

IDENTIDADES DE GÉNERO Y RECEPCIÓN CINEMATOGRAFICA. UNA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN EXPERIMENTAL

Norma Iglesias Prieto

La mayor parte de los estudios sobre el cine de mujeres se ha centrado en el análisis de sus características, particularidades y propuestas, y se ha debatido la cuestión tan polémica de la “estética femenina“. Es decir, se ha dedicado la mayor parte del esfuerzo al análisis de las propias cintas, de su propuesta estética-narrativa a partir básicamente de estudios de corte semiótico. En un segundo plano tenemos las investigaciones sobre el ámbito de la producción, sobre cómo las mujeres cineastas han cuestionado el sistema altamente jerárquico, frío y rígido de producción cinematográfico, y aquí habría que recordar la aportación de De Lauretis (1987) en el sentido de que el cine es una tecnología de género.

Tenemos también algunos estudios y aportaciones sobre el mundo de la creación, centrada fundamentalmente en el trabajo creativo e imaginativo de la pre-producción, de la elaboración del guión, del diseño y modelaje de los personajes, las situaciones, eventos, relaciones y contextos que se desarrollarán en la historia. Se ha afirmado incluso que las mujeres están proponiendo nuevos métodos de trabajo que replantean la relación de la realizadora con “su“ película, en una relación que parece ser más íntima y que recurre más a la experiencia personal. Sin embargo, muy poco hemos trabajado sobre el cine de mujeres y sobre las representaciones femeninas desde el punto de vista de los auditorios. No hemos hecho preguntas como: ¿qué reacciones provocan estas cintas en los auditorios según el género?, ¿las viven, sienten, interpretan y leen de igual manera los auditorios femeninos que masculinos?, ¿se está captando, por parte del auditorio, la “sujetividad cinematográfica femenina“?, ¿se está contribuyendo con estas cintas (evaluándolo a partir de los auditorios) al cuestionamiento de los roles de género?, ¿se da este cuestionamiento a partir de ver estas películas? o, en otras palabras ¿qué peso tienen estas películas en el cuestionamiento de los roles de género?, ¿se percibe este cine como una nueva propuesta cinematográfica?, ¿qué cambios se han dado en la generación de placer a partir de la exhibición de estas películas?, o dicho de otra manera, ¿cuál es la relación de la triada placer, cine y género? y finalmente la pregunta más general, ¿qué importancia tiene el sexo-género en el proceso de recepción, lectura y apropiación de una película, especialmente aquellas realizadas por mujeres? Estas son precisamente algunas de las preguntas que trato de responder en la investigación que me encuentro realizando sobre los procesos de recepción por género del cine de mujeres en México.

Creo que la cobertura de todos los distintos planos de análisis del cine de mujeres en México nos permitirá evaluar la importancia de éste frente a los discursos instituidos, y conocer no sólo la parte subversiva de la perspectiva femenina que cuestiona, por su simple existencia, el poder del orden social y simbólico masculino, sino también las aportaciones del cine desde la perspectiva feminista que propone una política de “auto-

representación“, que contribuya a la de(s)construcción del género, y con ello contribuya también a la construcción de un mundo más igualitario y democrático.

En primer lugar me gustaría dejar aclarados algunos fundamentos teóricos en los que se sustenta una investigación de esta naturaleza. Evidentemente se parte de la categoría y de la perspectiva de género¹ y esto nos obliga a reconocer al género como una construcción social y cultural de la diferencia sexual, es decir, lo femenino no constituye un “hecho natural“, sino una especie de *performance* cultural (Butler 1990). El género es también un aparato semiótico que otorga sentido al mundo (De Lauretis 1987), es decir, el género hace las veces de aparato codificador y decodificador del significado del mundo, y las acciones y relaciones sociales que ahí se desarrollan. (Scott 1986, Lamas 1995) En palabras de Lamas, se dice que "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", (Lamas 1993:33) y por lo tanto también lo cinematográfico.

De esta forma podemos suponer que los sujetos femeninos y masculinos tienen maneras diferentes de percibir el mundo dando peso o priorizando de manera diferente los aspectos que constituyen la realidad social. De la misma forma se parte de la idea de que los receptores de género interpretan, decodifican y se apropian de los mensajes de manera diferente dependiendo, entre otras cosas, del género. Múltiples investigaciones no sólo en el campo de los medios de comunicación, sino de una infinidad de campos y disciplinas, han demostrado cómo el género interviene en la percepción de todo lo que nos rodea, tanto en lo real como en lo imaginario. Por lo tanto, se puede afirmar que el género juega un papel central en la valoración y jerarquización de los elementos cinematográficos, y esto se expresa tanto en los procesos de creación y realización de una película, como en los procesos de recepción cinematográfica, entendida como el proceso de apropiación y lectura de una película.

A manera de anécdota, pero como algo personalmente importante que generó la necesidad de investigar al respecto, quiero comentar lo siguiente: en una ocasión, al salir de la proyección de la película titulada *Lola* de María Novaro me sorprendió la discusión que se dio entre un grupo mixto de amigos. Cuando intentamos cada uno de nosotros hacer una síntesis de la trama, parecía que las mujeres del grupo habíamos visto una película y los hombres otra. La discusión fue todavía más fuerte cuando se habló de lo positivo y negativo de la historia y sus personajes, en un ejercicio de tono más moral que estético. En ese momento creí importante hacer un análisis sobre 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. El cine, es una forma muy directa de abordar esta amplia problemática ya que, como menciona De Lauretis, “el espectador es interpelado personalmente por la película y está subjetivamente comprometido en el proceso de recepción, están ligados a las imágenes

¹ Es importante distinguir dos sentidos del término género, uno como categoría analítica relacional, y otro como una perspectiva analítica que implica una postura epistemológica y que sobrepasa los atributos de una categoría. Para un desarrollo de este aspecto véase Salles 1996.

