

# El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica\*

*Norma V. Iglesias Prieto\*\**

## **RESUMEN**

Con la incorporación de la mujer a la producción cinematográfica se ha abierto la posibilidad de incluir el punto de vista femenino. Se incorporaron al cine nuevas tramas, nuevas perspectivas, nuevos personajes, nuevos ritmos y espacios, pero también, y de manera muy importante, se cambió la tradicional relación entre la película y su público, es decir, el proceso de recepción. Una de las características de las actuales películas realizadas por mujeres es el favorecimiento de relaciones de subjetividad ajenas a las promovidas por las formas de significación dominante.

En este trabajo se analizan las características de la recepción cinematográfica por género, es decir, se dan a conocer los elementos centrales a los que el auditorio femenino y el masculino prestan especial atención, así como los elementos (temáticos, narrativos y discursivos) en los que se hace evidente la lectura diferenciada por género. El trabajo de campo se realizó en Madrid entre enero y mayo de 1994 utilizando la técnica de “grupos de discusión”. La película que sirvió de estímulo a la discusión en grupo fue “Danzón” de la cineasta mexicana María Novaro.

## **ABSTRACT**

Women's induction into cinematography opened the possibility of including the female point of view. The incorporation of new kinds of story lines, perspectives, characters, rhythms and spaces resulted in important changes on both the reception process and the traditional relationship between the movie and its audience. One of the most interesting aspects of current movies made by women is the enhancement of subjective relationships, absent from the ones promoted by dominant male forms of expression. This article analyzes the characteristics of cinematographic reception by gender; in other words, it reveals the central elements to which female and male audiences pay special attention, as well as those — thematic, narrative and discursive — where gender-differentiated readings are evident. The field work for this investigation took place in Madrid between January and May of 1994, using a “discussion group” technique. The movie chosen to stimulate discussion was Mexican director María Novaro's Film, “Danzón”.

\*Los tres grupos de discusión que aquí se analizan fueron organizados en colaboración con Inmaculada Hidalgo, Begoña González, José Javier Rodríguez y Jesús Rubio.

\*\* Norma V. Iglesias Prieto. Investigadora del Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte. Se le puede enviar correspondencia a: Abelardo L. Rodríguez 2925, Zona del Río, CP 22320, Tijuana, Baja California, Tel.: (661) 3 35 35.

LA teoría de género ha permitido formular nuevas preguntas sobre fenómenos ya estudiados, así como problematizar otros que no se habían considerado importantes, e incluso develar fenómenos de los que las ciencias sociales no se habían percatado. En el caso del cine, por ejemplo, la teoría de género permite cuestionar la relación entre este medio de comunicación y la subjetividad femenina.

En este trabajo se parte de la idea de que existe un cine específico realizado por mujeres, o el hecho de que sea una mujer la que dirija la película nos hace suponer que existe cierta perspectiva diferente respecto del cine realizado por hombres. En última instancia, estamos hablando de que la categoría sexo género es una categoría importante de análisis de la producción y de la recepción de cine.

La preocupación por la problemática de la mujer y el cine no es totalmente nueva. Desde los años setenta, las feministas empezaron a trabajar en los análisis fílmicos sabiendo que la representación de la mujer como espectáculo —cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo—, omnipotente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia. La teoría feminista permitió plantear nuevas interrogantes a un objeto de análisis para entonces ya estudiado. En general, se hizo uso de la semiótica y el psicoanálisis para averiguar el papel que se le había atribuido a la mujer en el devenir histórico de la cinematografía, analizando no solamente el tratamiento visual y conceptual de los personajes femeninos, sino también la ausencia o negación de las mujeres.<sup>1</sup>

Más tarde, y gracias a la incorporación de la mujer al mundo de la realización cinematográfica y al desarrollo de las teorías feministas y de género, las investigaciones no se limitaron a conocer los estereotipos y los tratamientos de las figuras femeninas en el cine clásico comercial, sino que planteaban el problema desde otra perspectiva: cuál es el papel de la mujer como realizadora y cuál el otorgado como espectadora. Para 1980, Annette Kuhn afirmaba que, a falta de personajes femeninos positivos con los que pudieran identificarse, las mujeres adoptan el papel del héroe negándose como mujeres y generando remordimiento. La identificación narcisista con la propia mirada es generadora de conflictos y distorsiones en la mujer, ya que el modelo de espectador propuesto por el filme no es indiferente del sexo.<sup>2</sup>

Unos años antes, Laura Mulvey<sup>3</sup> afirmaba que en ciertas imágenes del cine clásico prevalece el elemento espectacular respecto del desarrollo narrativo, es decir, que la cámara se entretiene o demora en algunas imágenes por su propio valor como espectáculo en detrimento del discurrir temporal y lógico del relato. El caso más elocuente es la presentación de una imagen erótica para que sea disfrutada como tal, de modo que la mujer como personaje de la trama es a menudo presentada como mero objeto espectacular para satisfacción de la mirada masculina, provocando de ese modo perturbaciones en la identificación narcisista de la espectadora femenina.<sup>4</sup>

La gran aportación de la perspectiva feminista en el análisis del cine fue la posibilidad teórica de tener en cuenta un realizador y un espectador de distinto

1 Sobre las distintas perspectivas de análisis cinematográfico existen varios textos. Recomiendo un libro muy sencillo de Alejandro Montiel (.Teorías de cine. Un balance histórico. Barcelona, Montesinos Editor, Biblioteca de Divulgación Temática, núm. 60, 1992), en donde se sitúa la teoría feminista dentro de otras teorías de cine. Y para comprender más a fondo los planteamientos de la teoría feminista en relación con el cine vale la pena ir directamente al importante *Women's Pictures. Feminism and Cinema* de Annette Kuhn, publicado en 1980 y traducido al español con el título de *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, núm. 25, 1991).

2 Kuhn, Annette, *ibid.*

3 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrativo Cinema", en *Screen*, vol. 16, núm. 3, 1975, pp. 618. 0

4 *Ibid.*

sexo implicado en la estrategia narrativa del filme. Esto, por lo tanto, ha exigido, hallar en el pasado o proponer en el futuro películas que satisfagan el placer de la mirada femenina como alternativa a la mirada hegemónica del espectador masculino.

Por su parte, la teoría del género —desde y fuera del feminismo— planteó también la posibilidad de un ordenamiento social respecto a la diferencia sexual, al definir al sistema “sexo género” como el conjunto de disposiciones mediante el cual una sociedad determinada transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, es decir, en comportamientos culturales, con los cuales se satisfacen las necesidades humanas transformadas.<sup>5</sup> El sistema sexo género se refiere entonces a la construcción social y cultural del sexo. Este dispositivo dominante ha funcionado a través de muy diversas instancias socializadoras, como la familia, la escuela o la iglesia, pero ciertamente también a través de los medios masivos de comunicación que en la actualidad parecen jugar un papel muy importante. Éstos no sólo generan opiniones y actitudes en la población en general, sino proponen maneras de ser femeninas o masculinas, introyectando imágenes prototípicas e induciendo expectativas. La teoría del género reconoce sin duda el lugar privilegiado de los medios masivos de comunicación que en última instancia van conformando un mundo ideal, arquetípico.

