

Reconstruyendo lo femenino: identidades de género y recepción cinematográfica

*Norma Iglesias Prieto**

Resumen

Este artículo es una reflexión y una justificación de tono teórico y metodológico sobre la importancia de estudiar la identidad de género en la recepción cinematográfica. Las problemáticas y conceptos que se discuten son, por tanto, los de las identidades sociales, las identidades de género, la recepción de cine y el lenguaje. El estudio de la recepción de cine exige el análisis de los procesos interpretativos de los espectadores. Los procesos interpretativos están marcados por el género, ya que éste no es sólo una categoría analítica, sino se constituye también en una especie de código para interpretación, o, dicho de otra forma, en aparato semiótico que otorga y delimita el sentido del mundo. El reconocimiento de esto exige una reflexión de tono epistemológico, puesto que involucra al mismo sujeto investigador. El género, como forma primaria de relaciones significantes, está presente en el propio proceso analítico-interpretativo. En palabras de Mabel Piccini, el análisis de la recepción por género “es la lectura de la lectura, es pregunta y respuesta de preguntas anteriores, es, por consiguiente, un momento estructurante y estructurado de la recepción”.

Abstract

This paper, written in a theoretical and methodological tone, is a reflection and a justification of the importance of studying gender identity in film reception. Problems and concepts discussed here are, therefore, those of social identities, gender identities, film reception, and language. The study of film reception demands an exam of the interpretive processes of spectators. These processes are marked by gender because gender is not only a category for analysis, but constitutes a kind of interpretation code, or, in other words, a semiotic apparatus that grants and bounds the sense the world makes. The recognition of this fact demands a certain reflection of an epistemological kind because it involves the research subject. Gender, as a primary form of significant relationships, is present in the analytic-interpretive process itself. In the words of Mabel Piccini, the analysis of film reception by gender “is the reading of the reading, the question and answer of previous questions, and, therefore, a structuring moment and the structure of reception”.

*Investigadora del Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte. E-mail: iglesias@colef.mx.

Nuestra identidad, eso que somos, lo que nos distingue de otros, se manifiesta y se expresa en todas las actividades que realizamos. Por esa razón, es de suponer que el acto de ver una película, de apropiarse de ella y hacerla parte de nuestra experiencia, también está marcado por nuestra identidad. En este trabajo se busca hacer una reflexión y una justificación de tono teórico sobre la siguiente pregunta: ¿qué importancia tiene la identidad de género en la recepción de una película? La pretensión en este artículo no es presentar los hallazgos —que aún se encuentran en proceso—, sino entrar en la discusión teórica, metodológica y incluso política para justificar la incorporación de la teoría de género en el estudio de la recepción cinematográfica. Es evidente, entonces, que las problemáticas y conceptos que se discuten son los de la identidad (y más concretamente la identidad de género) y la recepción de cine. Sin embargo, como la captación del proceso de recepción de cine se hace a través de discursos, se incorpora también una pequeña discusión sobre el lenguaje. Sólo mediante el lenguaje se puede acceder al mundo subjetivo de la recepción de cine, vincular las relaciones que existen entre identidad de género y recepción de cine, e incursionar en las identidades de género y en las formas en que se asume lo femenino y lo masculino en y desde el cine.

Identidades y recepción de cine

Antes de desarrollar algunos puntos sobre la identidad, y particularmente sobre la identidad de género, es importante analizar el tema de la recepción de cine, pues es justamente en este ámbito concreto en donde se abordará la problemática de las identidades y los discursos de género. En primer lugar, hay que decir que el estudio de la recepción en los medios de comunicación se ha centrado mucho más en la televisión que en el cine, y que se requiere hacer varios ajustes para adecuarlo al caso de la recepción cinematográfica, ya que se trata, sin duda, de procesos distintos. Hay que reconocer también que la preocupación por el estudio de esta parte del proceso comunicativo ha sido muy extensa e incluso dispersa. Como señala Mabel Piccini:

La dispersión se manifiesta no sólo en la diversidad de preguntas que se formulan acerca del problema sino en la propia definición o delimitación de los objetos de estudio. Según sea la perspectiva teórica utilizada, veremos desplegarse un mapa semántico que alude a este campo con las más diversas designaciones. Se hablará ya sea de los efectos de ciertos mensajes sobre las audiencias o de la constitución de la opinión pública, ya de procesos de desciframiento, reconocimiento o decodificación de textos y mensajes o de lecturas como actividad productiva; a veces se preferirá la orientación económica y se hablará de consumo y apropiación de los objetos simbólicos, y, en caso contrario, con una mayor fidelidad informática, de receptor y receptores ante obras de diversa naturaleza; por último, también, de la formación del gusto como sentido de la orientación social, de comunidades interpretativas y hasta de comunidades hermenéuticas de consumidores.¹

Ante este panorama y dada la pregunta central del trabajo, la preocupación se

¹ Mabel Piccini, "La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción", en Versión. Estudios de Comunicación y Política, núm. 3, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, abril de 1993, p. 14.

ubica en el ámbito del análisis de la recepción, definida por Lauro Zavala como “los procesos interpretativos de los espectadores”² como sujetos sociales y de género. Pareció pertinente retomar en primer lugar la problematización que hace Guillermo Orozco de los “procesos de recepción” de la televisión, ya que ésta retoma y se deriva de la revisión y crítica de otros autores importantes en este campo de estudio, como son Hall, Morley, Lull y Fuenzalida, entre otros muchos. Al igual que ellos, el punto de partida aquí es que la recepción de cine, como la de televisión, no es un acto mecánico ni homogéneo, y que no lo es, entre otras cosas, por las identidades de los receptores y por los contextos sociales y culturales. Contra lo que se pensaba hace unos años sobre la incuestionable direccionalidad y poder de los medios de comunicación frente a receptores homogéneos y pasivos, hoy se sabe, y se parte del hecho de, que la recepción de cine, como la de cualquier otro medio, es un acto activo, dinámico e interpretativo que exige, sin duda, una participación clara por parte del receptor, en el que incluso sus “deseos (...) moldean el producto”.³ El proceso de recepción o de “lectura” de una película (como texto, según Bajtin) es quizá la parte más subjetiva del proceso de comunicación. La película se recrea en la mente del público y tiene tantas variaciones como espectadores haya, pero esto no significa que la percepción y la interpretación sean arbitrarias ni infinitas. Los diferentes ámbitos de la identidad juegan un papel básico en ese proceso, pues son justamente los que permiten objetivar esta experiencia subjetiva. En otras palabras, la subjetividad es objetivada por la misma realidad social, por lo que el género, la clase social, la etnia, la nacionalidad, el lugar de origen, las preferencias sexuales, la edad, entre otros factores, marcan los límites en la recepción.