no sólo valores sociales y semánticos, sino también el afecto y la fantasía“ (De Lauretis 1992:19). 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 modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales“. (De Lauretis 1992:19)

Consideraciones teórico-metodológicas

En primer lugar, se partió del cuestionamiento del carácter institucional de la heterosexualidad², o lo que algunas autoras han llamado heterosexismo³. De esta forma se hizo necesario incluir en el análisis a la sexualidad como un elemento clave de las identidades y subjetividades de género que son vistas tanto como una constelación de formas de comportamiento, de relación con los demás individuos y de acción sobre el medio (Osborne 1993). Por esta razón se buscó salir 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" (Izquierdo 1983:16). No podemos hablar de una sola categoría femenina y otra masculina, ni tampoco como algo estático e independiente, sino de varios “femeninos“ y “masculinos“, reconociendo la multidimensionalidad de las identidades de género. Una apertura analítica de esta naturaleza nos permite conocer más realísticamente las representaciones, percepciones y vivencias de lo femenino y lo masculino en nuestra sociedad.

Por otro lado, una segunda consideración teórico-metodológica fue hacer el análisis a partir 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 para el análisis la película *Danzón* de la realizadora mexicana María Novaro por varias razones. En primer lugar porque es una película que como señalan Hershfield (1995) y Millán (1995), quebranta las formas tradicionales de representación, es decir, favorece relaciones de subjetividad ajenas a las promovidas por las formas de significación dominante. Se trata de una película en donde todos los personajes centrales son femeninos. Se trata de mujeres fuertes que se

² Como señala Raquel Osborne en su libro *La construcción sexual de la realidad*, tanto la heterosexualidad y el lesbianismo se han definido exclusivamente por 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 autorepresión del deseo femenino.

³ Por heterosexismo se entiende "la discriminación que impregna el modelo heterosexual de la sexualidad al uso". Carol Vance y Ann Snitow citado por Osborne, 1993.

desarrollan en ambientes y problemáticas típicamente "femeninas", pero que a diferencia de otras películas, son vistos 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 cine mexicano anterior, en esta cinta lo femenino no se define en oposición a lo masculino (Hershfield 1995). De hecho los hombres casi no aparecen. Cuando lo hacen, aparecen como constructos de los discursos e imaginación femenina, 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 tradicionalmente es un rol cinematográficamente masculino" (Hershfield 1995:15). 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 articulación de relaciones femeninas de subjetividad, y privilegiando la voz y mirada femenina, favorece la diferenciación de lecturas de género. Esto facilita el análisis puesto que evidencia las diferencias de género en la relación espectador-texto (Kuhn 1991). Ciertamente *Danzón* radicalizó las posiciones y los discursos de género, e invitó a la discusión. *Danzón* como un ejemplo de estas nuevas formas de representación, entendidas como trasgresiones al orden del discurso, fue entonces leída, reinterpretada, y apropiada por los distintos auditorios de manera diferente según el género.

Una tercera consideración en la investigación fue trabajar con grupos que permitieran contrastar distintas construcciones de lo "femenino" y lo "masculino" tomando en consideración sexo, sexualidad, edad y nacionalidad. De esta forma se consideraron los siguientes 13 grupos:⁴

⁴ En el texto se hará alusión a algunas citas de los discursos de los grupos de discusión, en esos casos aparecerán entre paréntesis las letras GD que significan grupo de discusión, junto con el número del grupo al que pertenece la cita. De este modo si encontramos (GD5) quiere decir que es una cita del grupo de discusión No. 5. La razón de selección de los grupos en Madrid es porque este proyecto forma parte de la tesis de doctorado de la autora de este artículo, en Teoría de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid. En esa ciudad se diseñó el proyecto y se hicieron las pruebas metodológicas para ver si la técnica de grupos de recepción era conveniente o servía en el análisis de los procesos de recepción cinematográficos. Originalmente eran sólo una especie de pruebas piloto. Sin embargo, pronto se vio que se trataba de grupos muy ricos en contenido cuya inclusión en el análisis completo permitirían la comparación de la cuestión cultural. Por esa razón se incluyeron en el análisis ya que comparten perfiles y características muy similares (de nivel socioeconómico, de estudios y de edad)

con los grupos de Tijuana. Lo único que no se contempló en los grupos de Madrid fue la cuestión de la sexualidad. Sólo se trabajó con heterosexuales.

Grupos entrevistados

Grupo	sexo/sex.	ocupación	edad	residencia	nacionalid
GD1	muj.hete- rosexuales	estud. univ./trab.	18-25	Tijuana	mexicanas
GD2	muj.hete- rosexuales	profes./ amas de c.	40-55	Tijuana	mexicanas
GD3	muj.homo- sexuales	trabajad/ estud.	18-25	Tijuana	mexicanas
GD4	muj.homo- sexuales	profes.	40-55	Cd Juárez	mexicanas
GD5	muj.hete- rosexuales	estud.. univ.	20-30	Madrid	españolas
GD6	hombres heterosex	estud.univ/ trabajadore s	18-25	Tijuana	mexicanos
GD7a	hombres heterosex	profesio- nistas	30-45	Tijuana	mexicanos
GD7b	hombres heterosex	profesio- nistas	40-55	Tijuana	mexicanos
GD8	hombres heterosex	estud. univ	20-30	Tijuana	mexicanos
GD9	hombres homosex	profesio./ trabajad.	40-55	Tijuana	mexicanos
GD10	hombres heterosex	estud. univ	20-30	Madrid	españoles
GD11	hombres y muj hetero	estud. univ	20-30	Madrid	españoles
GD12	hombres y muj hetero	profesio- nistas	40-50	Madrid	espa- ñoles