De esta forma, podemos hablar entonces de una manera de ser culturalmente femenina o masculina, del mismo modo que habría una forma femenina de hacer y ver el cine. Sin embargo, la identidad femenina como constructor histórico y cultural tiene matices y caras por lo que es necesario trabajar con otros niveles de la identidad de tal manera que evitemos hablar de lo femenino en abstracto para hablar de sujetos específicos, histórica y culturalmente. Esta misma preocupación por no caer en el esencialismo se ha mantenido en relación con lo característico de la expresión artística de las mujeres. El propio término “estética femenina” parece contenerla idea de una esencia ontológica:

la “mujer”; sin embargo, por la forma en la que se ha empleado, el término no es más que una etiqueta con la cual se plantean muchos argumentos contra el esencialismo.

La descripción de lo específico del arte de mujeres en un momento histórico determinado puede llevarnos fácilmente afirmaciones esencialistas, pero no hay que olvidar que lo que comúnmente aparece como genuinamente femenino en el arte es transitorio, y que, por ello, se define en relación con lo que se valora como masculino.

No hay que confundir los rasgos del arte de las mujeres con representaciones de la “naturaleza de las mujeres”. Gisela Ecker nos pone de ejemplo las opiniones sobre el cuerpo de las mujeres en el arte contemporáneo. La sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino y del embarazo se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina que están ausentes o incluso reprimidos en el arte hecho por hombres. Sin embargo, esta iconografía del cuerpo no se despliega en el sentido de “cómo son las mujeres” sino que la emplean mujeres artistas que tienen una conciencia de la diferencia sexual en el arte. De esta forma, el cuerpo femenino se muestra en acciones para subrayar y combatir las suposiciones ideológicas que se esconden tras la dicotomía masculino/femenino.

Para algunos autores, como Kristeva y Derrida, el cuerpo aparece como “goce” y como una fuerza semiótica capaz de quebrantar el orden simbólico restrictivo. Para

5 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 (ed.), *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York, Monthly Review Press, 1975.

6 Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, 1986.

7 Ibid.

8 Ibid.

ellos lo femenino (que no coincide necesariamente con las mujeres reales) es considerado como negación de lo fálico y, por tanto, como portavoz privilegiado de las visiones utópicas.

Finalmente, una de las conclusiones más interesantes en relación con el debate de la “estética femenina” en el arte está íntimamente ligada al concepto de subjetividad, entendida ésta como un compuesto de lo que se expresa en el orden simbólico y de lo que se origina en la experiencia pre-édipica y pre-verbal, y en el que el inconsciente emerge a través de las brechas y fisuras de lo que se expresa en el lenguaje; pero sin olvidar que el orden simbólico ofrece valores muy diferentes y no equitativos a cada sexo, valores que presentan dificultades adicionales para las mujeres artistas. Las definiciones sociales de la feminidad y del placer sexual femenino, por ejemplo, no son la misma cosa, y cualquier idea alternativa de la “feminidad” que no concuerde con la que está socialmente aceptada producirá sin lugar a dudas importantes sanciones. Así, la subjetividad femenina crea contradicciones básicas y causa necesariamente fricciones entre el deseo y los códigos sociales.

Independientemente de las dificultades y límites que implica el buscar lo femenino en el cine y en su recepción, o en otras ramas del arte, hay que seguir trabajando en ello, como también en contra del mito “del arte general”. La teoría feminista y de género insiste en que cualquier investigación sobre el arte debe estar profundamente diferenciada en cuanto al género.

La investigación que aquí se presenta parte de la propuesta cinematográfica de las mujeres, pero se centra en los procesos de recepción de los auditorios sexuados, ya que la verdadera importancia de la participación femenina en el mundo del cine y del video sólo se podrá evaluar frente a los auditorios y conociendo el significado subjetivo que tienen esas imágenes para los diferentes auditorios.

### **Los grupos de discusión en el estudio de la recepción por género**

La exploración del campo de la recepción cinematográfica por géneros y de las formas de subjetividad femenina y masculina se hizo mediante el análisis de los discursos generados en “grupos de discusión”. La discusión se suscitó después de la proyección de la película “Danzón” de la cineasta mexicana María Novaro.

Se utilizó la técnica de “grupos de discusión”, ya que de esta manera se podía obtener una serie de discursos que permitieran, por un lado, explorar su construcción por género y, por otro, adentrarnos a las formas de subjetividad masculina y femenina. La técnica de los grupos de discusión permite que sean los propios grupos los que elaboran libremente su discurso a partir de un estímulo. La película “Danzón” resultó adecuada a los objetivos de la investigación, pues la mayor parte de las películas realizadas por mujeres favorece las relaciones de subjetividad ajenas a las promovidas por las formas de significación dominante. Esa subjetividad ajena se debe fundamentalmente a que articula relaciones femeninas de subjetividad.<sup>10</sup>

El “grupo de discusión” se inscribe en un campo de producción de discursos. La actuación del grupo producirá un discurso —de grupo por género— que servirá de materia prima para el análisis. Si se reconoce que en la sociedad hay un ordenamiento social respecto de la diferencia sexual y de que ha habido una construcción social y cultural del sexo, el propio discurso evidenciará este hecho, no sólo por la forma en que se estructura internamente, sino por la situación en la que se habla y se genera lo hablado. De esta forma, la propia perspectiva de género se manifiesta y se puede observar dentro de

9 Esto es fundamental! sobre todo si consideramos que una parte sustancial del significado del texto se da justamente en el momento de la interpretación.

10 Annette Kuhn, op. cit., p. 181.

las tres funciones primordiales del lenguaje; comunicación, representación y acción. Al mismo tiempo, la distinción de los discursos de género se manifiesta en los tres niveles más elementales de la comunicación propuestos desde 1950 por Bühler<sup>11</sup> —alguien con alguien de algo— (siendo los centros de las funciones “expresiva”, “apelativa” y “representativa”), pero además, el sistema sexo/género se manifiesta 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 funciones complementarias propuestas por Jakobson (“poética”, “metalingüística” y “fática”).

También hay que considerar que el grupo de discusión produce un discurso ideológico y que éste se articula en función del consenso; sin embargo, dentro del grupo se dan dos tendencias. Por un lado se huye de la fusión articulando las diferencias discursivas, pero, por otro, la propia ideología restablece la continuidad —sintáctica— y la coherencia —semántica—.<sup>12</sup> Como ha señalado Jesús Ibáñez, el discurso “es la piel del grupo, su superficie de contacto con el mundo, la frontera entre interior y exterior”.<sup>13</sup>

En el grupo de discusión como instrumento generador de discurso, el habla —el discurso del grupo— es a la vez indicante, manifestante y significante central. La manipulación se centra en la frontera entre “el grupo básico” (grupo de mujeres u hombres) y “grupo de trabajo” (grupo que se sabe de discusión, es decir, objeto de estudio), en el proceso de intercambio entre lo emotivo y lo racional. La dinámica del grupo consiste en una cooperación práctica para realizar una tarea que exige el horizonte de un consenso discursivo. En el grupo de discusión, el discurso es el lugar de interpretación para los que lo emiten pero el objeto de análisis para el que lo recibe y su análisis se apoya en los huecos de habla, en las discontinuidades e incluso en los silencios.