Además de las propias características identitarias del sujeto receptor, la recepción de cine está mediada por una amplia gama de variables, factores, instituciones, situaciones y disposiciones, tanto de índole individual como social. No se trata, desde luego, de un acto pasivo o lineal, sino, por el contrario, de un proceso múltiple y contradictorio en el que entran en juego una variedad de mediaciones determinadas tanto por el género como por la posición social, cultural e histórica.⁴ El receptor es un sujeto activo, condicionado socioculturalmente, y capaz de crear, recrear y negociar los contenidos de los mensajes. El receptor no es una víctima de los medios de comunicación; más bien, se transforma en protagonista a través de la creación de nuevos significados y mediante la inserción de éstos en la cultura cotidiana en la que está inmerso. Por otro lado, es importante considerar que, al igual que el autor, el receptor, como lector de la película, no está en el vacío, ni parte de cero; se encuentra lleno de información y experiencia tanto individual como social. De esta forma, también es importante considerar dos cuestiones en el análisis: la intertextualidad y la intersubjetividad.

2 Esta definición de Zavala es recuperada de autores como Suleiman y Crosman, y Rall, entre otros. Lauro Zavala, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1994, p. 87.

3 John Updike, “Filmar la rosa”, en *Nexos*, núm. 126, junio de 1988, pp. 16 y 17, citado por L. Zavala, op. cit., p. 21.

4 Mercedes Charles y Guillermo Orozco, *Educación para la recepción. Hacia una lectura crítica de los medios*, México, Trillas, 1990, y Guillermo Orozco, *Recepción televisiva. Tres aproximaciones y una razón para su estudio*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

Por otro lado, se reconoce que la recepción es un *proceso mediado* y que además trasciende al mero acto de estar frente a la pantalla. Es decir, la película, como texto interpretable, ya estaba antes y sigue estando después del acto receptivo. La interpretación de la película va cambiando junto con nosotros. En otras palabras, el proceso interpretativo supone una apropiación: el texto forma parte de nuestra experiencia y, como tal, es vivido, recreado y reinterpretado constantemente. Se trata de un proceso que de ninguna manera es unívoco ni transparente, sino, por el contrario, complejo y hasta contradictorio.⁵ Es importante recordar también que la apropiación-interpretación de los mensajes por los receptores es un proceso negociado que en muchos casos lleva a la resistencia y a la generación de contrapropuestas. Siguiendo la línea de Orozco, también hay que considerar que en el proceso de recepción ocurren importantes mediaciones.⁶ Una de ellas es la cognoscitiva, que incluye tanto el proceso lógico de la información como la generación de creencias y su valoración afectiva por parte del sujeto. Por consiguiente, el proceso cognoscitivo no es meramente racional, sino también emotivo y valorativo. Una segunda mediación importante es la cultural. La relevancia o no de ciertos aspectos, elementos y temas de una película en buena medida es condicionada por la cultura o subcultura concreta a la que pertenece el receptor. Una tercera mediación es la de referencia, puesto que los diversos campos identitarios del sujeto receptor marcan y diferencian los procesos de recepción. Desde la perspectiva de este trabajo, el género, además de una mediación de referencia, es un aparato semiótico que otorga sentido al mundo.⁷ Otras mediaciones importantes son las institucionales, que nos indican que el sujeto ocupa un lugar e interactúa en y con diferentes instituciones sociales, las cuales intervienen en la producción de sentidos y significados. El ser miembro de una familia, un vecindario, una ciudad, un grupo de trabajo, una religión, una escuela, una empresa, etc., marca al proceso de recepción ya que las instituciones sociales son también productoras de sentido. Además de la institución en sí, hay que considerar las relaciones (de poder, en la mayor parte de los casos) y el lugar que se ocupa con relación a los otros miembros que constituyen cada una de estas instituciones. Bennet (1982) afirma que la importancia de las instituciones sociales en los procesos de recepción de los *mass media* se debe a que son ellas quienes hacen las veces de códigos de interpretación y apropiación.

Además, en el proceso de recepción de cine es importante reconocer la importancia de las estructuras narrativas características de los géneros cinematográficos, que funcionan también como mediadores o como modelos de interpretación. Como señala Lauro Zavala, en el cine contemporáneo “el espectador ya no sólo observa a los personajes, sino que se observa a sí mismo en el proceso de reconocer las convenciones genéricas”,⁸ ya que “cada película es un conglomerado de alusiones a películas producidas anteriormente *en distintas tradiciones genéricas*”⁹ Es decir, el género cinematográfico moldea la interpretación como elemento clave de la intertextualidad.

5 Idem.

6 Orozco define la mediación como el conjunto de influencias que estructuran el proceso de aprendizaje y sus resultados, provenientes tanto de la mente del sujeto como de su contexto sociocultural.

7 Teresa de Lauretis, Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine, Madrid, Cátedra (Feminismo), 1992.

8 Lauro Zavala, op. cit., p. 20.

9 Ibidem, p. 21.

Sobre el concepto de identidad

Parece claro que gran parte de los límites y posibilidades de la lectura, interpretación y apropiación de una película están determinados por la identidad del sujeto receptor. Sciolla define la identidad como

un sistema de significaciones que comunica al individuo con el universo cultural —valores y símbolos sociales compartidos— y que otorga sentido a la acción, permite realizar elecciones y dar coherencia a la propia biografía.¹⁰

La identidad, en términos sencillos, es aquello que nos caracteriza como seres humanos y que al mismo tiempo nos permite identificarnos y distinguirnos de otros. Ampliando la definición de Sciolla, diremos que la identidad no es algo estático, por lo que es importante hablar de procesos identitarios. Todos cambiamos constantemente, pero esa misma identidad que irá cambiando es lo que constituye nuestro marco de referencia y nuestro límite de acción. Es entonces importante reconocer, como lo hace Gilberto Giménez, que toda identidad es dialéctica; esto quiere decir que se mueve entre la permanencia y el cambio. Estamos hablando de un proceso de transformación constante de toda identidad. Antonio Prieto señala que la identidad se constituye y se despliega con base en nociones del *yo* que el sujeto va construyendo en su interacción con los demás¹¹ y José Manuel Valenzuela, por su parte, asevera que la identidad no es esencialista sino relacional, y que cobra sentido en la interacción social; constituye, entonces, un acto de auto y heteroapropiación simbólica.¹² Como señala Valenzuela, las identidades también son expresiones de la relación entre el individuo y la colectividad y se encuentran definidas por posiciones relacionales de poder.¹³ Habría que agregar aquí que “el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder”.¹⁴ En estas definiciones de identidad se reconocen implícita o explícitamente las siguientes funciones. En primer lugar, la identidad nos permite ubicarnos y situarnos en un espacio social determinado y dentro de una escala social.¹⁵ Esto ha sido definido por varios autores como la función locativa. Como señala Bourdieu, la identidad es una especie de representación del lugar que ocupamos en el espacio social.¹⁶ Evidentemente, las mujeres y los hombres no ocupamos el mismo lugar social. La sociedad patriarcal ha marcado siempre un lugar inferior y de dependencia a la mujer. La sociedad entera, y con ella nosotras mismas, espera que ocupemos nuestro lugar, el cual se asigna y se reconoce socialmente con relación a nuestro sexo-género, clase social, etnia, edad, etc. Por otro lado, como la identidad se transforma constantemente, se requiere de la función integra-