Una cuarta consideración en la investigación fue trabajar con una metodología cualitativa que permitiera recuperar a los sujetos y sus discursos, y a través de ellos sus subjetividades. Evidentemente se trata de un estudio de carácter experimental puesto que se trabaja fuera de las formas tradicionales de exhibición. La técnica seleccionada fue la de grupos de discusión. Esta técnica permite 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) así como el control de ciertas “variables“ al definir perfiles muy específicos entre los miembros de cada grupo de discusión. La técnica de grupo de discusión se inscribe en un campo de producción de discursos. La actuación del grupo producirá un discurso -discurso de grupo- que servirá de materia prima para el análisis. Si se reconoce que en la sociedad hay un ordenamiento social con respecto a la diferencia sexual, y de 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, mostrará una forma de articular y organizar el mundo, ya que el lenguaje es en sí mismo como forma de representación del mundo simbólico.

La fuerza metodológica del grupo de discusión es que el discurso que se genera sobre la película puede ser verosímil porque ha sido producido en grupo, es su producción imaginaria. Consideramos a los discursos como representaciones del universo simbólico. Como señala Jesús Ibáñez (1992), 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 reguladores de lo social- (Ibáñez 1992). Uno de los puntos importantes del grupo de discusión, es que en la situación discursiva que el grupo de discusión 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 (Ibáñez 1992).

Una quinta consideración teórica-metodológica es la que se refiere a la propia perspectiva de género 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) soy un sujeto genérico e histórico que interpreta (analiza) discursos de género (discursos resultados 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 se generó a partir de 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-metalingüístico, meta-metacomunicativo y/o meta-metanalítico. 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 (Piccini 1993:22). En este planteamiento se reconoce a la investigadora como sujeto de género, como el lugar donde la información (discursos) se traducen 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.

El tipo de análisis propuesto hasta ahora es de dos niveles. El primero abarca la comparación por sexo-género de las formas de ver y hablar de la película, así como las estructuras de relación entre los distintos participantes-receptores que conforman cada

grupo, en relación al proceso de exhibición y de construcción del discurso. En otras palabras se analizan en este primer nivel las formas y relaciones que se establecen al ver y al hablar de una película, es decir, el lugar que ocupa el que habla -con respecto al que le habla y de lo que habla- (funciones expresiva) y la relación que establecen los hablantes con sus interlocutores (función apelativa).

Un segundo nivel, abarca el análisis de lo que se habla o los tópicos que se tratan (función representativa) suponiendo que esos temas son los que más han llamado su atención durante la recepción; así como el posicionamiento identitario desde donde se estructuran estos comentarios y los juicios sobre la película. El discurso alrededor de la película también permite el análisis de las posiciones ideológicas de y con respecto al género. El cuestionamiento de los roles de género permite, o más bien obliga a los distintos receptores a tomar una posición frente a los temas tratados, así como a las formas cinematográficas de representación. Se parte de 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 tanto de la película, como de las identidades-subjetividades y los roles de género. El análisis de las posturas ideológicas de y con respecto al género se apoya no sólo en los que se dice, en las formas en las que se dice, así como en los huecos del habla, las discontinuidades e incluso, los silencios (Ibáñez 1992). Las posiciones ideológicas son importantes en un análisis de recepción porque permite entender no sólo la producción y circulación, sino también la interpretación del sentido. Pero hablamos más del sentido global de las producciones discursivas. En este nivel de análisis se buscaron tendencias discursivas y se sistematizaron en campos ideológicos. Se buscó también descubrir las estrategias argumentativas y procedimientos discursivos, y a través de estos descubrir los prejuicios y las posiciones ideológicas de género. A través de discurso se trató de descubrir no sólo lo que los hablantes afirman sentir o hacer, sino lo que de hecho sienten y hacen. El lenguaje, como apunta Bakhtin, 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 al género (Stam 1992). El discurso generado a partir de una película concreta nos permite recrear las ideas de masculino y femenino, sus movimientos y conflictos, así como acceder al mundo de las construcciones subjetivas de género.

Para captar esas construcciones subjetivas de género, el análisis de los discursos se hizo de tres formas distintas pero relacionadas entre sí. El primero fue en relación a los temas o aspectos de la película que los distintos grupos tocaron en sus discursos. Un segundo tipo de análisis fue a partir de los posicionamientos identitarios desde donde se elabora el discurso, y por último, el de las posiciones ideológicas de y con respecto al género a partir de las cuales se sostiene la argumentación del discurso. Las posiciones ideológicas tienen ciertas variaciones que dependen de los temas abordados y del posicionamiento identitario. No es lo mismo hablar de las relaciones sexuales, que de baile, ni tampoco hablar como madre, que como hijo.

Por cuestiones de espacio, en este artículo presentaré una pequeña parte del análisis sobre las diferencias en el abordaje del tema del viaje a Veracruz. Pero antes daré una idea general de la película con el fin de que aquellos lectores que no la han visto puedan entender el análisis que se presenta.

***Danzón*, el imaginario femenino de María Novaro**

Danzón presenta y representa el proceso de cambio de una mujer (Julia) a través de dos ambientes totalmente diferentes, "un viaje doble, espacial y personal" (GD5). El primer espacio es la Ciudad de México, caracterizado por el trabajo y la rutina, y el baile como una expresión sensual y lúdica que le da sentido a la vida de la protagonista; y un segundo espacio: Veracruz, al que llega buscando a su desaparecida pareja de baile y en donde encuentra y se relaciona con otros personajes y estilos de vida más marginales: prostitutas, travestis, la dueña de un hotel, etcétera. Ese viaje conforma la historia y cambia la vida de la protagonista.