Los estudios emprendidos desde esta perspectiva técnica se insertan en el proceso de producción de ideologías. La interpretación y el análisis son, respectivamente, lectura y decodificación de esas ideologías.<sup>15</sup>

El discurso es reconocido como verosímil porque ha sido producido en grupo, es en sí la producción imaginaria del grupo. La verdad del discurso y la realidad del grupo se apoyan en el mismo soporte: el consenso.<sup>16</sup>

El texto —derivado del grupo de discusión— no se analiza gramaticalmente, interesa más la función “conativa” del lenguaje, es decir, el efecto práctico que produce sobre el receptor, lo que en lingüística se llama *ethos synnomo*, que está integrado por el contexto, el género lingüístico, el espacio histórico, el medio geográfico, la clase social y el espacio cultural en el que se genera el discurso concreto. En este trabajo también se analiza, de manera general, la propia estructuración del discurso en su conjunto, así como los discursos que lo componen. Se hizo un análisis de la organización y la estructura narrativa, de los lugares y papeles de la interacción entre los participantes, así como de las funciones del lenguaje. A pesar de las aportaciones posibles de muchas otras perspectivas analíticas, lo fundamental en el análisis del discurso del grupo de discusión sobre el tema que aquí nos ocupa, parece ser el de carácter ideológico. El discurso del grupo de discusión es una representación del discurso social, o de la ideología en su sentido más

11 Citado por Michael Stubbs, en *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*. Madrid, Alianza (Psicología núm. 20), 1987; K. Bühler, “Teoría del lenguaje”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1950.

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

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 256.

15 *Ibid.*, p. 318.

16 *Ibid.*, p. 319.

amplio —”conjunto de producciones significantes que operan como reguladores de lo social”—.17

El grupo de discusión equivale a una situación discursiva en donde el discurso diseminado se reordena para el grupo. El universo del sentido es grupal (social) y la reordenación del sentido social requiere de la interacción discursiva, comunicacional.

Lo importante del grupo de discusión es que en la situación discursiva que crea, las hablas individuales tratan de acoplarse entre sí al sentido social; por eso se puede decir que el grupo opera en el terreno del consenso. En ese terreno enunciativo determinado, la investigación semiótica que se hace se entiende como el estudio de la producción, circulación e interpretación del sentido. Pero hablemos más del sentido global de las producciones discursivas. La muestra de discursos ideológicos de cada uno de los tres grupos de discusión supone las articulaciones básicas de la sociedad en relación con el sexo/género. De esta forma, los discursos de cada sujeto representan las estructuras de la sociedad. En la situación experimental que hemos creado (grupo de discusión) necesitamos que se reproduzca finalmente el discurso social circulante, por lo menos en ese medio de referencia. Consideramos a los discursos como representaciones del universo simbólico.

El análisis que se realizó fue el del nivel de la interpretación de la manera más abierta posible buscando tendencias discursivas que se sistematizaron en campos ideológicos. Se intentó identificar las estrategias argumentativas y procedimientos discursivos, y a través de éstos establecer las diferencias entre los procesos de recepción de hombres y mujeres, así como los prejuicios y las posiciones ideológicas de género. El análisis del discurso nos permitió acceder a la visión que de los acontecimientos tienen los participantes en el grupo de discusión y a las actitudes hacia ellos, pero el discurso es además una elaboración, en algunos casos una justificación de las acciones, de los comportamientos que contribuyen a crear tal situación o de las respuestas que ante ellas se adoptan.

#### **Características de los grupos de discusión analizados**

Se analizaron tres grupos de discusión y uno que llamaremos “grupo de conversación” conformados todos ellos por sujetos de características específicas. Evidentemente, el criterio fundamental para la selección de los participantes fue la categoría de sexo/género, por eso se organizaron tres grupos; el primero, de mujeres (GDI); el segundo, de hombres (002) y uno mixto (GD3). En todos los casos los grupos estuvieron conformados por jóvenes de 20 y 30 años, de perfil universitario. En ocasiones se hará referencia al “grupo de conversación” (un cuarto grupo o GD4), que estuvo integrado por mujeres profesionistas de entre 35 y 45 años. Se estableció como criterio para la participación en los grupos la condición de “cinéfilos”, que fue definida en sentido amplio: que fueran como mínimo dos veces al mes al cine (salas comerciales). Esta condición se estipuló en función de que el hecho de

17 Ibid.

18 Ibid.

19 A partir de los propios discursos se definió un cuadro de posiciones ideológicas en relación con el sexo/ género. Cuatro posiciones se marcaron como importantes. A nivel horizontal estarían, en un extremo, las posiciones machistas, en el otro las hembristas. En el plano vertical estarían, en un extremo, las posiciones neofeministas a la par de las masculinistas, y en el otro el feminismo clásico.

20 Lo llamo así porque no alcanzó a cubrir todas las características necesarias para ser considerado estrictamente “grupo de discusión”, por las siguientes razones: se conocían entre sí algunas de las participantes, sólo participaron cinco en lugar de los ocho o diez de los otros grupos, y de alguna manera tenían una ligera idea del perfil de la investigación. De cualquier manera, los discursos producidos en este “grupo de conversación” serán utilizados en el análisis, ya que el contenido del discurso grupal fue muy rico y permitió hacer algunas observaciones analíticas en relación con la importancia de la variable edad y con el género.

estar habituado al lenguaje cinematográfico y teniendo una base media de “cultura cinematográfica” permitiría que la discusión se mantuviera abierta y continua sin que el moderador tuviera que intervenir demasiado. En cada grupo hubo un moderador y un observador del mismo sexo/género que los participantes en el grupo, porque se consideró que la presencia de personas del sexo opuesto al de los participantes del grupo podía influir negativamente en las opiniones recogidas en él.

### Algunos aspectos formales de los distintos discursos de grupo

Una de las cuestiones que resultó más obvia durante las propias sesiones de los grupos de discusión, así como a la hora del análisis, fueron las diferencias formales de los discursos femenino, masculino y mixto.

*El discurso femenino (GD1).* Durante la proyección de la película se creó un ambiente distendido, relajado y de complicidad entre las integrantes del grupo. Fueron comunes las risas y la búsqueda de miradas entre las participantes. La característica formal más evidente del discurso elaborado por el grupo de mujeres fue el hecho de presentar intervenciones cortas e intercortadas sin seguir turnos semiformales. Las participantes intervenían al momento en que alguna quería hacer uso de la palabra. Antes de que la persona que estaba hablando terminara, otra retomaba la palabra, e incluso terminaba las frases de la anterior. En la mayoría de las ocasiones el discurso parecía uno solo que se iba hilando *entre varias* personas. Veamos este ejemplo:

—”Bueno, la *película en general es el bailar, pero* ella busca una pareja...”

—”...pero el bailar no es una ligereza...”

—”...no es una mera actividad, no es bailar por bailar ¿no?...”

—”No, claro...” (GD1:5).

O este otro:

—”...es que además la postura del joven, así como las sirenas que van a la proa de los barcos...”

—”él va de esfinge, de mascarón...”

—”...del mascarón de proa.”

—”Sí, la figura de él como que está muy pensada...” (GD1:5).

De esta forma, la organización discursiva correspondía más al discurso común elaborado por todas las participantes que a la combinación y exposición de las distintas líneas discursivas, como sucedió con el discurso masculino.

