

**LA REPRESENTACIÓN
CINEMATOGRAFICA EN LA
CONSTRUCCIÓN DE LA
IDENTIDD SUBJETIVA DE
GÉNERO Y DEL QUEHACER
POLÍTICO**

**Rosa María
Palencia Villa y
Mercedes Palencia
Villa**

Resumen:

A partir de la historia oral de una destacada militante mexicana, analizamos la relación entre la construcción de su identidad subjetiva de género y la apropiación de un discurso y quehacer político feminista, mediante su identificación con el personaje principal de la película *Retrato de Teresa* (P. Vega, Cuba, 1979). La investigación es multidisciplinar en su planteamiento teórico en la medida en que apela tanto a conceptos de estética del cine, narrativa audiovisual, antropología, semiótica, teoría feminista en general y teoría fílmica feminista en particular, que nos permiten explicar el proceso de identificación en el caso. Consideramos así la capacidad del texto audiovisual para generar sus propios espectadores y el proceso de identificación en el caso. El análisis se centra en dos ejes: la vida privada cotidiana de la sujeto y su identificación con un filme de los setenta.

Palabras clave: género, identificación, sujeto del discurso, ficción narrativa, participación.

Abstract

Starting from the personal history of an outstanding Mexican activist, we analyse the relationship between subjective construction of gender identity and the assumption of a feminist discourse and political work through her identification with the main character of the film *Retrato de Teresa* (P. Vega, Cuba, 1979). This research is multidisciplinary in its theoretical approach due to the use of different perspectives to explain the process of identification in the case: from concepts used in Film Aesthetics, Audiovisual Narrative, Anthropology or Semiotics, to Feminist Theory in general and Feminist

Film Theory in particular. Therefore we defend the power that the audiovisual text has to generate its own spectators and the process of identification in this case. The analysis focuses on two themes: the everyday private life of the subject and her identification with a film of the seventies.

Keywords: gender identification, subject of discourse, narrative fiction, political work.

RECEPCIÓN: 28 DE FEBRERO DE 2013 / ACEPTACIÓN: 13 DE AGOSTO DE 2013

El feminismo nace de grupos de mujeres que a la menor provocación cuentan su historia. Se rastrea la propia historia hasta alcanzar el mecanismo gatillo que te introduce al feminismo.

Graciela Hierro (2002:27)

El objetivo del artículo consiste en comunicar las reflexiones en torno al papel de la representación cinematográfica en la construcción de la identidad subjetiva de género y en la asunción de la perspectiva feminista en el quehacer político. La estrategia metodológica parte de la historia de vida de una destacada mexicana, militante indigenista y feminista, porque compartimos con Sarlo (2005: 29) que “no hay testimonio sin experiencia, pero tampoco experiencia sin narración: el lenguaje libera el nudo de la experiencia y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*”. Así elegimos como objeto la relación entre la construcción de la

identidad subjetiva de género y la apropiación de un discurso y quehacer político feministas, a partir de su identificación con el personaje principal de la película *Retrato de Teresa* (P. Vega, Cuba, 1979), tras su visionado en su momento. Compartimos con De Lauretis (1992) la necesidad de articular las relaciones del sujeto femenino con la ideología, la representación y la praxis, porque la subjetividad femenina incluye una práctica política entendida como interacción semiótica (simbólica, significante) con el mundo. “La única forma de ponerse fuera del discurso (patriarcal) es desplazarse por él, porque el sujeto femenino, igual que la propia teoría feminista, se encuentra al mismo tiempo excluido y atrapado por él” (*ibidem*: 18).

Cuando habla Yuvila, que generosamente compartió con nosotras la historia de su vida de mujer comprometida, lo hace también una generación de mujeres que incorporamos discursos comunes, desde una temporalidad y producto de un entorno cultural que se materializó en intereses literarios, cinematográficos, amigos y militancias semejantes. Partimos del supuesto de que ser feminista atraviesa la propia historia personal pues se inicia en el ámbito privado, en un proceso en doble dirección: por una parte se despliega una batalla individual de corte existencial y, por otro, la vinculación con otras mujeres contemporáneas permite establecer los lazos que salen a la esfera pública y que estructuran el quehacer político. Nuestra reflexión centra su análisis entre dos ejes: la vida privada cotidiana y la identificación con un filme de los años setenta como detonante en la construcción de la subjetividad en el caso.