La película nos introduce en el complejo mundo de una mujer madura, pero a la vez joven, que experimenta un importante cambio personal en un corto espacio de tiempo a través de un viaje y las relaciones que establece en él. Se presenta un corte espacial y temporal en la vida de una mujer cuyo pasado y futuro se deja a la imaginación del receptor.

Las primeras secuencias se sitúan en la Cd. de México en el que la vida de la protagonista está centrada en su trabajo como telefonista, su hija, sus amigas y el baile para el que contaba con una pareja fija, Carmelo, que un día desaparece. Carmelo es el personaje ausente de la película, cuya búsqueda marca la trama, mantiene en vilo al espectador que no se ha dado cuenta de quién se trataba y cuya aparición sorprende al final.

Cuando desaparece Carmelo, Julia decide ir en su búsqueda a Veracruz donde transcurre la mayor parte del argumento. Aparece un ambiente diferente al de la Ciudad de México, más marginal y abierto en el que la protagonista, procedente de un medio cerrado, se desenvuelve con total naturalidad. Los personajes con los que se relaciona en Veracruz son un grupo de travestis, un joven desconocido con el que mantiene una corta aventura sexual, la dueña del hotel en el que se aloja y unas prostitutas que también viven en él. A lo largo de la estancia en Veracruz se asiste a un cambio personal de la protagonista que se siente a gusto en el nuevo medio. Conforme avanza el tiempo, Julia va olvidando el motivo de su salida y va retrasando la fecha de regreso. Cuando decide regresar lo hace sin despedirse de los personajes con los que había establecido unas relaciones abiertas y solidarias. La película termina en el mismo espacio y contexto en el que empezó, ella y Carmelo de nuevo bailando como pareja. Las miradas del baile son profundas. Al final parece descubrirse quién es y qué lugar ocupa Carmelo en la vida de Julia, pero el final es abierto dejando que sea el propio espectador quien lo interprete.

Los públicos y los espacios simbólicos: Veracruz y la Ciudad de México (D.F.)

Una de las cuestiones en las que hubo más coincidencia entre los distintos grupos fue el aspecto simbólico de los espacios a los que hace referencia la película. Aunque hay que reconocer que este aspecto fue particularmente importante y discutido de manera muy amplia y entusiasta por los distintos grupos de mujeres. En estos grupos se reconoce a la Cd. de México como el espacio alienante, formal, cerrado y estático. Estas características fueron relacionadas a sus rutinas de trabajo, de madre, y de "bailarina", sin embargo, matizaron el peso de todas estas rutinas en la vida de la protagonista. Su maternidad y el baile, a pesar de ser rutinarios y pautados, tenían un sentido positivo, especialmente el baile. "El baile para ella lo era todo" (GD1,3),

"(...) es su fantasía, que vive de noche, de ir a bailar y el sentirse reina del danzón, es la fantasía con la que ella se realiza, y muere cuando termina el baile y regresa a lo cotidiano, a lo diario, a lo rutinario" (GD9).

Se reconoce al baile como el único espacio de convivencia entre hombres y mujeres. El baile representa simbólicamente la relación entre los géneros, "a través de los pies, el cuerpo y los brazos, en orden y compás, se comunican" (GD5), "en el danzón se daban las miradas, ese encuentro y todo" (GD1). Pero a diferencia de la interpretación de los hombres heterosexuales, para las mujeres y los hombres homosexuales, a pesar de que el baile era el sitio de reunión de ambos sexos, no necesariamente tenía la connotación de "ligue".

"Lo veían como una parte de su vida, no tenía que ver con que fueran a encontrar marido, novio, amante, tenía que ver fundamentalmente con una identificación con un grupo de personas, con un estilo de vida" (GD9), "con el placer de bailar con alguien con la que ella se ha acoplado" (GD9).

"Para ella su mundo era el danzón, el baile, no el afán de andar con hombres". (GD3)

Se reconoce constantemente en los discursos que las tres actividades a las que dedica su vida en la Ciudad de México están totalmente llenas de convenciones, pautas y reglas. Los movimientos de Julia en estos ámbitos están estudiados y siguen una rutina preestablecida, y el danzón, como baile, es el mejor ejemplo de ese orden preestablecido, de esa disciplina y de esa imposibilidad de improvisar. Se trata de un baile, como la mayoría, en donde la mujer debe dejarse llevar por su pareja, "la mano de Carmelo en su cintura le decía para acá, para allá" (GD2).

La actividad de Julia en la Ciudad de México se desarrolla en espacios cerrados: la oficina, la casa y el salón de baile. Como bailarina, como madre y como telefonista, Julia reproduce el orden de género. Ella se deja guiar por su pareja, por su responsabilidad como madre, por las reglas del trabajo, "ese trabajo tan femenino que es la cosa de poner en comunicación a los demás, siempre en relación" (GD12). No se trataba de que ella hablara, sino que ella trabajara para que otros hablaran.

El puerto de Veracruz, en cambio, con el mar y su ambiente abierto, le da a Julia libertad de movimiento y representa el espacio en donde ella se descubrirá. Veracruz representa

para los auditorios femeninos el mundo de las minorías, de lo marginal, y del placer, pero de un placer distinto al que experimentaba en la Cd. de México a través del baile. En Veracruz “están los travestis, las prostitutas, las artistas, los amores, el placer“ (GD2). Es el mundo opuesto a la rutina. "En Veracruz empieza a descubrir otras cosas, otros mundos (...) Veracruz es un cambio que le ayuda a darse cuenta de otras cosas" (GD1).

Para las mujeres de los distintos grupos de discusión, Julia en la Cd. de Méxido es una mera receptora de la influencia de un sistema social cerrado que le marca las condiciones a su vida, y ella las acepta, no las cuestiona y cree que no hay otra alternativa. La Ciudad de México aparece como el lugar donde las relaciones de poder las manejan los hombres y donde se cristalizan las convenciones sociales de género y donde éstas no son cuestionadas ni aparecen en la agenda de

“Cada quien parece estar en su sitio“ (GD5), Julia “piensa que así debe de ser y por eso lo acepta, en el danzón el hombre dirige a la mujer representando las relaciones de pareja“ (GD1).