Se hablaba, en general, desde el lugar de los personajes o desde la película misma, por lo que la mayor parte del discurso fue básicamente de carácter emotivo. Se sentía una gran complicidad en la elaboración de un discurso común, incluso a pesar de los desacuerdos en relación con un tema determinado. La complicidad y esa capacidad de recrear la película a través del discurso las hizo divertirse a lo largo de la sesión. Se revivieron las risas en los momentos en que se recreaban partes de la película con frases como “o cuando ella dice: ¡Ay Dios mío...”. Ocuparon con frecuencia el lugar de la protagonista y desde ese lugar (como personajes de la película) daban opiniones sobre lo acontecido en la misma. En casi todo momento las participantes hicieron uso de la primera persona elaborando frases al estilo de “yo no lo haría” o “¿tú lo harías?”. Continuamente se apoyó el comentario de la persona que le precedía, con la repetición de una parte de la frase; por ejemplo:

“sobre todo la presencia de los niños es preciosa...”, y dice la mujer que continúa el discurso: “preciosa, preciosa...”.

A diferencia del discurso elaborado por el grupo de hombres, en *el de* las mujeres es imposible descubrir el perfil disciplinario de la hablante. Ninguna de ellas hablaba o estructuraba su discurso como socióloga o economista, sino que lo hacían desde un lugar común como sujetos femeninos más en abstracto. Se hablaba desde el ámbito de lo privado más que del público.

*El discurso masculino (GD2).* Durante la proyección de la película los participantes mantuvieron una actitud fría, sin risas ni comentarios acerca de las escenas de la

misma. En cuanto al discurso, se trató de participaciones largas con un tono muy racional. Independientemente del tema que se estuviera tratando, se hacían regularmente alusiones a conceptos teóricos e incluso a investigaciones que sustentaban sus argumentos. Dos de los conceptos más manejados en el discurso masculino fueron “identidad femenina” e “identidad de la mujer”. Se manejó discursivamente como algo que se tiene y se pierde, algo que finalmente, en el caso de la identidad femenina, se consigue y se pierde por medio de un hombre.

La referencia a un contexto más amplio sobre el tema discutido fue también otra característica muy peculiar del discurso masculino. En el discurso sobre la película, se hizo constante referencia a un contexto cinematográfico más amplio. Se habló del cine mexicano, del cine latinoamericano, del europeo e incluso de la industria cinematográfica en general; se hicieron también constantes referencias utilizando términos propios de la cinematografía como “escena”, “argumento”, “trama”, etcétera. Se mencionaron frecuentemente detalles técnicos con los que se pretendía evidenciar un conocimiento, en ocasiones especializado, del tema. Se hizo también alarde de una buena memoria y “seriedad” analítica al referirse a los personajes por sus nombres, e incluso apellidos. Cuando se referían a los protagonistas generalmente los llamaban por su nombre, decían “Julia” e inclusive “Julia Solórzano”, lo mismo que “Carmelo” o “Carmelo Benítez” para referirse a la pareja de baile de la protagonista. Solamente en las partes más emotivas del discurso —que fueron escasas— se referían a los personajes con un “ella” o “esa mujer” en un tono un tanto despectivo, lo mismo que con Carmelo, quien se convertía en “él” o “ese señor”. La actitud más evidente del grupo fue la de alejamiento respecto de los personajes. El hecho de que la protagonista y la mayor parte de los personajes de la película fueran mujeres dificultó la identificación con los mismos. Parecía imposible identificarse con un personaje de otro género. Uno de los pocos momentos en que se hizo uso de la primera persona y de argumentos más emotivos que racionales fue cuando se habló de la visión negativa que de los hombres proyecta la película.

El ejercicio discursivo más frecuente fue de carácter intelectual al hacerse asociaciones y comentarios de carácter comparativo. Por ejemplo, se comparó el estilo de la película de “Danzón” con las “coplas típicas españolas”, o se compararon “elementos folclóricos de la cultura mexicana con los de la cultura española”.

Por otro lado, resultó también contrastante con el discurso femenino el hecho de que los discursos masculinos se caracterizaran por secuencias mucho más largas y elaboradas. Discursos de “expertos” que planificaban y daban su opinión conscientemente. Se estructuraba el discurso con expresiones de entrada como por ejemplo:

“A mí me gustaría decir que...”, “Yo creo que...”, con algunas palabras y frases intermedias que ordenaban el discurso como “en ese sentido...”, “si se tiene en cuenta que...” o “porque de hecho...”; para terminar con afirmaciones de cierre de la argumentación, o con frases que tenían la intención de introducir nuevas participaciones como por ejemplo: “a ver que os parece”. El turno de palabra en general estuvo muy organizado y fueron pocas las veces que a alguno de ellos le fue interrumpido su discurso. La mayor parte de las participaciones estaban estructuradas teniendo —reconociblemente— un principio y un fin. A pesar de que el discurso estuvo bien organizado en su conjunto, la organización discursiva estaba más en términos del discurso de cada uno de ellos. Es decir, cada uno de los hombres participantes mantenían y defendían sus posturas y la exposición de las diferentes opiniones conformaron la estructura discursiva. Una forma similar a la de los debates de carácter académico.

Otra característica del discurso del grupo de hombres fue la barrera que se edificó entre ellos y la película. Entendieron que su papel en el grupo consistía en comentar la película desempeñando el papel de “crítico de cine” o de “analista”. Nunca se pusieron en el lugar de ninguno de los

personajes, tomaron distancia de ellos, así como de la problemática y el ambiente mexicano. Se presentaron en la forma discursiva frente al resto de los participantes como “profesionistas” defendiendo cada uno de ellos la perspectiva más de comunicólogo, antropólogo o sociólogo, que como sujetos masculinos en abstracto. Es decir, en el discurso de cada uno se podían identificar las diferentes perspectivas disciplinarias. Se hablaba más desde la posición pública que desde la perspectiva privada.

*El discurso del grupo mixto (GD3).* Tal como se había supuesto al inicio de esta investigación, el discurso del grupo mixto fue estructurado de manera distinta al masculino y al femenino. Una especie de combinación de ambos pero en “tono menor”, parecía regir la negociación y la tolerancia. Las posturas discursivas de tono feminista y neofeminista fueron más fuertes que la machista, o más bien la mayor aceptación (por lo menos en los niveles discursivos más racionales) de la igualdad frente a la opresión permeó la discusión, evitando de esta forma el conflicto abierto.

El discurso mixto se caracterizó por construirse de manera menos uniforme que en los grupos anteriores. Por momentos el rumbo del discurso estuvo dirigido hacia las intervenciones cortas y emotivas construidas entre varios participantes, y en otros casos, el rumbo giraba hacia las intervenciones largas y elaboradas, que estaban más cercanas al discurso que caracterizó al grupo de los hombres. A pesar de eso las intervenciones no fueron tan largas como en el grupo masculino y, al mismo tiempo, tampoco tan imbricadas entre sí, como en el discurso femenino. En casi ningún momento se hizo evidente esa complicidad que caracteriza a veces las posiciones del grupo de mujeres.