Según Marta Lamas (2002: 72) el feminismo en México se construyó a partir de nuestra identidad como mujeres, favoreciendo un discurso político muy cercano al esencialismo. Esto, por un lado, permitió construir un lazo entre mujeres que nos identificó como colectivo pero, al mismo tiempo, dificultó una articulación con la política nacional. Para Lamas, las primeras feministas en la década de los setenta se caracterizaban por pertenecer a la clase media con alto nivel educativo. Esto propició que el feminismo fuera más un instrumento de análisis y búsqueda personal, que una organización política que pudiera organizarse en torno a los principales problemas que enfrentaban las mujeres. Así el movimiento feminista

¹El feminismo abre las puertas a la política de vida que da prioridad a la cuestión de la identidad, y lleva a las mujeres a construir un nuevo plan de vida, a partir del control de la natalidad. Touraine concibe a la juventud, a las mujeres, a los inmigrantes y a los defensores del medio ambiente, como los principales actores históricos en los movimientos sociales contemporáneos, pues “son ellos quienes se esfuerzan más conscientemente por actuar y ser reconocidos como Sujetos” (Touraine, 2000: 302).

se origina justamente como una política de vida¹ y, al mismo tiempo, la vinculación con otras mujeres contemporáneas permite establecer los lazos políticos que emergen en la esfera pública. El eslogan feminista: *lo personal es político*, declara que las circunstancias de las mujeres se encuentran condicionadas por factores privados y pueden

resolverse sólo a través de una lucha en el ámbito público.

Tomar la palabra resulta imprescindible, porque implica nuevas formas de hacer política, entendida ésta como un “proyecto de dilucidación común, del cual nadie tiene el monopolio, y gracias a ello la sociedad posee un discurso para inventarse a sí misma” (De Certeau, 1995). El discurso permite una identificación política y social entre las mujeres, cuyo eje de argumentación giraba en tor-

no a la igualdad de oportunidades en el ámbito laboral, propiciando la distribución de tareas en el ámbito doméstico. En este contexto la doble jornada de las mujeres se convirtió en la principal denuncia del movimiento feminista de aquellos años. A través de su historia de vida, Yuvila rescata el visionado de la película cubana *Retrato de Teresa* como referente clave durante este proceso de su vida.

El relato de vida y el proceso de identificación con “Teresa”

Yuvila es militante feminista y académica cuya investigación se centra

siempre en torno a las mujeres en condiciones de extrema marginalidad. Se siente orgullosa de sus antecesores, una familia de luchadores sociales. Su abuelo materno se incorporó a las filas de Emiliano Zapata a principios del siglo veinte y sus padres fueron maestros socialistas en los años treinta. De ellos proviene su interés por el estudio de la marginalidad. Entre sus recuerdos de infancia están los constantes traslados a diferentes comunidades rurales:

Mis padres fueron maestros por el socialismo y en los desfiles del magisterio vestían de rojo y negro y cantaban La Internacional. Me contaba mi mamá que la gente los escupía porque eran comunistas. Todavía había porfiristas y sin embargo mis padres estaban convencidos que esa educación significaba el cambio. Ellos enseñaron y aprendieron en las comunidades rurales donde, además, vivían. La comunidad

los alimentaba y no necesitaban dinero, porque ahí tenían todo. Por la mañana daban clases a los niños y por la tarde, a las niñas. Por las noches alfabetizaban a los adultos, dedicaban tiempo completo a la docencia y a la comunidad.

Yuvila no tardó mucho en cuestionar los roles tradicionales de los hombres y las mujeres, y con ello decidir su militancia feminista. Recuerda un evento que se convirtió en un parteaguas en su matrimonio:

Un día él me dijo que le diera “chance de vivir lo que no había vivido” y cuando yo le pregunté “me darías chance a mí”. Él respondió terminantemente: “no es lo mismo”. Esto fue para mí impactante, porque él quería un trato preferencial. Cuando yo estaba viviendo la crisis me llegó una película cubana: *Retrato de Teresa*, con la cual me identifiqué porque casi al final de la película ella le pregunta lo mismo a su pareja, y él le contesta: “no es lo mismo chica... no es lo mismo” y recuerdo que yo lloraba porque me identificaba plenamente con Teresa.

La película cubana *Retrato de Teresa*, filmada en 1979, es la historia de una obrera textil, delegada sindical, casada y con tres hijos. El conflicto emerge cuando Teresa acepta ser promotora cultural del sindicato. Su marido, Ramón, considera que descuida sus labores domésticas, aunque en la realidad Teresa simplemente duplica sus

tareas sin contar con el apoyo de su marido quien, además, tiene amoríos con otra mujer. Teresa reacciona en la búsqueda de su propia emancipación.