Veracruz, en cambio, es el lugar de su independencia, donde ella es quien toma la iniciativa, quien dirige y quien se reta a sí misma para retar a los demás cuando regresa triunfante al salón de baile de la Cd. de México

"En México está enamorada de algo que no existe" (GD1:3), y en cambio, "Veracruz es como la realidad, ella va a la realidad" (GD1:3). “Es como un despertar, un encuentro con ella misma“ (GD1). “Creo que (Julia) no vivía para ella, (...) vivía para los demás, para (...) sus amigas, para su hija...“ (GD1).

Veracruz representa la autonomía, el lugar en donde Julia se encuentra a sí misma, el sitio donde deja atrás sus prejuicios. "Veracruz descubre ante ella un mundo diferente" (GD5), un lugar donde sin problemas supera los convencionalismos y sus prejuicios, "cuando llega a Veracruz como que se abre, como que está abierta a todo"(GD5). Para las mujeres, Veracruz también representa el lugar en donde la mujer es el centro de la historia, en donde Julia es dueña de su tiempo y de sus acciones. Es el lugar donde los hombres la rodean para que ella, si lo quiere, los elija, los vea, los descubra. El lugar donde se es actor y no público. "Veracruz es una ciudad pequeña (...) aparecen hombres (...) ella paseándose a través de un mar de tíos⁵..." (GD5). Veracruz reorienta a Julia, y a sus relaciones sociales. Le permite pensarse. Sin el baile y sin Carmelo, Julia ve la vida desde otra perspectiva. Ella se siente distinta, lo que le permite relacionarse con los demás de otra manera. El viaje a Veracruz se ve como una especie de rito de pasaje. Julia abandona su lugar social: su puesto, su hija, su hogar; y emprende un largo viaje que le cuestiona su orden y en el que se le aparecen algunos impedimentos como son el desconocimiento propio del lugar y la soledad primera. Pero una vez que supera las trabas con éxito, (y por éxito se entiende el encuentro consigo misma, la capacidad de retrasar un regreso, el valor de subirse al barco y de hacer el amor con el joven, el irse sin tener que justificar con lágrimas su ida), entonces, Julia regresa a su lugar, para

⁵ Una forma coloquial en España para referirse a los hombres.

reintegrarse y reincorporarse a la Cd. de México pero con una actitud distinta. Su experiencia ha hecho de ella una mujer nueva.

Para los grupos de hombres, especialmente los heterosexuales, las diferencias entre la Cd. de México. y Veracruz son semejantes pero vistas más desde una perspectiva más sociológica que vivencial, y se dan a tres niveles: entre un ambiente cerrado y uno abierto, entre personajes de clases medias y marginales; y entre una actitud de la protagonista "defensiva" y otra "natural". Los distintos grupos de hombres heterosexuales perciben al D.F. como el lugar donde se recrea a las clases medias trabajadoras, y en Veracruz a los grupos marginales, en la Cd. de México se preocupan por las necesidades materiales y en Veracruz por las afectivas. La Cd. de México representa un ambiente cerrado y opresor, Veracruz, en cambio, es visto como el lugar en donde lo afectivo "no está reprimido" (GD10), en donde los "espacios son abiertos" y donde "las relaciones (son) más solidarias y carentes de prejuicios sociales" (GD10). Veracruz también se percibe como "un ambiente más vulgar" (GD7b) que tiene como escenarios principales: la calle, el puerto, y el hotel.

"Yo distinguiría dos ambientes diferentes. Uno en México, en el Distrito Federal, una sociedad medio-burguesa, acomodada, la casa de esta mujer es una casa, bueno, con cocina, sofás y demás. Y luego el ambiente de Veracruz dónde se ve más extendido, es donde totalmente hay un ambiente más de fiesta, más vulgar, más de calle, en contacto con la vida de la calle ¿no?, prostitutas,(...)" (GD10).

"Son ámbitos también más abiertos, más dados al contacto o al intercambio con otras personas y se mueve, incluso en el hotel en el que se encuentra, un hotel totalmente marginal, que es muy diferente al trabajo que desempeña ella y al ámbito cerrado en el que se encontraba. Es un ámbito abierto, el de Veracruz, en el que puede encontrarse desde al cargador este del muelle con el que mantiene la relación, hasta, el travesti, una puta o cualquier otra relación; mientras que en D.F., era un mundo cerrado, desde la oficina, donde estaba de telefonista, en la compañía, a su casa y el salón de baile. (GD10)

Para los hombres, al igual que cambia el ambiente, cambia la actitud de Julia a quien se le califica de "más natural" y "más afectiva". Se comenta el hecho de que en Veracruz llega a tener "una relación sexual con un joven, relación, que en su lugar de origen, ni siquiera le hubiera pasado por la imaginación" (GD10). El grupo ve esto como característico de una película, no de la vida real. Como una fantasía de una mujer, de Julia como personaje, y de María Novaro como directora.

"(...) de un ámbito bastante cerrado en el que se encontraba, D.F., en el que jamás hubiese imaginado tener una relación con una persona así (se refiere al travesti), (...), es que lo acepta con total naturalidad, es un hecho sorprendente; que quizá en la vida real no se diera..." (GD2:16).