Por otro lado, se produjeron muchos saltos y discontinuidades entre las argumentaciones de tipo racional-abstracto y otras más concretas y emotivas. Esas discontinuidades no sólo fueron formales sino también temáticas, sugerían que ninguno de los temas abordados durante la discusión concluía por completo, o se resolvía; era más bien olvidado al momento que la siguiente intervención cambiaba bruscamente de tema. Estos saltos y discontinuidades discursivas probablemente se debieron a la necesidad de evitar el conflicto entre las posiciones de género, así como a la necesidad de consensuar por el camino de la no discusión. La constante necesidad de no enfrentamiento o de enfrentamiento abierto provocó que en el discurso mixto se utilizaran en ocasiones frases muy formales que disculpaban “discursivamente” la diferencia, como por ejemplo: “yo estoy de acuerdo contigo, aunque...” (GD3:15), “sí, lo que pasa es que...” (GD3:10), así como “...es posible”, “sí, puede ser que sí”, “bueno” y “bueno, es mi opinión”.

Es conveniente también aclarar que en ningún caso se estructuraron dos discursos opuestos entre hombres y mujeres. No se llegaron a formar verdaderas fracciones de género. Solamente se vislumbraron algunas tendencias a hacerlo en situaciones discursivas muy específicas, como por ejemplo, cuando uno de los participantes, dirigiéndose exclusivamente a las mujeres, les hace un cuestionamiento de tono moral sobre una de las acciones de la protagonista, específicamente sobre el hecho de que Julia haya tenido relaciones sexuales con el joven de Veracruz. “¿Os parece bien que se haya liado con otro?”. CGD3:11). Las respuestas a esta pregunta tan directa hacia el comportamiento de Julia obligó a las mujeres del grupo, e inclusive al hombre con un discurso más “feminista”, a tomar una posición más “radical” al respecto, con afirmaciones como “sí, ¿por qué no?”, “¡pues hizo bien!”, “...¡no tiene la menor importancia!”, “¡oye!...” y “es una aventura de verano, (...) ella no le da más importancia” (GD3:11). En términos generales, se puede afirmar de nuevo que se estableció un pacto comunicativo inter géneros que pareció evitar los posibles conflictos. El discurso fue de tolerancia y negociación.

### **Análisis temático comparativo por grupo**

El análisis de las diferentes posturas ideológicas respecto del género se realizó sub-

dividiendo temas a partir de las propias líneas desarrolladas por los grupos de discusión. Se analizaron finalmente seis grandes temas que comúnmente se sobreponían: 1) la película y el cine en general;

2) el baile; 3) sexualidad, sensualidad e identidad; 4) Veracruz y el significado del viaje; 5) Julia y otros personajes, y 6) las principales oposiciones (México D.F. vs. Veracruz, España vs. México, hombres vs. mujeres, viejos vs. jóvenes). En este artículo sólo se abordará el primer tema.

### **La película y el cine. ¿Se reconoce una mirada femenina?**

El primer tema que abordó el grupo de mujeres fue precisamente el de las características de la película. Les llamó evidentemente la atención el que la película propusiera un tratamiento poco común de los personajes femeninos y de la propia perspectiva narrativa. Se abrió el discurso refiriéndose precisamente a lo femenino de la película. Se dijo que trataba “de aquel mundo... de lo que siente la mujer”. Se reconoció evidentemente que la película no sólo habla del mundo femenino sino que lo hace “desde nuestro punto de vista”. Otra característica importante de la película, reconocida de manera inmediata por este grupo, fue que los hombres sólo aparecieran en segundos y terceros planos. Se reconoció también de entrada, la diferencia de esta película frente otras por el hecho de que no sólo se habla de “lo que siente la mujer”, sino que además hace referencia al “mundo masculino desde el mundo femenino”.

A diferencia del grupo de hombres que, como veremos, insistió en situar la película dentro de un contexto más amplio (el cine mexicano y latinoamericano, etc.), el grupo de mujeres se concretó a hablar de las características particulares de este filme. Se asociaron inmediatamente las características de “nuestro punto de vista” con las características de la protagonista (Julia) y se ignoró totalmente el contexto cinematográfico más amplio.

Resultó también evidente el que, desde el principio de la dinámica del discurso, se marcaron las diferencias de género refiriéndose constantemente a lo “nuestro” en contraste con un “ellos” casi ausente. La distinción entre los géneros fue el consenso más enraizado y del que partió el discurso del grupo de mujeres. Al principio del discurso, el peso de lo femenino en la película llegó a ser tan fuerte que incluso se llegó a afirmar que “todos los hombres (de la película) tienen su parte femenina...” una postura totalmente contraria a la perspectiva falocéntrica que tiende a explicar todo, incluso lo femenino, desde el punto de vista de los hombres. Esta posición o perspectiva, de y desde lo femenino, en términos generales, parece haber gustado, a pesar de las críticas, al auditorio femenino simplemente porque se rompió con las formas habituales de representación.

Desde el primer momento, y manteniéndose a lo largo de todo el discurso, se estableció una solidaridad de género, una cierta complicidad de perspectivas que permeó incluso los momentos de enfrentamiento de diferencias particulares.

Tres momentos y argumentos matizaron y plantearon las contradicciones que se mantuvieron en relación con el planteamiento del punto de vista femenino de la película. Los tres aparecieron en el ejercicio de explicitar qué es “lo femenino”.

La complicidad y la solidaridad que se mantuvo frente al género, definidas coloquialmente como “nuestro punto de vista”, fue transgredido y cuestionado en el momento de hablar de las diferencias culturales entre España y México. Se empezó a hablar entonces de “lo femenino de aquí y lo femenino de allá”. Esta primera barrera apareció cuando una fracción del grupo argumentó que en la película se trata el “mundo femenino desde un punto de vista muy estereotipado” porque se presenta a la “mujer como objeto de deseo, (...) al mundo femenino de las emociones, (...) al romántico, al del amor (...) al de la maternidad...” (GD1:1) ¿dónde queda entonces eso también femenino “de nosotras” que está más ligado a lo racional, laboral y profesional? La argumentación de esto se plan

tea a partir de un ejercicio que implica el ocupar el papel de la protagonista, ¿yo haría esto, o aquello? (ejercicio que como se verá no realizaron los hombres).

Una manera de resolver la problemática fue el reconocimiento de lo femenino de “ellas” y lo femenino de “nosotras”. Se matizó y comparó entonces el comportamiento de Julia como sujeto femenino que representa a las mujeres de “allá” (mexicana/latinoamericana/trabajadora), y el de “nosotras” (las del grupo/españolas/europeas/profesionistas y/o estudiantes universitarias). De esta forma, se dijo que “allá”, (en el México de la película) “aparece muy separado lo femenino de lo masculino” (GD1:29), mientras que en el “aquí” de las participantes (Madrid, España) la distancia entre los géneros no era tan notoria. Para “ellas” (Julia y con ella las mujeres latinoamericanas) la forma de encontrarse con los hombres era por medio del baile. Para “nosotras”, en cambio, es el trabajo, los estudios y otros muchos ámbitos. Para este grupo de mujeres jóvenes urbanas (fundamentalmente madrileñas) el baile no es de ninguna manera el único o el esencial contexto de ambos sexos.

Otra manera de explicar lo femenino tratando de resolver la contradicción fue marcando distancia no sólo en el plano espacial sino también en el tiempo, como distancia generacional, hablando entonces de “lo femenino de hoy y lo femenino de antes”. La manera de asumirse mujer por parte de Julia —la protagonista— estaría más cerca de lo entendido por las madres de las participantes en el grupo de discusión. Las referencias a cómo seguramente sus madres entenderían y compartirían el sentido del baile y las formas de relacionarse de Julia fue una constante.