10 Citado por Makowski, “Identidad en cárceles de mujeres”, en *Estudios Sociológicos*, vol. XIV, núm. 40, Mexico, enero-abril de 1996, p. 54.

11 Antonio Prieto Stambaugh, “La actuación de la identidad a través del performance chicano gay”, en *Debate Feminista*, año 7, vol. 13, Mexico, abril de 1996, p. 290.

12 José Manuel Valenzuela Arce, “Introducción”, en *Decadencia y auge de las identidades*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Programa Cultural de las Fronteras, 1992, p. 24.

13 Idem.

14 Scon, 1986 (citado en Lamas, 1995).

15 Y me refiero a escala porque en la ubicación hay una valoración. La escala valorativa responde a la perspectiva masculina de una sociedad patriarcal.

16 Pierre Bourdieu, “La dominación masculina”, en *La Ventana*, núm. 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1996, pp. 7-95.

tiva, que nos permite vincular sin problemas el pasado, el presente y el futuro. Esto es, nos permite hacer coherente lo que hemos sido con lo que somos y con lo que vamos a ser. Otra función básica de la identidad es la selectiva, que nos posibilita seleccionar las preferencias a partir de lo que se es. La identidad permite que se realice una acción y que al mismo tiempo el sujeto se responsabilice de ella. Es justamente frente a sus acciones que conecta los cambios y ajustes constantes de su identidad. Esto quiere decir que la identidad nos permite tomar la iniciativa y marcar y justificar nuestras acciones. Estas acciones se justificarán frente a la sociedad en su conjunto, y frente al propio sujeto, en función de la identidad y por el lugar que a través de ella se ocupa socialmente.

Por otro lado, la identidad, como señala Parson, tiene y mantiene una valoración, al mismo tiempo que genera y justifica ciertas actitudes. Como alguna vez señaló Giménez, se espera que cada sujeto actúe conforme a su investidura.¹⁷ Una actitud se calificará de adecuada o no según la identidad del sujeto en cuestión, y en esto la identidad de género es fundamental. A las mujeres se les permiten, incluso se les fomentan, ciertos comportamientos y actitudes que son calificados como inapropiados en los hombres, y viceversa. Además, las identidades sociales son altamente valorativas. El ejercicio de valorar una identidad frente a otras nos permite, como analistas y sujetos sociales, hablar de niveles de la identidad, y éstos no son ni estáticos ni permanentes. La escala valorativa se mueve y ajusta dependiendo del sujeto y de su interlocutor, así como del momento histórico y de la situación concreta. Algunos autores, como Valenzuela, prefieren hablar de campos identitarios puesto que esta clasificación no necesariamente exige una valoración. Sin embargo, para el caso concreto de las identidades de género es conveniente hablar de niveles de la identidad, ya que la propia identidad de género se define hoy en día dentro de una escala valorativa en la que lo femenino es generalmente inferior a lo que se valora como masculino. La identidad femenina es socialmente reconocida como dependiente de la masculina. Es más, la propia construcción de lo femenino en nuestra sociedad se ha hecho a partir de lo masculino; en otras palabras, lo femenino se define como lo “no masculino”¹⁸

En los niveles de la identidad hay otras clasificaciones que *a priori se* definen socialmente como negativas en contraste con las positivas. Algunas de las identidades con mayor valoración son precisamente las de género, las étnicas y las sexuales.

Por otro lado, la identidad se inscribe en espacios estructurados social y culturalmente, es decir, existe una relación entre los individuos y la sociedad. La identidad es también multidimensional, lo que no significa que tenemos identidades múltiples —algo que podría sugerir un universo de esquizofrénicos—, sino que nos reconocemos a nosotros mismos por el cambio y con relación a varios “otros” también cambiantes.¹⁹

Tal como ocurre con las posibilidades de recepción de una película por parte de un sujeto, nuestra identidad no es infinita

17 Ejemplo utilizado por Gilberto Giménez en el seminario sobre identidades ofrecido en El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, B. C., en febrero-marzo de 1992.

18 De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975,

19 Existen varios tipos de cambios en las identidades, tanto individuales como sociales, que se clasifican según su envergadura. Están las transformaciones son los cambios o mutaciones adaptativas o lineales que no implican modificaciones en el sistema. Son generalmente graduales y se refieren a las redefiniciones, ajustes o adaptaciones. También están las denominadas mutaciones, que implican alteraciones del sistema identitario. Son cambios radicales que se pueden dar por fusión o fisión. Se manifiestan en integraciones o conversiones.

sino limitada. Como señalan Marta Lamas y Hortensia Moreno, “la primera evidencia incontrovertible de la diferencia humana la encontramos en la diferencia sexual, manifiesta en el cuerpo”.²⁰ Es precisamente el cuerpo y sus funciones biológicas las que marcan el primer y más obvio límite. Sin embargo, también hay que reconocer que las categorías de “mujer” y “hombre”, como algo biológico, son insuficientes para cualquier investigación pues no hacen referencia a sujetos históricos, sociales y culturales, sino a modelos.

Sobre las identidades de género

Una de las mayores contribuciones de la teoría feminista fue el reconocimiento del sexo como elemento central de la opresión, como resultado de la subordinación de la mujer en una estructura de poder patriarcal. Sin embargo, esta posición implicaba la idea de universalidad de la problemática de la mujer. Más tarde, con la teoría del género, se planteó la existencia de un ordenamiento social respecto a la diferencia sexual y se llegó a definir al género como una categoría social impuesta a los cuerpos sexuados. La categoría de género hizo énfasis en todo un sistema de relaciones en las que se incluyen el sexo y la sexualidad, pero que no está únicamente determinada por ellos.²¹ La definición de la categoría de género como categoría analítica permitió el avance explicativo más allá de las características puramente biológicas, puesto que la categoría *de género hace referencia a la construcción social y cultural del sexo*. De esta manera, la propia categoría de género se constituyó en una especie de código para la interpretación, ya que delimita incluso el propio sentido del mundo, con el que los seres se reconocen como socialmente sexuados. Es decir, el género es tanto un constructo sociocultural e histórico como un aparato semiótico o sistema de representación que asigna sentido a los individuos. En palabras de Lamas, “la cultura marca a los seres humanos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano”²².