Por su parte en el grupo mixto de jóvenes se reconoce un cambio en la protagonista a partir del viaje a Veracruz, sin embargo, la razón del cambio para ellos fue el llegar a un lugar en donde nadie la conociera. El anonimato fue el elemento central. "...porque se siente uno más libre si no le observan..." (GD11). Esto hace pensar que el grupo valora la relación con el joven amante y con el amigo travesti como algo negativo o vergonzoso

que no se atrevería a hacer en su lugar. Por otro lado, la experiencia del viaje no es visto como un cambio sino como un “paréntesis“ en la vida de Julia, y como el resultado de un momento de crisis por la pérdida de su pareja de baile. Para este grupo, su estancia en Veracruz le dio oportunidad de tener nuevas vivencias, pero también significó un “descanso“, un “respiro“ ante la monotonía y la rutina. Una liberación frente a la alienación del trabajo y del estilo de vida. En este grupo, el viaje a Veracruz también representó, además de la realización de un deseo, una aventura sexual que respondería a “su necesidad afectiva“ (GD11) que “no estaba cubierta en la Ciudad de México“. “Lo que hizo en Veracruz fue un atrevimiento“, una transgresión y “excusa para salir de ese orden“ (GD11).

En todos los grupos se diferencian los dos escenarios de la película por el tipo de ambientes, personajes y relaciones entre ellos. La diferencia está en su concepción de los dos ambientes, para las mujeres en la Cd. de México es el mundo dominado por los hombres y las convenciones sociales, un espacio cerrado y dominado por la rutina donde el ocio y la relación entre hombres y mujeres se centra en el baile, un mundo que quieren creer irreal frente al mundo real que para ellas representa Veracruz. La realidad de Veracruz consiste en que es el lugar donde Julia es libre y puede tomar sus propias decisiones, lo que acaba produciendo en ella un cambio interior y exterior “en su personalidad y en su apariencia“ (GD2).

El discurso masculino ve el cambio como positivo pero lo considera irreal, para ellos la realidad es la que se vive en la Cd. de México. Aunque recibe sus críticas, el mundo de Veracruz y la relación de la protagonista con personajes marginales se considera algo poco corriente y característico de la fantasía propia de la película. El grupo mixto tendió más a parecerse a los grupos de hombres heterosexuales. La gran diferencia fue la insistencia en la justificación de que la actitud de Julia en Veracruz, su libertad para actuar y relacionarse, se debió simplemente a que se encontraba en un medio donde no la conocen, y por lo tanto no la pueden criticar. Llamó la atención la fuerza del “qué dirán“ en su argumentación.

El significado del viaje

La pregunta que ayuda a entender la postura del discurso femenino sería ¿por qué decide Julia ir precisamente a Veracruz? Lo hace porque cree que ahí puede encontrar a su ausente paraje de baile, Carmelo. Para el grupo GD12 (mayoritariamente de mujeres) el propio viaje a Veracruz representa parte de la perspectiva femenina que caracteriza a la película. Significa

"la posibilidad femenina de inventar una historia que es una mentira porque esa historia no existe. Todo tiene que ver con una historia ,es alguien que puede estar o no estar, que es otro..." (GD12). "Lo femenino puede hacerse sin tener contacto verdadero con la realidad,... y que sin embargo (se convierte en) una realidad" (GD12).

La interpretación del significado y del sentido del viaje y de Veracruz tuvo tres posiciones en el grupo de mujeres. Posiciones y posturas que reflejan el conflicto constante en la definición de lo femenino. El discurso de más consenso con respecto a este tema es el que reconoce que la ida a Veracruz empieza con una búsqueda de Carmelo y termina con una búsqueda de sí misma. "como que va buscando su príncipe azul y al final ¿qué?, se encuentra un poco a sí misma..." (GD5). En Veracruz "empieza a descubrir otras cosas" (GD1). Entre otras cosas, descubre "el mundo de la sexualidad" (GD2).

"...la sexualidad se ve un poco más manifiesta, prostitutas, travestis, (...) el mismo decorado del salón del travesti pues con todos los símbolos de sexualidad explícita ¿no?. Y luego, pues claro, el tío éste fantástico en plan dios" (GD5).

Julia en Veracruz, además de redescubrir su sexualidad, se vuelve menos rígida, más tolerante y menos obsesiva. El descubrimiento de "otros mundos: el de las prostitutas, el de los travestis" (GD2) la hace reconocer dos espacios o posiciones. Por un lado el mundo privado de sueños, de historias inventadas e "irreal" que se simboliza en el Distrito Federal, y por otro lado, el mundo más complejo, abierto, público y "real" que representa Veracruz. En Veracruz "ella va descubriendo (...) otros valores y otra gente" (GD1) y va viendo "a todo el mundo distinto" (GD3) inclusive a ella misma. Para esta posición, la experiencia personal ha sido tan importante que "nunca volverá a ser la misma" a pesar de que regrese al mismo medio, al mismo trabajo, al danzón, con Carmelo y a la misma rutina diaria. Julia se ha enriquecido de la experiencia, y a pesar de que mirará lo mismo, lo hará desde distinta perspectiva y con un lente diferente. La riqueza de la experiencia ha sido el reencuentro con ella misma, la recuperación de la vitalidad, el "control" de su vida y de su cuerpo: el femenino consciente.

Una segunda postura, bastante menos fuerte que la anterior, es la que reconoce al viaje como el encuentro con un mundo diferente. Sin embargo para esta fracción, el viaje no tiene más sentido que el recuperar el orden y el equilibrio en su vida, que se ha desbalanceado con la ausencia de un elemento: Carmelo. Dentro de esta postura, no sería importante que amara o no a Carmelo, lo importante es su ausencia porque ella representa desequilibrio, en su rutina, en su orden. El viaje a Veracruz es entendido entonces como una situación extraordinaria que tiene que vivir para "recuperar un mundo ideal en el que está viviendo y como se ha roto quiere recuperarlo. (...) ella va a recuperar su mundo" (GD5).