Supongo que nuestras madres lo entenderían mejor ¿no? Yo recuerdo a mi madre que cuenta historias de los bailes, de cuando eran jóvenes, que eran increíbles. Unas historias de bailes, de parejas que encontraban que bailaban perfectamente el pasodoble y repetían una y otra vez, y no se conocían. Y no tenían una relación más profunda que esa (GD1:28).

Otro aspecto que generó mucho conflicto y contradicciones discursivas fue el relacionado a lo “femenino cinematográfico”, en concreto, a si era obvio que la película fuese o no dirigida por una mujer. Si al principio fue evidente el consenso de que la película explora en “lo que siente la mujer” (GD1:1) haciendo referencia incluso al “mundo masculino desde el mundo femenino” (GD1:1), al final, para una fracción del grupo esto no era resultado necesariamente de que fuera una mujer la realizadora.

Para la fracción mayoritaria, “se notaba” que había sido realizada por una mujer entendiendo que hoy en día el punto de vista de un hombre sobre la problemática y la vida de Julia “hubiera sido distinto” (GD1:36) porque no “lo hubiera sentido igual” (GD1:36), “aparecen detalles que a lo mejor no hubiera captado un hombre” (GD1:38) y porque “es una visión que no te esperarías de un hombre” (GD1:36) y además

quizá el hecho de centrar la película solamente en el mundo de las mujeres y que el mundo de los hombres sólo aparecen reflejados a través de la visión de las mujeres es un poco femenino (GD1:38).

Queda entonces claro que para este bloque, actualmente la subjetividad masculina, en general, sería incapaz de describir con tal detalle y naturalidad la perspectiva femenina.

El bloque que se oponía a este discurso argumentaba que no había razón para pensar que tenía necesariamente que haber sido dirigida por una mujer, “yo sí me la imagino dirigida por un hombre” (GD1:36). Incluso se llegó a negar aquello que ellas mismas habían afirmado al inicio del grupo de discusión diciendo: “no veo una característica femenina a la película” (GD1:36). Dentro de este bloque se dijo que bien podía haber sido dirigida por un hombre puesto que “al fin y al cabo los hombres quedan bastante bien en la película” (GD1:36); y que la única manera de saber si una película era dirigida por una mujer era porque “no van a salir los hombres o van

a salir mal” (GD1:36). Más adelante, se matizó esta postura diciendo que en realidad las posturas de género eran ideológicas, por lo que un hombre con ideología feminista podría hacer una película de esta naturaleza (aunque a lo largo del discurso ellas mismas insistieron en que desde luego ésta no era una película feminista). Sin embargo, a pesar de reconocer las posturas de género como una cuestión social y cultural e ideológica, caía en un argumento un tanto contradictorio afirmándose al mismo tiempo: “Tú ves una película en donde los hombres salen mal y tú puedes pensar que detrás de esta persona hay una ideología feminista (...) puede ser un hombre perfectamente el que tenga estos valores” (GD1:37). Desde esta perspectiva parece decirse que lo característico del feminismo es básicamente el rechazo a los hombres, más que un cuestionamiento de la situación de opresión de la mujer, y más ampliamente del rechazo a cualquier opresión. Por otro lado, este mismo grupo parecía entender que una película feminista tendría la característica de ser “una cosa escandalosa” (GD1:37).

En general, podemos decir que en los discursos más emotivos todas las del grupos coincidieron en que la película se caracterizaba por tener una perspectiva femenina, pero se reconocía también que la película no era realmente feminista porque no cuestionaba abiertamente y por completo las relaciones entre hombres y mujeres, y tampoco la protagonista tenía una actitud consciente, o una perspectiva más política, ideológica e incluso estratégica amplia de cuestionamiento y ruptura con las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

No considerar la película como feminista era en cierto sentido una crítica a su falta de crítica, pero al mismo tiempo era una especie de reconocimiento, o punto positivo. Justamente la característica de “menos radicalidad” de “Danzón” fue uno de los elementos que se destacaron como interesantes y ricos de la película. Ese carácter de crítica inacabada, de demostración de la complejidad y contrariedad de la vida cotidiana fue manifestada como una virtud de la propia película y como parte sustancial de la mirada femenina.<sup>21</sup>

Recordemos parte del discurso de mujeres en donde se dice:

Lo bueno de la película... o sea, es bonita porque no deja nada claro, o sea quiero decir que no hay el bueno, el malo; (...) o sea, que salen muchísimo los sentimientos, o sea las locuras de todo el mundo y realmente nadie tiene la razón en la película sino que... todo el mundo está buscando algo y no se sabe muy bien qué, sobre todo ahí las mujeres. (...) no lo ves claramente como una película feminista (pero) se ve (n) todas las decisiones que toman las mujeres y cómo está ese mundo... Hay convenciones pero esas convenciones cada uno las interpreta de una forma y quiere salirse de ellas ¿no?... (GD1:19).

Por último, podemos afirmar que dentro del discurso femenino hubo dos tipos de posiciones opuestas en relación con la autoría específicamente femenina de la película. Cuando los discursos eran más de carácter emotivo se afirmaba sin reparo que la película presentaba una perspectiva femenina. Pero en los momentos de elaboración de discursos más racionales, o a la hora de describir y reconocer lo femenino, las participantes se resistían. Parecía comprometedor. Daba la impresión que hablar de “algo femenino” era caer en el argumento “de una naturaleza femenina”, lo que en última instancia justificaba la opresión y la desigualdad.

Resulta interesante que este conflicto entre las argumentaciones racionales frente a las emotivas no se dio en el “grupo de conversación” (GD4), en donde las participantes eran quince años mayores que la media del grupo de discusión de mujeres.

<sup>21</sup> Roland Barthes señaló en su libro *The Pleasure of the Text* (1975) que existen dos clases de placer en el cierre de una película. El que se produce por un final bien cerrado y acabado, y otro muy distinto que se produce justamente por lo perturbador que resulta un final abierto a las múltiples lecturas. Algunas autoras como Kuhn, señalan que parte de las diferencias entre el lenguaje masculino y el femenino se manifiestan, entre otras cosas, en las características del cierre. El lenguaje “femenino” tiende a las resoluciones más abiertas y el lenguaje “masculino” predominante tiende por el contrario al cierre total.

Las mujeres mayores hablaron constantemente del carácter femenino de la película y de los aspectos que lo conformaban. De esta forma afirmaban sin ningún reparo, ni conflicto: “Es una reflexión sobre la condición femenina impresionante” (GD4;l) en donde se cuidó todo detalle, incluso el trabajo de Julia,

ese trabajo tan femenino, que es la cosa de poner en comunicación a los demás, siempre en relación (...). Lo masculino está muy vinculado hacia el actor de la propia historia, o sea que la condición de la masculinidad tiene que ver con que las satisfacciones masculinas está en saberse actor, y lo femenino está en contar historias y en poner en relación historias (GD4:2).

Para este grupo, la misma ambientación de la película era un reflejo de su carácter:

Bueno, es que la ambientación es impresionante, todo los detalles.. ese *kitsch* excesivo, hay un espejo que tiene el homosexual en un momento, que son unos delfines que es fabuloso... (GD4:3)

Una cantidad de tomas de primer plano... (GD4:3).

el carrito de los helados (con ese nombre) de ‘Anagnórisis’ que es buenísimo... (GD4:4).