La identidad de género es una construcción social y cultural que se da mediante procesos simbólicos. Es una construcción histórica, y por lo tanto cambiante y dialéctica. El reconocimiento de la identidad de género como un constructo sociocultural evidenció la conciencia de la alteridad, de la diferencia, de la desigualdad, no sólo entre lo femenino y lo masculino, sino también entre las propias mujeres.²³ Esto trajo como consecuencia que se pensara más en la especificidad que en la universalidad, lo que volvió importante el reconocimiento de las diferencias y las particularidades en la construcción de las subjetividades y de la identidad.²⁴ Teresa de Lauretis afirma que la construcción del sexo en género es el producto, a la vez que el proceso, de su representación pero también de su autorrepresentación. Con base en esta afirmación Millán llama la atención

20 Marta Lamas y Hortensia Moreno, “Editorial”, en Debate Feminista, año 7, vol. 13, México, abril de 1996. p. ix. Este número de la revista estuvo dedicado a la discusión de la otredad.

21 Joan W. Scott, “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, en American Historical Review, núm. 91, 1986.

22 Marta Lamas, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género”, en La Ventana, núm. 1, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, p. 33.

23 Patricia Ravelo B., “En busca de nuevos paradigmas: algunas reflexiones en torno a la categoría de género”, en Acta Sociológica, núm. 16, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Coordinación de Sociología-unam, México, enero-abril de 1996, pp. 11-39.

24 Idem.

sobre dos puntos fundamentales de las propuestas de De Lauretis que son centrales en este trabajo. Primero, la aseveración de que el género es producido por varias tecnologías sociales (o “tecnologías de género”, como las denomina De Lauretis), entre las que se encuentran el cine y los discursos instituidos, razón por la que el cine de mujeres y la perspectiva “femenina” son en sí mismos subversivos, ya que cuestionan, por su simple existencia, el poder del orden social y simbólico masculino. Segundo, la posibilidad y necesidad de trabajar desde el feminismo en una política de autorrepresentación que de(s)construya al género.²⁵ De esta manera, la teoría de género no sólo se propuso como un modelo explicativo sino como una praxis, en donde se sugiere que el conocimiento producido por esta línea y perspectiva de estudio está reconstituyendo a la mujer, tanto como sujeto social como sujeto del conocimiento.

Además, la teoría de género permitió hablar —teóricamente— de maneras de ser culturalmente femeninas y masculinas, lo que nos hace pensar que —hoy por hoy— existen formas femeninas y masculinas de hacer y ver el cine. Sin embargo, lo femenino y lo masculino, como constructos históricos y culturales, varían y tienen matices, por lo que se hace necesario trabajar con otros niveles o ámbitos de la identidad, de tal manera que evitemos hablar de lo femenino en abstracto o de “la naturaleza de las mujeres”, y lo mismo para el caso de lo masculino. Se exige, entonces, hablar de sujetos de género concretos. Se reconoce también que lo femenino y lo masculino son categorías cambiantes y relacionales, que son conflictivas y que representan incluso contradicciones. Otra consideración muy valiosa para el estudio de las identidades de género es la exigencia de salirse del convencionalismo que entiende que “una mujer es un ser humano cuyo sexo es hembra y cuyo género es femenino, y un hombre es un macho masculino”.²⁶ Se requiere la ampliación conceptual de las identidades de género con el cuestionamiento del carácter institucional de la heterosexualidad,²⁷ es decir, de lo que algunas autoras han llamado heterosexismo.²⁸ De esta forma, es necesario incluir la sexualidad en el análisis como un elemento clave de las identidades y subjetividades de género, consideradas una constelación de formas de comportamiento, de relación con los demás individuos y de acción sobre el medio. Así, *no* se habla de una sola categoría femenina y otra masculina, ni tampoco de algo estático e independiente, sino de varios “femeninos” y “masculinos”. Es decir, el reconocimiento de la multidimensionalidad de las identidades nos exige ir más allá de lo femenino o lo masculino en abstracto. De modo muy esquemático, se entiende que la noción de identidad de género, como la de cualquier otro ámbito identitario, se adquiere por un proceso mediante el cual se distingue la diferencia. Para saber quién

25 Mrgara Milln, “Género y representación: El cine hecho por mujeres y la representación de los géneros”, en *Acta Sociológica*, núm. 16, Mexico, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Coordinación de Sociología-UNAM, enero-abril de 1996, p. 178.

26 María Jesús Izquierdo, *Las, los, les (lis, lus)*. El sistema sexo-género y la mujer como sujeta de transformación social, Barcelona, Ediciones de les dones, 1983.

27 Como señala Raquel Osborne en su libro *La construcción sexual de la realidad*, tanto la heterosexualidad como el lesbianismo se han definido exclusivamente con relación al patriarcado, y por ello la sexualidad fue entendida primordialmente en su dimensión política, perdiendo importancia la experiencia erótica. La resolución conflictiva que para muchas mujeres tiene la sexualidad está íntimamente ligada a este hecho y por eso incluso la opresión de la mujer se manifestó en la represión y autorrepresin del deseo femenino.

28 Por heterosexismo se entiende “la discriminación que impregna el modelo heterosexual de la sexualidad al uso”. Carol Vence y Ann Snitow, citados por Osborne, 1993.

soy yo es necesario darse cuenta, sentir, que yo no soy las otras y que las otras no son yo.²⁹ El factor común que forma el nosotras y las otras puede generalizarse a partir de elementos muy dispares (nosotras las vecinas, las mujeres, las mexicanas, las chicanas, las jóvenes, las madres, las homosexuales). Estos elementos pueden ser circunstanciales y se manifiestan, dependiendo de los interlocutores,³⁰ en una especie de juego de espejos. Desde el punto de vista de la teoría de género, el primer aspecto del yo que se constituye en nosotras es el del género. El lenguaje, las representaciones culturales, los comportamientos, los campos laborales, etc., nos evidencian los ámbitos específicos para los sujetos de género. La identidad de género atraviesa e incluso permea a otros ámbitos, campos y/o niveles de la identidad. Es una identidad de niveles tan básicos y primarios, tan impuesta como “natural” o naturalizada, tan asociada al cuerpo y sus usos, que tiene hoy en día un carácter estructurante a pesar de las múltiples y amplias diferencias en otros ámbitos identitarios. Sin embargo, y a pesar del rol central del género dentro de los campos identitarios, es importante el cuestionamiento de las dicotomías para dar paso a los diferentes “femeninos” y “masculinos”, sin perder de vista los aspectos de desigualdad y de poder entre hombres y mujeres que caracterizan a las sociedades actuales.