Entendemos el cine como una actividad altamente significativa y, al mismo tiempo, paradójicamente polisémica, que cobra sentido gracias al papel activo del espectador. Desde hace casi 50 años, la Teoría Fílmica Feminista (FFT por sus siglas del inglés *Feminist Film Theory*) se ha nutrido de disciplinas tan variadas como la Lingüística, la Sociología, la Semiótica y el Psicoanálisis, entre otras, para alumbrar la investigación que le ha permitido, desde historizar el papel de las mujeres en el cinematógrafo como industria cultural; la representación de las mujeres en las narrativas fílmicas, hasta el lugar de las espectadoras frente al texto cinematográfico. La FFT nace en el mundo anglosajón de la confluencia de “un trabajo político, una práctica fílmica y una investigación académica” (Casetti, 1994).

Una de las prioridades de la Teoría Feminista nacida en la academia ha sido la denuncia de la prescripción patriarcal y esencialista del “ser mujer” y la consecuente reflexión en torno a la identidad de género y su carácter discursivo, inestable y nunca agotado. De manera semejante, la FFT se ha preocupado por indagar en torno a la subjetividad que los discursos fílmicos confieren y cómo espectadores y espectadoras se involucran con ellos a partir de su propia subjetividad que, dejémoslo claro, nunca es homogénea al interior de sendas colectividades de hombres o de mujeres (De Lauretis, 1987).

Para subrayar este papel activo del espectador frente al discurso cinematográfico, Anette Kuhn (1984) distingue entre los conceptos de audiencia y espectador. Dice que la audiencia es un concepto social perfectamente cuantificable y medible (cuantos compran entradas de cine o encienden el televisor) y en cambio el espectador/a, se convierte en tal en la medida en que se involucra en la experiencia diegética que le es propuesta².

² Aunque eminentemente centrado en las audiencias televisivas, los Estudios Culturales han revelado el papel activo de las audiencias y la capacidad del propio texto audiovisual para crear su propia audiencia (Morley, 1996 & Hartley, 1992 y 2000). Cuando Kuhn distingue entre audiencia y espectador, no rechaza lo que desde los Estudios Culturales se sugiere, sino que subraya el papel activo del /la espectador/a frente al texto.

De esta manera, Yuvila recuerda lo que Ramón, el marido de Teresa le dice a la protagonista hacia el final del filme: “no es lo mismo, chica”. Al analizar el filme constatamos que la memoria siempre es selectiva. Si bien la última expresión del filme es similar a la que recuerda nuestra entrevistada, el argumento es distinto. En el filme, Ramón —el esposo de Teresa— tiene un amorío con otra chica y Teresa lo cita para cuestionarlo sobre esta relación extramatrimonial y le pregunta: “¿Qué si yo hubiera hecho lo mismo?” Teresa tiene que hacer la pregunta más de cuatro veces hasta conseguir que finalmente él responda: “cómo va a ser lo mismo, yo soy hombre”³.

³ Resulta interesante subrayar que la frase “no es lo mismo” es pronunciada en distintas escenas de la película, en boca de distintos personajes, siempre referida a la diferencia prescrita culturalmente entre hombres y mujeres, casi como un *leit motiv*, que enfatiza el tema central del filme.

El recuerdo del espectador es ya una reelaboración, pues el sentido del discurso ha sido objeto de reconstrucción por parte del sujeto que lo decodifica en consonancia con su propio bagaje experiencial y cognitivo. El espectador tiende a creer que se ha

identificado por simpatía con este o aquel personaje pero la simpatía es un efecto de la identificación (Aumont *et al.*, 1999). La identificación con alguno/a de los/as personajes, principalmente con el/la protagonista, como sucede en el caso, es una de las formas más potentes de involucrarse el espectador con el discurso propuesto por el filme.