... y los de ‘papanicolau’ del nombre del barco es maravilloso... (GD4:4).

E incluso las canciones están hablando de los momentos, todas las canciones van contando un poco la historia. (GD4:4).

El guión es bonito por eso, porque no está forzado, lo que hablan es muy natural. (GD4:4. ... la presencia de los hijos es preciosa... (GD4:4).

*El discurso masculino.* También el primer tema del que se habló en el grupo de hombres fue precisamente el que ahora nos ocupa: “la película y el cine”. A diferencia del grupo de mujeres, que empezó hablando en concreto de la mirada femenina de la película proyectada, el grupo de hombres abrió el discurso contextualizando “Danzón”. Se estableció una comparación con otra película hecha por una mujer, “El piano”, lo cual indicaba que se reconocía en ambos casos una mujer como realizadora, o una estética similar. Se la comparó también con una película de Rohmer, que según se dijo tiene un argumento parecido, y, finalmente, con dos películas cercanas a lo mexicano “Como agua para chocolate” y “El mariachi”. Sin embargo, mientras la comparación con “El piano” no fue retomada por el resto del grupo, la comparación con otras películas mexicanas sí lo fue.

A partir de esto se pudieron identificar dos posiciones al interior del grupo. La más fuerte defendió la tesis de no existencia de una estética femenina. Se reconoció una “sensibilidad” especial en la película que le fue atribuida a la nacionalidad de la cinta, más que al sexo/género de la realizadora.

“(…) el hispanoamericano, muchas veces las personas buscan su realidad en las pequeñas cosas y sobre todo en las cosas más humildes (...)”.

Esta fracción del grupo defendió su postura con discursos de corte totalmente racional-argumentativo. El procedimiento fue desentenderse de la película concreta para referirse a la creación artística en general, e incluso a la conducta humana. Los argumentos en defensa de su postura (no reconocimiento de una estética femenina) incluyeron un llamado a la no demostración empírica del hecho:

...en algún momento se han hecho experimentos como éste, por ejemplo poniendo textos escritos sin saber quien los escribió y el público no pudo identificar si eran hombres o mujeres los (autores)... (GD2:26).

Por otro lado, una fracción débil del grupo defendió la existencia de un evidente punto de vista femenino en la película, “distinto del masculino”, “diferente de las que estoy acostumbrado a ver” (GD2:25). Este “otro” punto de vista se identificó especialmente en las escenas de contenido sexual. Se comentó que el tratamiento estético había sido radicalmente distinto del de las películas “masculinas”:

la escena en la que Julia fuma tras hacer el amor con el joven es justo lo opuesto a lo que estamos acostumbrados a ver. Además, en ningún momento de la relación se dan un beso (apasionado).

La lectura de estas diferencias en la forma de expresar lo sexual y lo sensual, y su poca familiaridad con estas otras formas de expresión eran una prueba de que se debían a que la realizadora era una mujer y de que “ella” tenía una sensibilidad diferente, “una sensibilidad femenina”. La fracción del grupo que defendía esta postura tuvo serias dificultades para sostenerla y para ser apoyada por el resto del grupo. El propio tono de su argumentación fue de carácter más afectivo, referida a los sentimientos de ellos como espectadores, de los personajes de la película, o de la propia realizadora. La percepción de la sensibilidad femenina y su descripción se mantuvo en el ámbito de las emociones y fue difícil de racionalizar. Por eso, en un discurso grupal marcado por la racionalidad, esta postura “emotiva” estuvo destinada al fracaso.

El único momento de duda y de contradicción de la fracción fuerte, fue cuando se llegó a hablar en concreto de los personajes masculinos de “Danzón”. En esa ocasión, y por sentirse involucrados personalmente como sujetos masculinos, tanto el estilo argumentativo como el contenido y posturas del discurso, cambiaron radicalmente. La mayor parte de los miembros del grupo manifestaron abiertamente el hecho de haberse sentido agredidos por “lo mal que se trata a los hombres de la película”, “el hombre sale mal parado”, es el “gran marginado” (GD2:4). Se protestó contra la representación de los hombres guiados exclusivamente por el sexo y ajenos a todo lo que tenga que ver con el amor o la amistad. Se quejaron también de que el único personaje masculino que se salió del estereotipo de “macho” fue el travesti:

(...) si os fijáis todos van a lo mismo, al sexo y nada más; sin embargo, las relaciones que hay entre las mujeres, entre el travestido y ella son de un sentimiento y de un cariño tremendo, ¿no?, cosa que en los hombres no se ve nada. Simple mente ellos, en el caso del ruso, en el caso de los hombres que van por el puerto que no sé, en eso puede que sí, puede que la directora sí que se haya fijado. El hecho de que al hombre no le interesa tanto la comunicación, la relación de amor entre hombre y mujer, o simplemente entre dos personas, más que una mujer. Como hemos dicho, antes las mujeres se ayudan constantemente para cualquier cosa y esta mujer recibe ayuda por todos lados. Sin embargo, no recibe ninguna ayuda de ningún hombre, todo es de mujeres. El único hombre que la ayuda es un travesti (GD2:2425).

Una vez que el discurso adquiere un matiz más emotivo, los participantes empezaron a dejar su postura de actores para convertirse más en sujetos. Ya dentro de este tono hubo dos posturas interesantes. Por un lado, se llegó a reconocer la “perspectiva femenina” de la película pero se buscó su descalificación. Una manera de hacerlo fue afirmando que finalmente era una “película femenina pero no feminista” (GD2:10), es decir, la sensibilidad que mostraba era más resultado “natural” de la perspectiva de la realizadora (finalmente emotiva), que de un acto consciente y planeado como estrategia comunicativa. Se dice que se limita a describir una situación sin formular un juicio sobre ella. Para el grupo de hombres, la película es una “reivindicación de la feminidad” (GD2:10), una exposición de los sentimientos femeninos, pero no una valoración o cuestionamiento de las relaciones sexistas de la sociedad mexicana. Detrás de este tipo de argumentaciones se reafirman entre ellos mismos el que el trabajo femenino es de “naturaleza puramente emotiva”, y al mismo tiempo justifican inconscientemente la situación de opresión de la mujer y la “superioridad de los hombres”. “Al final de la película Julia retorna a México D.F.”, “vuelve con Carmelo, como decíamos, con toda la simbología que es el danzón, de dejarse llevar por él” (GD2:11).

Es decir, la lectura que el grupo de hombres hace del final de la película es que Julia renuncia a su conquistada libertad para volver a someterse a Carmelo. Esta lectura del regreso es la opuesta a la reali-

zada por ambos grupos de mujeres que consideran que ella vuelve a México pero habiéndose descubierto. Vuelve como sujeto libre y con el control de su vida.

Para el discurso masculino, el regreso de Julia a la ciudad de México con Carmelo es la confirmación de que la mujer reconoce el lugar que le corresponde vivir, “detrás del hombre”. También se interpreta ese final como la prueba de que la propia realizadora no pudo pensar en otro final. Para el discurso masculino, la realizadora, como sujeto femenino, acepta “volver a lo mismo”, “a lo ya establecido”:

(...) incluso al final, la resolución no es tan feminista, ¿no? La mujer abandona al chaval que le gustaba, un chaval joven, porque, como has comentado tú, ¿no?, lo del baile, toda la simbología que hay en el baile, que es él el que tiene que llevarla, la iniciativa (es de ellos quienes) tiene que mover a la pareja femenina (GD2:4).