Como señala Osborne, uno de los primeros objetivos de la crítica feminista contemporánea fue el esquema conceptual de la ciencia moderna, basada en una serie de dualismos concebidos como polos opuestos: los pares mujer-hombre, naturaleza-cultura, privado-público, subjetividad-objetividad, pasión-razón, etcétera.

Se entendía que esta forma dicotómica de conceptualizar el mundo, dividido así en dos partes que no se consideran superpuestas, favorecía una visión esencialista de los sexos. La división sexual del trabajo se hacía derivar “naturalmente” de las diferencias biológicas de los mismos.³¹

Como también señala Osborne, las dicotomías absolutas con las que se ha buscado explicar el mundo y la sociedad se sustentan en un sistema más amplio de oposiciones y mandatos que las legitiman y que, desde luego, no son inocentes. Esta linealidad y el reconocimiento de sólo dos lados de cada cosa —bueno o malo, libertad sexual o represión sexual, dama o prostituta, cielo o infierno— deniegan la interacción y la dialéctica, no hacen honor al cambio, a la complejidad o al crecimiento e imponen falsas categorías.³² Por otro lado, el esquema dicotómico parte de una concepción ontológica entre naturaleza y cultura, al tiempo que insiste en mostrar como naturales las relaciones sociales de poder. La asociación de la mujer con la “naturaleza”, y su presentación como ser nutrido y pasivo, y la del hombre con la cultura, asociada a su vez con la acción y el control, aseguraban la complementariedad de los sexos en la unión heterosexual. La situación universal de marginación y opresión de la mujer ha originado su asociación con la naturaleza, y por ende, con algo que puede ser controlado.³³

La teoría de género tiene como punto de partida la relación entre lo biológico y lo social y desarrolla el brillante plantea-

29 Izquierdo, 1983.

30 Idem.

31 Raquel Osborne, *La construcción sexual de la realidad*, Madrid, Cátedra, 1993, P. 55.

32 Ibidem, p. 59.

33 Ibidem, p. 75.

miento original de Simone de Beauvoir de que no se nace mujer sino hembra y de que por el hecho de ser hembras nos convertimos en mujeres. Es decir, nos conforma tanto el cuerpo como la percepción que de él tenemos. Somos sujetos materiales, pero sobre todo simbólicos. Como hubiera dicho De Beauvoir, el proceso de convertirnos en mujeres, o la “internalización” de lo femenino, se va adquiriendo y modificando durante toda la vida. Los géneros no se conciben como entidades separadas y opuestas, sino inmersas en un sistema de relaciones sociales. Es justamente esta propuesta la que

nos permite identificar las variaciones y limitaciones de las relaciones de poder y opresión entre las mujeres y varones en las sociedades concretas. Si se define a la mujer como lo opuesto al varón, ensalzar la femineidad porque representa la diferencia no hace más que continuar con el hombre como referente de nuestra definición y perpetuar la susodicha oposición.³⁴

Es necesario trabajar, entonces, en las representaciones, percepciones y vivencias de lo femenino y lo masculino en nuestras sociedades y en el análisis de cómo éstas se están modificando con el tiempo. Esto supone poner el énfasis no sólo en el cuerpo sino en los usos y sentidos de éste, reconociendo en todo momento su dimensión de poder.

Recepción de cine y subjetividades de género

¿Qué significa ser mujer en nuestra sociedad? ¿Cómo vivimos e interpretamos esta experiencia? ¿Qué y cómo definimos lo femenino y lo masculino? ¿Cómo se expresa y qué importancia tiene esto en el acto de ver-leer una película? En una ocasión, al salir de la proyección de *Lola*, la película de María Novaro, me sorprendió la discusión que se dio entre un grupo mixto de amigos. Cuando intentó cada uno de ellos hacer una síntesis de la trama, parecía que las mujeres del grupo habían visto una película y los hombres otra. La discusión fue todavía más fuerte cuando se hablaba de lo positivo y de lo negativo de la historia y sus personajes, cuando se trataba de hacer juicios morales. En ese momento me percaté de la importancia de hacer un análisis de la relación entre el género y la recepción de cine, como una vía para abordar la problemática más amplia de la identidad, la subjetividad y los discursos de género. Comprendí que el cine es una forma muy directa de abordar esta amplia problemática, ya que

el espectador es interpelado personalmente por la película y está subjetivamente comprometido en el proceso de recepción; están ligados a las imágenes no sólo los valores sociales y semánticos, sino también el afecto y la fantasía.³⁵

De esta forma se puede entender la representación cinematográfica más específicamente como un tipo de proyección de la vida social sobre la subjetividad. En otras palabras, el hecho de que el cine asocie la fantasía a imágenes significantes afecta al espectador como una producción subjetiva, y por ello el desarrollo de la película inscribe y orienta, de hecho, el deseo. De esta forma, el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están

34 Ibidem, p. 88.

35 Teresai de Lauretis, Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine, Madrid, Cátedra, 1984, p. 19.

modeladas individualmente pero que son inequívocamente sociales. 36

Una primera consideración teórico-metodológica fue hacer el análisis de una película que de alguna manera favoreciera una subjetividad ajena a las promovidas por las formas de significación dominantes. Todo ello con el fin de radicalizar las posiciones y los discursos de género. Se eligió *Danzón*, de la realizadora mexicana María Novaro, por varias razones. En primer lugar, porque es una película que quebranta las formas tradicionales de representación, es decir, favorece relaciones de subjetividad ajenas a las promovidas por las formas de significación dominantes, pero que lo hace aparentemente de manera poco agresiva y menos “militante” que otras películas de mujeres, lo que ayuda a no inhibir el discurso, especialmente el de los receptores masculinos. Se trata de una película en la que todos los personajes centrales son femeninos. Se trata de mujeres fuertes que se desarrollan en ambientes y problemáticas típicamente “femeninas”, pero que, a diferencia de otras películas, son vistas desde el punto de vista de las propias mujeres. No son miradas de afuera para adentro, sino de adentro hacia afuera. Al mismo tiempo, *Danzón*

invierte y por lo tanto subvierte las clásicas representaciones de género, y reubica y cuestiona los roles de género. A diferencia de las representaciones de la mujer en el cine mexicano anterior, en esta cinta lo femenino no se define en oposición a lo masculino.³⁷