En *Retrato de Teresa* la protagonista indiscutible es Teresa. Una mujer contemporánea a Yuvila y, como ella, en busca de su propia identidad. Se trata de un relato peculiar en la medida en que elige a una mujer como protagonista activa, no víctima y sí agente del relato. En su ya histórico artículo fundacional de la FFT, “Placer Visual y Cine Narrativo”, Laura Mulvey (1975) describe el placer visual que produce el cine narrativo a partir de conceptos psicoanalíticos tales como el narcisismo y la escoptofilia, contraponiendo las formas de representación de los personajes masculinos con los femeninos. Mientras que los primeros suelen ser agentes de la historia, protagonistas principales que hacen avanzar el relato, las figuras femeninas suelen congelar el flujo de la acción en momentos contemplativos. Dada la mayoritaria presencia de hombres como protagonistas indiscutibles de los filmes, las mujeres como espectadoras de relatos audiovisuales hemos sido educadas para intercambiar nuestra posición, de manera casi ‘travestista’, para poder identificarnos con los protagonistas masculinos, mayoritarios en los relatos cinematográficos, y disfrutar así del placer visual que éstos ofrecen. Cuando Yuvila visiona *Retrato de Teresa*, en cambio, puede identificarse con la protagonista principal sin ningún impedimento

⁴Mulvey recurre a dos conceptos psicoanalíticos para explicar este placer: la escoptofilia y el narcisismo. Ambos se instalan en el inconsciente infantil y son componentes de la sexualidad. La escoptofilia consiste en el placer de mirar a las personas como objetos y someterlas al control de la mirada. El placer escoptófilo estimula la fantasía voyeurística del espectador gracias a las convenciones cinematográficas que permiten que, aunque todo el mundo sabe que la pantalla está ahí para ser mirada, la posición del espectador y su aislamiento en la oscuridad le hacen sentir que mira en un mundo prohibido y oculto.

Narcisismo y escoptofilia son placeres complementarios y contradictorios. Uno implica la identificación con la imagen vista y el otro, la separación, pues el narcisismo surge del reconocimiento del niño en el espejo que imagina su imagen mucho más perfecta que su propio cuerpo. Así, la primera articulación del “yo”, de la subjetividad, es producida por una imagen. Este mecanismo es el que permite al espectador identificarse con las imágenes humanas, que le ofrece la pantalla, en una aparente contradicción que provoca el olvido temporal del ego a la vez que lo refuerza”. (Palencia, 2004: 41-42)

al placer narcisista y escoptofílico que el cine narrativo aporta al espectador (Mulvey, 1975)⁴.

Desde la crítica feminista más reciente, Wright (2004) señala cómo el cine feminista actual “abandonó el interés central por los mecanismos del fetichismo y voyeurismo y se volcó en las construcciones de las fantasías, lo que implica mantener la dialéctica del sujeto y del otro” (Wright, 2004: 64). Es decir, la anterior teoría cinematográfica consideraba la identificación como un reconocimiento y dejaba de lado la invasión de la otredad. De tal modo, nos dice la autora, que la ilusión cinematográfica no es ‘fantasmagoría carente de significado’, sino

que es atravesada por significantes que la ideología ha vertido en el campo visual, como podemos considerar que sucede en *Retrato de Teresa*.

Si bien las características eminentemente textuales del relato audiovisual (composición, movimiento, color, sonido, puesta en escena, montaje, ritmo, etcétera) forman parte de su estructura narrativa, al confesar su identificación con el personaje de Teresa, en el discurso de Yuvila emergen espontáneamente elementos estrictamente narrativos y se ancla consistentemente en conceptos propios de la Narrativa Audiovisual, tales como: personaje (que actualiza el

tema del relato), punto de vista (que condiciona el flujo de la información, así como las motivaciones del personaje), historia (en el sentido de anglosajón de *story*) y tema (que le confiere unidad dramática al relato), como veremos más adelante.

Toda narración cinematográfica conlleva asimismo su propio espectador implícito. En sentido amplio, el espectador implícito está constituido por el receptor que el filme necesita para su actualización. En sentido estricto, el espectador implícito es el tipo de público presupuesto por el filme (sobre todo si se trata de un producto destinado a un público específico) o simplemente, un espectador que posea las competencias necesarias para comprender la película, tales como la capacidad de entender los códigos cinematográficos, narrativos, artísticos, culturales e históricos (Casetti y Di Chio, 1994).

La película *Retrato de Teresa*, como discurso cinematográfico fue creada en un contexto histórico y cultural concreto, como más adelante se explica, y conlleva implícitamente una espectadora como Yuvila —lectora ideal—, no solamente competente para entender los códigos cinematográficos, artísticos y narrativos de la película, sino capaz de actualizar el filme en su propio contexto cultural e histórico. Contexto propio de Yuvila que, en el momento contemporáneo tanto de la realización del filme, de su estreno, así como de su recepción (mediados de los años setenta), difería muy poco del que la película representa en su propio texto, pues la datación de la ficción que la película narra es contemporánea a la fecha de su producción, en un país, Cuba, en vías de desarrollo como México.