Durante su estancia en Veracruz, como situación extraordinaria o límite, se "atreve" a salirse de "lo normal" (GD1) pero un tanto obligada por las circunstancias y esto no altera, ni cuestiona su vida y sus relaciones en la Ciudad de México, ni mucho menos su "situación como mujer".

"Claro, luego vuelve y el nudo vuelve a ser el mismo, nada ha cambiado ¡es un paréntesis sólo! (GD5). Esta postura defiende el que ella dependa emocionalmente de Carmelo, y es bastante más cercana a la sustentada por la mayor parte de los grupos de hombres heterosexuales.

La tercera posición es la del discurso autorepresivo y de crítica moral al comportamiento de Julia en Veracruz que es defendido por una parte minoritaria del grupo de mujeres heterosexuales jóvenes. Esta posición reproduce el discurso más machista en donde se le recrimina a la mujer el goce erótico y se le culpa de provocadora en términos sexuales. Esta posición se argumenta con frases al estilo de "ella se lo va buscando" porque "va al puerto toda de rojo con el modelito". Su cuestionamiento moral está también vinculado a sus comportamientos y actitudes como madre. Se trata básicamente de comentarios de tono moral en donde se defiende que hay "dos tipos de mujeres: las decentes y las indecentes" (GD1:33); reproduciendo de esta forma el arquetipo de la madre abnegada y buena, frente al de la seductora prostituta. Para este discurso, una mujer por el hecho de ser madre soltera -como parece ser el caso de la protagonista- quedaría dentro de las indecentes, y su viaje a Veracruz sería la confirmación de su indecencia, porque se califica al viaje como un pretexto para "buscar hombres" (en el plano sexual),

"¡es madre soltera y se larga por ahí. Ummmm!" (GD5) , "¡Veracruz!, ahora cojo me suelto la melena y luego vuelvo a mi casa cuando ya me canso de ella" (GD5). "Se mete con un niño chico porque no sabe ni lo que quiere" (GD1).

Resulta muy interesante que el aspecto más problemático en estas tres posiciones es la sexualidad. El conflicto entre ser deseada y querida pero sin ser objeto sexual, entre ser sujeto en sí y para sí, sin ser necesariamente objeto, entre querer ser un sujeto sexual pero no ser sólo cuerpo.

En los discursos masculinos, estas tres posturas también se manifestaron, la diferencia fue que la de mayor peso fue la segunda, la del "paréntesis", es decir se reconoce un cambio de Julia durante el viaje, pero al final se reconoce que éste realmente no ha afectado su vida y sus relaciones en la Cd. de México. De esta manera, no se permite el cuestionamiento del orden de género.

En contraste con las mujeres, la postura masculina de menor peso fue la que defiende que se trata de un "descubrimiento de sí misma.... La relación de ella con el baile y con Carmelo se ve ahora como mucho más completa, como mucho más satisfactoria"(GD10). Sin embargo, el enriquecimiento de Julia por el viaje, se debió fundamentalmente a la relación sexual con el joven, bajo esta posición, sólo de esta forma pudo recuperar su "perdida" identidad como mujer"(GD10). A pesar de ser ésta la postura masculina más favorable a Julia, la problemática y las posibles soluciones siempre quedan en manos de un tercero, que es hombre.

Lo interesante de todos estos casos es que para las mujeres y los hombres homosexuales el cambio se debió a la experiencia completa del viaje, al haberse dado ella misma la oportunidad de conocer otras cosas y tener otras experiencias y relaciones. Mientras que en general, para los hombres heterosexuales el cambio estuvo focalizado en la experiencia sexual con el joven. Incluso el planteamiento de que su identidad femenina esté cuestionada por la desaparición de Carmelo, y ésta es recuperada -según este discurso- a partir de la relación sexual con el joven. Este tipo de argumentos y posiciones nos habla de una postura falocéntrica que sólo puede entender lo femenino en función y

desde lo masculino, que cree que son los hombres quienes otorgan la identidad a las mujeres, o que lo femenino está supeditado a lo masculino.

A manera de conclusiones

En este pequeño análisis comparativo sobre la interpretación del viaje a Veracruz encontramos varios elementos que nos permiten hablar de diferencias de género en cuanto a la lectura e interpretación de la película *Danzón*. Para todos los grupos fue evidente que la Cd. de México y Veracruz representaban espacios simbólicos muy distintos. Uno cerrado y otro abierto, uno rutinario y el otro no, sin embargo para la mayor parte de los hombres heterosexuales, el la Cd. de México representaba "la realidad", el orden establecido e incuestionable y al cual se debía de acatar, algo así como "lo que debe de ser". Veracruz era entonces un paréntesis, un respiro, pero que inevitablemente habría de acabar. Julia debía regresar, a la realidad (en la Cd. de México a los patrones tradicionales de género), al "así debe de ser". Es decir, volver con cierta experiencia pero sin cuestionar y aceptando el orden de género existente.

Para las mujeres y para los hombres homosexuales, Veracruz simbolizaba "la realidad" porque era el lugar en donde Julia se reconocía como "sujeto" y no como simple "objeto". Como dueña de sus actos y no como supeditada a todo y todos los demás. Su definición y calificación de "realidad" estaba justamente en el hecho de ser el espacio en donde Julia había cuestionado y deconstruido las relaciones de género. El regreso fue un tema conflictivo que llevó tiempo discutirlo y resolverlo en los grupos de mujeres pero fue interpretado como una vuelta consciente a un espacio en donde tenía relaciones fuertes que le satisfacían, su pareja de baile, sus amigas y su hija. Ella regresa siendo diferente, con una actitud distinta frente a ella misma y los demás, siendo consciente y habiendo cuestionado los roles tradicionales de género. Es decir, todos los grupos reconocen cierto cambio en la protagonista derivado de su viaje pero se sitúan en posiciones distintas: 1) La postura que reconoce el viaje como un "cambio radical" es la que cuestiona los roles de género, 2) en la del viaje como un "paréntesis" se reconoce a éste como un conjunto de experiencias no típicas dentro de los roles de género pero sin cuestionar el orden de género existente, y 3) la postura del viaje como "un desliz" o como una "canita al aire" reconoce una aventura que se da circunstancialmente, de la cual Julia se arrepiente y por eso decide regresar reafirmando de esta manera los roles y el orden de género.