De hecho, los hombres casi no aparecen. Cuando lo hacen, aparecen como constructos de los discursos y de la imaginación femeninos, o como sujetos feminizados. Como también menciona Hershfield, tradicionalmente, el exceso narrativo y visual que caracteriza al melodrama se manifiesta a través del cuerpo de la mujer. En *Danzón*, en cambio, es el cuerpo del travesti Susi el que es decorado y fetichizado; es el cuerpo de Rubén, el joven amante de Julia, el que aparece como objeto del deseo, y es el deseo no sexual de Julia por la figura misteriosa de Carmelo lo que sirve de motivo a la narrativa. Además, Julia ocupa y desarrolla el rol de seductora, conquistadora, poseedora del deseo y la mirada, que en la cinematografía tradicionalmente es un rol masculino.³⁸ Otro elemento central del quebrantamiento de las formas tradicionales de representación es no sólo el hecho de que las figuras femeninas sustituyan a las masculinas y sus roles, sino el que la película documenta, “narrativiza” y representa la subjetividad y la realidad social de la experiencia de las mujeres.

El hecho de que *Danzón* presente una forma no tradicional de subjetividad, articulando relaciones femeninas de subjetividad y privilegiando la voz y mirada femeninas, favorece la diferenciación de las lecturas de género. Esto facilita el análisis puesto que evidencia las diferencias de género en la relación espectador-texto.³⁹ Ciertamente, *Danzón* radicalizó las posiciones y los discursos de género e invitó a la discusión.

Es importante recalcar que el objetivo de esta investigación no es precisamente

36 Ibidem, p. 19.

37 Joanne Hershfield, “Mexican Women’s Pictures: Reconsidering the Relation Between Gender and Representation in El secreto de Romelia, *Danzón*, and *Novia que te vea*”, The University of North Carolina, Chapel Hill, 1995 (ponencia).

38 Ibidem, p. 15.

39 Annette Kuhn, *Women’s Pictures. Feminism and Cinema*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982. Traducido al español con el título *Cine de Mu/eres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra (Colección Signo e Imagen, 25), 1991.

definir las formas en las que el cine de mujer está proponiendo maneras de representación diferentes a las tradicionales, ni tampoco discutir sobre la “estética femenina” en el cine,⁴⁰ sino analizar cómo estas nuevas formas de representación, entendidas como trasgresiones al orden del discurso, son leídas, reinterpretadas y apropiadas por los distintos auditorios según el género. Es decir, el trabajo busca conocer las características de la recepción cinematográfica por géneros, así como las prácticas discursivas con las que se construyen y manifiestan los diferentes ámbitos de la identidad.

En el nivel teórico se dice que la incorporación de la perspectiva femenina y/o feminista en el cine ha contribuido a la satisfacción del placer de las miradas femeninas como alternativa a la supuesta mirada hegemónica del espectador masculino, pero se ha trabajado poco en el terreno empírico, por lo que un trabajo de esta naturaleza es pertinente.

Una segunda consideración en nuestro estudio fue trabajar con una metodología cualitativa que permitiera recuperar a los sujetos y sus subjetividades. Evidentemente, por las características y el objetivo del proyecto, se requería trabajar fuera de las salas de cine, en situaciones un tanto experimentales que permitieran recuperar la experiencia de apropiación-interpretación de determinados receptores. Por esta razón se decidió trabajar finalmente con la técnica de “grupos de discusión”, que hizo posibles la producción de discursos con cierto grado de espontaneidad (ya que la discusión se suscitó y se abrió después de la proyección de la película) y el control de ciertas variables, al definir perfiles muy específicos de receptores en cada grupo de discusión. La técnica de “grupos de discusión” se inscribe en un campo de producción de discursos. La actuación del grupo produce un discurso —discurso de grupo— que sirve de materia prima para el análisis. Si se reconoce que en la sociedad hay un ordenamiento social con respecto a la diferencia sexual, y que ha habido una construcción social y cultural del género, el propio discurso evidenciará este hecho, no sólo por lo que se habla y por la forma en que se estructura internamente el discurso, sino también por la situación en la que se habla y se genera lo hablado. De esta forma, la propia perspectiva de género se manifiesta tanto en el contenido del discurso como en la propia forma de elaborarlo y en las relaciones que se establecen entre los participantes en el proceso de elaboración del discurso. En otras palabras, el lenguaje mismo, además de su contenido, muestra una forma de articular y organizar el mundo, y por lo tanto, también la forma en que las personas se vinculan, interpretan y se apropián de la película. El lenguaje mismo se convierte en una forma de representación del mundo simbólico y de las subjetividades de género.

El discurso producido después de ver la película en grupo permite también hacer un análisis de las posiciones ideológicas *de* y *con* respecto al género. La premisa es que el grupo de discusión produce un *discurso ideológico*. El grupo habla desde el horizonte del consenso. El discurso es la piel del grupo, su superficie de contacto con el mundo, la frontera entre interior y exterior. El discurso es el lugar de interpretación de las identidades y los roles de género para los que lo emiten, y es también el objeto de análisis para el que lo recibe. El análisis se apoya tanto en las partes racionales como emocionales del discurso, incluyen-

40 Estas cuestiones han sido estudiadas por varias autoras: Hershfield (1995), Kuhn (1982 y 1988), Koch (1985), Brückner (1985), Penley (1989), De Lauretis (1986 y 1987), Millán (1995), entre otras,

do los huecos del habla, las discontinuidades e incluso los silencios.⁴¹

La fuerza metodológica de esta técnica es que el discurso que se genera puede ser verosímil porque ha sido producido en grupo, porque es la producción imaginaria de un grupo. Los discursos se consideran representaciones del universo simbólico. Como señala Jesús Ibáñez, la “verdad” del discurso y la realidad del grupo descansan en el mismo soporte: *el consenso*. Se reconoce que el discurso del grupo de discusión es una representación del discurso social, o de la ideología en su sentido más amplio —conjunto de producciones significantes que operan como reguladoras de lo social—.⁴² Uno de los puntos importantes del grupo de discusión es que en la situación discursiva que crea las hablas individuales tratan de acoplarse entre sí al sentido social, y por eso se puede decir que el grupo opera en el terreno del consenso.⁴³