El tema central de la película, que le confiere unidad dramática, es justamente la incipiente lucha de las mujeres cubanas para hacer compatibles sus aspiraciones profesionales, intelectuales y políticas, con las tareas domésticas y de cuidados en general (como madres y esposas), que tradicionalmente y dentro de la ideología patriarcal, la sociedad les ha adjudicado por el hecho de ser mujeres.

Retrato de Teresa es una película militante, dentro del género que se ha dado en llamar neorrealismo cubano, con ecos de la, para entonces, vanguardista *De cierta manera* (1974), primer largometraje dirigido por una mujer en Cuba, Sara Gómez, y que con intenciones didácticas hibridaba documental y ficción.

Pero si existen unos conceptos que explican desde la Lingüística este diálogo que se establece entre el espectador cinematográfico y el enunciado discursivo del texto cinematográfico durante el proceso de enunciación (emisión-recepción del relato cinematográfico), éstos son los que Silverman (1983) propone. Glosando a E. Benveniste, Silverman distingue entre el sujeto hablante y el sujeto del discurso y explica cómo estas categorías han sido aplicadas al análisis cinematográfico. Para Silverman el sujeto hablante (*speaking*) se identifica con el nivel de la enunciación que coincide con el de la realización (la puesta en escena, el montaje, el sonido, etcétera). En la película que nos ocupa, todos estos elementos trabajan indefectiblemente a favor del tema central como discurso preferente y reducen, especialmente para un lector implícito como Yuvila, la polisemia propia de la imagen en movimiento. En sentido estricto, la película no tiene un narrador marcado, por

lo que se trata de una narración propia del relato audiovisual entendida como “la instancia que manejando todas las materias expresivas del cine y sirviéndose de los mecanismos de montaje —en el sentido más amplio— articula con ellas el relato fílmico en su totalidad” (Neira, 2003: 60). Se trata de un montaje transparente (clásico) con las características propias del neorrealismo.

Por otra parte, Silverman define como sujeto del discurso (*of the speech*) aquel que se identifica con el nivel de la ficción narrativa, especialmente con el/los personaje/s con el/los cual/es el espectador se identifica o es animado a identificarse. Este sujeto del discurso es el personaje de Teresa, con quien Yuvila explícitamente se identifica. Es evidente que el punto de vista que la película proyecta es el de Teresa. Así Yuvila entiende sus motivaciones (empatía cognitiva), se compara, se pone en su lugar (empatía emocional y similitud). Yuvila era una mujer trabajadora como Teresa, en búsqueda de su propia identidad de género y de su opción política.

Pero la estructura cinematográfica del modelo benvenistianiano requiere una nueva categoría para acomodar todas las transacciones subjetivas que el discurso genera. Silverman propone para ello una tercera categoría a la que denomina “el sujeto hablado” (*spoken*) y que se corresponde con el que se constituye a través de la identificación con el sujeto del discurso y que es distinto del sujeto hablante. Así Yuvila, mediante su identificación con Teresa, elabora un diálogo con el discurso propuesto, que trasciende el placer visual que el filme le propone, y que contribuye a la toma de deci-

siones en su vida cotidiana y a la elaboración de un discurso alternativo. Decisiones y discurso que van construyendo su identidad subjetiva como mujer y como militante feminista.

En el cine la identificación pasa por una red de relaciones intersubjetivas, cuya clave está en lo que Aumont (1996: 274) llama “situación”, donde el sujeto encuentra su localización. Igualmente Yuvila quiere cambiar de lugar, establece una relación de identificación con Teresa y, como ella, enfrenta a su marido de la siguiente manera:

Las cosas se fueron polarizando y yo intuía que salía con otra mujer, hasta que admitió que estaba saliendo con alguien.

Al día siguiente, recuerdo que estábamos en el “vochito”⁵ y me estaba haciendo sus confesiones, y yo, enojada, le troné los dedos y le dije:

bájate de mi coche, déjame con mis hijos y mi casa, se bajó y me obedeció. A mí se me cayó el corazón cuando fue con mi mamá y le dijo que “había cambiado mucho”. Y sí, había cambiado mucho.