Este tipo de comentarios y posiciones de tono finalmente machista generaron una cierta incomodidad dentro del propio grupo. Una forma de limpiar su imagen fue argumentar que se estaba hablando en nombre de los personajes de la película, así como de reconocer que se habían sentido agredidos como hombres por la película. Se hablaba por primera vez de un “nosotros”. Ese “nosotros” (GD2:10) se refería, por un lado, a los reunidos, y, por otro, a los de “aquí” (españoles). Se dijo:

“nosotros” no somos como “ellos”, aquí sí hay un “respeto por la mujer” (GD2:10), aquí “no somos tan machos”.

Más tarde, el grupo reconoció que “el feminismo es una ideología agresiva” porque busca colocar a la mujer en una posición de superioridad social respecto del hombre. Según el grupo, se estaría tratando de “crear una sociedad feminista en el peor de los sentidos” (GD2:22). Se equipara así feminismo a machismo y por tanto se le considera discriminatorio y sexista. Incluso se llegó a proponer cambiarle el nombre, llamándolo “hembrismo” (GD2:22), puesto que “feminismo” tiene una connotación positiva mientras que “machismo” connotación negativa.

*El discurso mixto.* El grupo mixto fue el único en donde no se discutió realmente “lo femenino” de esta película, ni la “estética femenina” en general. El conflicto se evitó discutiendo básicamente el papel del cine en la sociedad. Se definieron dos posturas que no fueron defendidas por bloque de género. Una que premiaba el carácter educador del cine y que evaluaba a “Danzón” como una “mala película” porque no mostraba realmente cómo era México; y una segunda que premiaba más el carácter estético en el cine y que reconocía a “Danzón” como una muy buena película porque era profunda y “llena de sensibilidad”. El “consenso” se consigue en el grupo al afirmarse que la película refleja las relaciones entre los hombres y las mujeres. Desde ese momento, la discusión se centra en esas relaciones entre géneros, y en concreto cuestionándose si la relación entre Julia y Carmelo era de “amor” o no. Tratando de resolver el problema del amor y de las relaciones entre hombres y mujeres se llega a reflexiones de tono existencialista. Se habla de la necesidad de que ocurran cosas en la vida, experiencias que vengan a modificar el curso repetido de nuestra existencia:

Quizás más que una historia de amor, para mí la película es lo que es una búsqueda; ...más que una historia de amor son las vivencias de esa mujer... (GD3:5).

### **Diferencias y similitudes entre los discursos de género**

Se puede decir que, a pesar de los rumbos y los argumentos de cada grupo, los tres grupos finalmente afirman que “Danzón” representa un “punto de vista femenino”. El grupo de mujeres lo retoma desde el inicio, los hombres tardan en llegar, y el grupo mixto lo evita pero termina reconociéndolo. Para el grupo de mujeres, “Danzón” representa abiertamente “un punto de vista femenino” pero no necesariamente “nuestro” punto de vista femenino. Para el grupo de hombres, la película refleja una sensibilidad distinta de la que se está acos-

tumbrado a ver, se reconoce ciertamente como “otra” visión, en ocasiones más mexicana que femenina, en otras “más femenina que feminista”, pero nunca “nuestra”. En el grupo mixto se evita este tema pero llega a reconocer que la película es una “búsqueda” a partir de la experiencia de una mujer: Julia Solórzano.

Los discursos analizados nos permiten afirmar que existen lecturas de género. Las diferencias de lectura de un mismo texto por género se manifestaron no sólo en las formas de argumentar y generar grupalmente el discurso, sino también en el propio contenido y pesos de los distintos temas y la forma de relacionarse cada sujeto genérico con el discurso.

Por otro lado, en la actualidad, y para el grupo social estudiado, está totalmente legitimado el derecho a la igualdad, a la libertad y a la democracia, por lo que los discursos que defienden una relación de opresión no se expresan aquí abiertamente. Sin embargo, a partir de los síntomas o de los *lapsus*, generados en los propios grupos, pudimos constatar la existencia de la pervivencia de una ideología machista que no se manifiesta abierta y conscientemente. Para el caso de la problemática de género, el machismo no aparece como un discurso fuerte y socialmente reconocido por el grupo; por el contrario, en todo caso, el feminismo, el neofeminismo y masculinismo tienden a alcanzar una posición de discurso dominante. Precisamente por la situación polarizada de las posiciones ideológicas de género, el tránsito entre una postura y otra plantea contradicciones y conflicto en los sujetos, por lo que se puede tender a las posturas más de centro. Éste sería un lugar de conciliación y de menos compromiso, que permite atenuar el conflicto. La característica de los discursos ideológicos de género es, en ese movimiento entre las distintas posiciones ideológicas, el conflicto entre “ser”, “querer ser” y “aparentar ser”.

El conflicto y la contradicción apareció como una característica constante en todos los discursos analizados. Sin embargo, los grados y las formas de estas contradicciones fueron diferentes en los discursos masculino y femenino. La contradicción y el conflicto fue más evidente en el caso de las mujeres. El conflicto ideológico del género ocupó un lugar vivencial en las mujeres, no sólo expresándose como síntoma o como *lapsus*, sino que la propia contradicción fue parte del discurso manifiesto, surgiendo incluso como tema para ser discutido. Por el contrario, en el grupo masculino la contradicción fue algo que descubrió el analista, pero el propio grupo no tomó conciencia de ella.

**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.
- Bruno, G. y Maria Nadotti, *Off Screen. Women and Film in Italy*. Routledge, 1998. Calazizi, Giulia (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid, Cátedra, 1990.
- De Diego, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, La Balsa de Medusa, 53, 1992.
- Doane, MA., P. Mellempcap and L. Williams, *Revision. Essays in Feminist Film Criticism*. University Publications of America, The American Film Institute, 1984.
- Ecker, Gisela (ed.), *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, 1986. Erens, Patricia, *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana Press, 1990. Gentile, Mary C., *Film Feminisms*. Greenwood Press, 1985.
- González de Chávez Fernández, Ma. Asunción, "Conformación de la subjetividad femenina", en *Cuerpo y subjetividad femenina. Salud y género*. Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 71-122.
- Ibáñez, Jesús, *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*. Madrid, Siglo XXI, 1985.
- , *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid, Siglo xa, 1994.
- Kaplan, Ann E., *Women & Film. Bothsides of Camera*. New York, Routledge, 1988.
- , *Women and Film*, Methuen, 1983.
- Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra (Colección Signo e Imagen, núm. 25), 1991.
- , *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London and New York, Routledge y Kegan Paul, 1985.
- , *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*. London and New York, Routledge, 1988.

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

—, *Technologies of Gender*. Bloomington, Indiana University Press, 1987. McCreadie, Marsha, *Women on Film. The Critical Eye*. Preager, 1983.

Millán, Margara, “Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México”. Tesis de maestría en sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

—, “¿Hada una estética cinematográfica femenina?”, en *Miradas de mujer. Cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 8291 (mimeo).

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

—, *The Future of an Illusion. Film Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, 208 pp.

Stam Robert, *Subversive Pleasure. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Maryland, The John Hopkins University Press, 1992, p. 274.

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

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