Una tercera consideración en el estudio fue trabajar con grupos que permitieran contrastar distintas construcciones de lo “femenino” y lo “masculino”, por lo que se formaron grupos tomando en cuenta el género, la orientación sexual, la generación grupos de edad y nacionalidad. Como la primera variable importante en la constitución de los grupos fue evidentemente el sexo-género, se convocaron grupos de mujeres y grupos de hombres. Pero la división era incompleta, por lo que se trabajó con la variable edad-generación, y se constituyeron dos bloques contrastantes: aquellos mayores de 40 años, marcados por los movimientos estudiantiles, de liberación de la mujer y de “liberación sexual”, entre otras cosas, y los jóvenes entre 18 y 25 años, para quienes algunos de los planteamientos básicos de los anteriores movimientos sociales no son importantes o no están en su agenda. El cuestionamiento teórico de la heterosexualidad obligó a considerar en la formación de los grupos la orientación sexual, por lo que también se trabajó con grupos de homosexuales y heterosexuales. La nacionalidad fue tomada en cuenta en el análisis, como un punto que permitiera el contraste cultural, por lo que se incluyeron algunos grupos de españoles (de Madrid) además de los mexicanos (de Tijuana y Ciudad Juárez). Cabe hacer notar que el análisis por clase y nivel socioeconómico no se pudo realizar fundamentalmente por lo problemático y básico que resulta el discurso cinematográfico en los sectores populares. No obstante, se integró un grupo piloto con un grupo de colonos de un barrio marginal de Tijuana, quienes se circunscribieron a comentarios al estilo de “me gustó”, “está bonita”, sin que se pudiera construir un discurso más elaborado. Por esta razón, en todos los casos, se trabajó con un sector de las clases medias, con niveles altos de educación formal (profesionistas o estudiantes de nivel medio y superior, según la edad) y con cierta cultura cinematográfica que permitiera la elaboración de discursos más amplios en relación con la película. De esta forma, se constituyeron los siguientes 12 grupos de discusión:

- Grupo 1. Mujeres heterosexuales entre 18 y 25 años, mexicanas (Tijuana).
- Grupo 2. Mujeres heterosexuales entre 40 y 55 años, mexicanas (Tijuana).
- Grupo 3. Mujeres homosexuales entre 18 y 25 años, mexicanos (Tijuana).
- Grupo 4. Mujeres homosexuales entre 40 y 55 años, mexicanas (Tijuana).

41 Jesús Ibáñez, *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*, 3a ed., Madrid, Siglo XXI, 1992.

42 Idem.

43 Idem.

Grupo 5. Mujeres heterosexuales entre 20 y 30 años, españolas (Madrid).

Grupo 6. Hombres heterosexuales entre 18 y 25 años, mexicanos (Tijuana).

Grupo 7. Hombres heterosexuales entre 40 y 55 años, mexicanos (Tijuana).

Grupo 8. Hombres homosexuales entre 18 y 25 años, mexicanos (Tijuana).

Grupo 9. Hombres homosexuales entre 40 y 55 años, mexicanos (Tijuana).

Grupo 10. Hombres heterosexuales entre 20 y 30 años, españoles (Madrid).

Grupo 11. Hombres y mujeres heterosexuales entre 20 y 30 años, españoles (Madrid).

Grupo 12. Hombres y mujeres heterosexuales entre 40 y 50 años, españoles (Madrid).

Una cuarta consideración teórico-metodológica es la que se refiere a la propia perspectiva de género en el análisis sobre los discursos de género. Es decir, siguiendo la propuesta de Scott (1986), el género, como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género, y como *forma primaria de relaciones significantes*, está presente en el propio proceso de investigación. La investigadora (yo) es un sujeto genérico e histórico que interpreta (analiza) discursos de género (resultado de los grupos de discusión) sobre otro discurso de género (película). En otras palabras, el “grupo de discusión” se inscribe en un campo de producción de discursos. El discurso producido sirve de materia prima para el análisis. En el caso concreto de este proyecto, el discurso de grupo fue generado por un “texto” que podría incluso reconocerse como otro discurso de género —la película—. A su vez, el discurso de grupo —ya como texto— es utilizado para producir otro discurso —el análisis—. Lo cual hace referencia a un proceso meta-meta-lingüístico y meta-metacomunicativo. En otras palabras, mi análisis, ya como un texto, “es la lectura de la lectura, es pregunta y respuesta de respuestas y preguntas anteriores, es por consiguiente, un momento estructurado y estructurante de la recepción”.⁴⁴ En este planteamiento se reconoce a la investigadora como sujeto de género, como el lugar donde la información (los discursos) se traduce en significación y en sentido, lo que evidentemente tiene implicaciones en dos planos: en el teórico-metodológico y en el epistemológico-político. La investigadora pertenece al mismo orden de la realidad que se investiga. Como señala Jesús Ibáñez, la observadora es ella misma una parte de su observación. Sin embargo, esto, que se podría ver como un obstáculo metodológico, dentro de la teórica crítica feminista y de género se percibe como una ventaja que funda la posibilidad de su conocimiento, al extender el campo de observación y análisis a su propia subjetividad, que es objetivada con el seguimiento de una metodología.

Las diferencias de interpretación por género se manifiestan tanto por el lugar que ocupa el que habla —con respecto al que le habla y de lo que habla— (función expresiva), en la relación que establecen los hablantes con sus interlocutores (función apelativa), como en los que se habla o los tópicos que se tratan (función representativa). Además, las diferencias de género se manifiestan también en la “forma” de hablar, en los “códigos” que se utilizan al hablar y en los “medios” por los que se habla, cubriendo de esta forma las tres

44 Mabel Piccini, “La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción”, en Versión. Estudios de Comunicación y Política, núm. 3, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, D. F., abril de 1993, p. 22.

funciones complementarias propuestas por Jakobson —“poética”, “metalingüística” y “fática”—.

Los discursos sobre *Danzón* también permiten reconocer las posiciones ideológicas, retomando la producción, circulación e interpretación del sentido. Pero hablamos más del sentido global de las producciones discursivas. Los discursos de género marcan tendencias discursivas que evidencian campos ideológicos. Las estrategias argumentativas y procedimientos discursivos muestran los prejuicios y las posiciones ideológicas de y sobre el género. Los discursos manifiestan y descubren no sólo lo que los hablantes afirman sentir o hacer, sino lo que de hecho sienten y hacen. El lenguaje, como apunta Bajtin, está poblado de las intenciones de los otros; la entrada al mundo de los discursos nos descubre las asimetrías y las relaciones de poder en relación con el género.⁴⁵ El discurso generado por la película *Danzón* permite recrear las ideas de lo masculino y lo femenino, sus movimientos y conflictos, así como acceder al mundo de las construcciones subjetivas de género. El conocimiento de todo esto puede contribuir en la tarea de deconstrucción de lo que se nos ha marcado como “femenino” y “masculino”. Esta deconstrucción cuestiona las relaciones sociales existentes y es una tarea central en la búsqueda de una sociedad más justa.