El significado del cambio fue también contrastante entre los distintos grupos. Para la mayor parte de los hombres heterosexuales, pero especialmente para los más jóvenes, el cambio se había dado fundamentalmente por las relaciones sexuales con el personaje joven. En cambio, para la gran mayoría de las mujeres y los hombres homosexuales el cambio se dio a partir de todas las nuevas relaciones que Julia establece en Veracruz y su actitud ante la vida y hacia ella misma. La relación sexual con el joven es una más entre las varias relaciones importantes que tiene en el puerto. Otra diferencia importante fue el tipo de argumentación en la que se sustentaban las diferencias entre Veracruz y la Ciudad

de México. En los grupos de hombres hubo una tendencia hacia problematizaciones de tipo sociológico (racionales, distantes entre objeto y sujeto), mientras que en las mujeres se problematizó a través de argumentaciones más de corte vivencial (afectivas, sin que se separara en todos los casos, objeto y sujeto).

Todo lo anterior confirma la necesidad de trabajar en el terreno de la representación y de la deconstrucción de lo que se nos ha marcado como "femenino" y "masculino". La deconstrucción cuestionará las relaciones sociales existentes y contribuirá a la ardua tarea de construir una sociedad más justa.

Bibliografía

- Bourdieu, P.** (1996) "La dominación masculina". La Ventana: 2. Pp.7-95.
- Buttler, J.** (1990) *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routhledge.
- Calaizzi, G.** (ed.) (1990) *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Canales M. y A. Peinado.** (1994) "Grupos de discusión" en *Métodos y técnicas cualitativas de Investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Síntesis. Pp. 287-316.
- Charles, M. y G. Orozco** (1990) *Educación para la recepción. hacia una lectura crítica de los medios*. México: Trillas.
- De Beauvoir, S.** (1975) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- De Diego, E.** (1992) *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La balsa de Medusa.
- Erens, P.** (1990) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana Press.
- Flitterman-Lewis, S.** (1990) *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gayle, R.** (1986) "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo". en *Nueva Antropología*, VIII: 30. Pp. 95-145.
- Hershfield, J.** (1995) "Mexican Women's Pictures: Reconsidering the Relation Between Gender and Representation". in *El Secreto de Romelia, Danzón, and Novia que te vea*. Ponencia, The University of North Carolina, Chapel Hill.
- Ibáñez, J.** (1992) *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI.

---- (1985) *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*. Madrid: Siglo XXI.

Iglesias, N. (1994) "El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica". en *Frontera Norte*. 6: 12. Pp. 93-110.

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

Kaplan, A. (1988) *Women & Film. Bothsides of camera*. New York: Routledge.

Kuhn, A. (1991) *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

---- (1988) *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*. New York: Routledge.

---- (1985) *The power of the image, essays on representation and sexuality*. New York: Routledge & Kegan Paul.

Lamas, M. y H. Moreno. (1996) "Editorial. ¿Identidades?" en *Debate Feminista*, 13. Pp. ix-xii.

Lamas, M. (1995) "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género" en *La Ventana*. 1. Pp. 9-61.

Lauretis, T. (1992) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

---- (1987) *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.

Makowski Muchnik, S. (1996) "Identidad y subjetividad en cárceles de mujeres" en *Estudios Sociológicos*. XIV:40. Pp. 53-73

McCreadie, M. (1983) *Women on Film. The Critical Eye*. New York: Preager.

Millán, M. (1996) "Género y representación: El cine hecho por mujeres y la representación de los géneros" en *Acta Sociológica*. 16. Pp. 175-194.

---- (1995). "Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México. Tesis para obtener el grado de Maestría en Sociología. México: UNAM.

----(1990) "¿Hacia una estética cinematográfica femenina?" en *Miradas de mujer. Cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*.

Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, 16: 3. Pp. 6-18.

Orozco, G. (1992) *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*. México: Universidad Iberoamericana.

---- (1991) *Recepción televisiva. Tres aproximaciones y una razón para su estudio*. México: Universidad Iberoamericana.

Osborne, R. (1993) *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra.

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

- (1989) *The Future of an Illusion. Film Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Piccini, M.** (1993) "La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción" en *Versión*: 3, Pp. 13-34.
- Piñuel, J.L.** (1994) "Ciencias Sociales, Comunicación e Identidad". Madrid: mimeo.
- Prieto S. A.** (1996) "La actuación de la identidad a través del performance chicano gay" en *Debate Feminista*, 13: 7. Pp. 290- 315.
- Ravelo, P.** (1996) "En busca de nuevos paradigmas: algunas reflexiones en torno a la categoría de género" en *Acta Sociológica*. 16. Pp. 11-39.
- Salles, V.** (1996) "El género: ¿Una perspectiva útil para la elaboración de indicadores?" México (Mimeo)
- Scott, J.** (1986) "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", en *American Historical Review*, Pp. 91-101.
- Stam, R.** (1992) *Subversive Pleasure. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore The Johns Hopkins University Press.
- Thuren, B.** (1990) "Sistema de género" o estructura, régimen, orden... ¿o qué? Granada: Ponencia presentada en el V Congreso de Antropología.
- Walker, J.** (1993) *Couching Resistance. Women, Film, and Psychoanalytic Psychiatry*. Minneapolis: University of Minnesota Press.