Bibliografía

Abril, Gonzalo, “Análisis semiótico del discurso”, en *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 427-463.

Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación (núm. 40), 1990.

Bennet, Tony, “Media, Reality, Signification”, en Gurevitch *et al.*, *Culture, Society and Media*, Nueva York, Methuen, 1982.

Bourdieu, Pierre, “La dominación masculina”, *La Ventana*, núm. 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1996, pp.7-95.

Bruno, G. y Maria Nadotti, *Off Screen. Women and Film in Italy*, Londres/Nueva York, Routledge, 1998,

Burton-Carvajal, Julianne, “Mexican Melodrama of Patriarchy: Specificity of a Transcultural Form”, Latin American and Latino Studies Program, University of California at Santa Cruz, 1995 (ponencia).

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.

Calaizzi, Giulia (editor), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.

Canales, Manuel y Anselmo Peinado, “Grupos de discusión”, en *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Madrid, Síntesis, 1994.

Charles, Mercedes y Guillermo Orozco, *Educación para la recepción. Hacia una lectura crítica de los medios*, México, Trillas, 1990.

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975.

45 Comentado en Robert Stam, *Subversive Pleasure. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

De Diego, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Editorial La Balsa de Medusa (53), 1992.

Doane, M. A., P. Mellempcap y L. Williams, *Re-vision. Essays in feminist film criticism*, Frederick, University Publications of America, The American Film Institute, 1984.

Eker, Gisela (editor), *Estética feminista*, Barcelona, Ed. Icaria, 1986.

Ellis, John y Annette Kuhn (editores), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. Screen, Londres, Routledge, 1992.

Erens, Patricia, *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana Press, 1990.

Fiske, John, "Moments of Television: Neither the Text nor the Audiences", en *Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power*, Nueva York, Routledge, 1989.

Flitterman-Lewis, Sandy, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

Gayle, Rubin, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986. Este texto fue publicado originalmente en inglés en Rayna R. Reiter (editor), *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York, Monthly Review Press, 1975.

Gentile, Mary C., *Film Feminisms*, Greenwood Press, 1985.

Gillespie, Marie, *Television, Ethnicity and Cultural Change*, Londres, Routledge, 1995.

González de Chávez Fdez., Ma. Asunción, "Conformación de la subjetividad femenina", en *Cuerpo y subjetividad femenina. Salud y género*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp 71-122.

Hershfield, Joanne, "Mexican Women's Pictures: Reconsidering the Relation Between Gender and Representation in *El secreto de Romelia*, *Danzón*, and *Novia que te ved*", The University of North Carolina, Chapel Hill, 1995 (ponencia).

Ibáñez, Jesús, *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

———, *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*, 3ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1992.

———, *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*, Madrid, Siglo XXI, 1985.

Iglesias, Norma, "El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica", en *Frontera Norte*, vol. 6, núm. 12, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, julio-diciembre de 1994.

Izquierdo, María Jesús, *Las, los, les (lis, lus). El sistema sexo-género y la mujer como sujeta de transformación social*, Barcelona, Ediciones de les dones, 1983.

Kaplan, Ann E., *Women & Film. Bothsides of Camera*, Nueva York, Routledge, 1988.

———, *Women and Film*, Methuen, 1983.

Kuhn, Annette, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982. Traducido al español con el título *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra (Colección Signo e Imagen, 25), 1991.

———, *The Power of the Image, Essays on Representation and Sexuality*, Londres y Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1985.

———, *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988.

Lamas, Marta, "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género", en *La Ventana*, núm. 1, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 9-61.

——— y Hortensia Moreno, "Editorial", en *Debate Feminista*, año 7, vol. 13, México, abril de 1996.

Lauretis, Teresa de, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra (Feminismo), 1992.

———, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987. Makowski, “Identidad en cárceles de mujeres”, en *Estudios Sociológicos*, vol. XIV, núm. 40, México, enero-abril de 1996, p. 54.

McCreadie, Marsha, *Women on Film. The Critical Eye*, Preager, 1983. Millán M., Mágina, “¿Hacia una estética cinematográfica femenina?”, en *Miradas de mujer. Cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, B. C., 1990, pp. 82-91 (mimeo).

———, “Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México”, tesis para obtener el grado de maestría en sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, México, 1995.

———, “Género y representación. El cine hecho por mujeres y la representación de los géneros”, en *Acta Sociológica*, núm. 16, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales- Coordinación de Sociología-UNAM, enero-abril de 1996, pp 175-194.

Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*, vol. 16, núm. 3, 1975, pp. 6-18.

Orozco, Guillermo, *Televisión y producción de significados (Tres ensayos)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994.

——— (coord.), *Televidencias. Perspectivas para el análisis de los procesos de recepción televisiva*, México, Universidad Iberoamericana (Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales, núm. 6), 1994.

———, *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*, México, Universidad Iberoamericana (Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales, núm, 4), 1992.

———, *Recepción televisiva. Tres aproximaciones y una razón para su estudio*, México, Universidad Iberoamericana (Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales, núm. 2), 1991.

Osborne, Raquel, *La construcción sexual de la realidad*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 55. Penley, Constance, *The Future of an Illusion. Film Feminism, and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

——— *et al.* (editores), *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

Piccini, Mabel, “La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción”, en *Versión*, núm. 3, México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, abril de 1993, pp. 13-34.

Piñuel, José Luis, “Ciencias sociales, comunicación e identidad”, Madrid, 1994 (mimeo).

Prieto Stambaugh, Antonio, “La actuación de la identidad a través del *performance* chicano gay”, en *Debate Feminista*, año 7, vol. 13, México, abril de 1996, p. 290.

Ravelo B., Patricia, “En busca de nuevos paradigmas: algunas reflexiones en torno a la categoría de género”, en *Acta Sociológica*, núm. 16, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales- Coordinación de Sociología-UNAM, enero-abril de 1996, pp 11-39.

Scott, Joan W., “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, en *American Historical Review*, núm. 91, 1986.

Stam, Robert, *Subversive Pleasure. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1992.

Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londres, Routledge, 1995.

Stubbs, Michael, *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*, Madrid, Alianza (Psicología, núm. 20), 1987.

Thuren, Britt-Marie, “‘Sistema de género’ o estructura, régimen, orden... ¿o qué?”, ponencia presentada en el V Congreso de Antropología, Granada, 1990.

Valenzuela, José Manuel, “Introducción”, en *Decadencia y auge de las identidades*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Programa Cultural de las Fronteras, 1992, p. 24.

Walker, Janet, *Couching Resistance. Women, Film, and Psychoanalytic Psychiatry*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Xalapa, Universidad Veracruzana/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1994.