⁵Término como popularmente se conoce en México el auto Volkswagen escarabajo.

Respecto a la queja de su marido ante su madre, Yuvila dice “se me cayó el corazón”, metáfora que nos remite al símbolo universal del amor, el corazón, que ahora estaba fuera de su lugar en un proceso lleno de contradicciones. Esta ruptura, no sólo con su pareja sino con las tradiciones de madres y abuelas, sucedió en la primera ge-

neración de mujeres feministas en México, muchas de ellas difícilmente podrían encontrar el apoyo de sus progenitoras.

Resulta interesante constatar cómo cuando el conflicto principal ha sido planteado en la película *Retrato de Teresa* (hacia el inicio del segundo acto) en una escena altamente significativa, la madre de Teresa conmina a su hija a tolerar la doble jornada a la que se ve sometida en razón de su género. Literalmente su madre le dice a Teresa: “no es lo mismo, el hombre es hombre. Si alguien tiene que ceder, eres tú (...) Siempre ha sido así: la mujer se debe a su marido y a sus hijos. Las mujeres siempre serán mujeres y los hombres siempre serán hombres. Dios lo quiso así y eso no puede cambiarlo ni Fidel”.

Para consolidar el sentido del discurso, en una escena posterior (minuto 54) la madre de Ramón (el marido de Teresa), tras darle consejos de cocina a su hijo y en alusión a su nueva novia, critica a las mujeres jóvenes que no quieren asumir las tareas “propias de su sexo”. Literalmente le dice a su hijo: “Alégrate de tener varones, porque lo que es las hembritas están hoy en día... y aquí en la Habana, peor todavía ¿eh? No les importa que el hombre sea blanco, negro, casado o soltero. ¡Ay Virgen Santísima... y a eso le llaman estar liberada!”

La identificación y solidaridad entre mujeres (*affidamento*)

En el feminismo italiano surge el concepto de *autocoscienza*, que sirvió para

valorizar las interacciones de las mujeres y el acto de compartir la

experiencia personal. Uno de los puntos de discusión fue la noción de confiamento (*affidamento*), un término para designar una relación de solidaridad entre mujeres. Este confiamento se refleja en el discurso de Yuvila cuando decide irse a estudiar una carrera universitaria en la UNAM en la Ciudad de México:

Cuando decidí salir de Oaxaca, le pedí permiso a mi mamá para ir a estudiar a la UNAM, aunque también lo hacía para seguir a Paco, porque yo sabía que él se iba a estudiar a la UNAM. Ella me dijo que sí, pero después me confesó que estaba segura que no iba a pasar el examen de admisión...

Mercedes: ¿Por qué?

Porque para ese entonces la UNAM era demasiado. Alguien que llegaba a la UNAM era alguien superinteligente, entonces yo era una simple mortal ¿Cómo iba a pasar el examen de admisión? Yo no lo iba a pasar. Recuerdo cuando llegó el telegrama avisando que pasé el examen, con los horarios que yo pedí, nadie lo podía creer. Parecía que era entierro en mi casa. La única que me apoyó fue mi hermana Irma, me dijo: ¡Qué bueno! Me da mucho gusto que te vayas a estudiar, cuenta conmigo en todo lo que te pueda apoyar.

El apoyo que encontró en su hermana le permite ahora explicarse el proceso de inscripción dentro de una comunidad simbólica de

las mujeres, al tiempo que la llegada a la universidad más importante de México le permitió conocer y admirar a mujeres feministas, como Teresita de Barberi que terminó siendo su directora de tesis. También conoció a Alaide Foppa⁶ quién marcó de manera tan importante su vida, que cuando muere el hijo menor de Alaide a manos del ejército de Guatemala, Yuvila, que se encontraba embarazada, decide ponerle el mismo nombre a su bebé. Alaide tuvo la iniciativa de formar los estudios feministas en la UNAM y creó la *FEM*, primera revista feminista en México. Lourdes Arzipe (2002) que participó en este proyecto, señala que *FEM* abrió un cauce que tocó las vidas de varias mujeres mexicanas y ayudó a que distintas mujeres valientes, frustradas o enloquecidas por la doble o triple jornada, encontrarán en la revista un punto de encuentro común.

La identificación y admiración entre mujeres también produjo la “madre simbólica”, concepto que Teresa de Lauretis (1990: 105) describe en los siguientes términos: “significa al mismo tiempo poder y capacidad para reconocer y afirmar a las mujeres como sujetos en un marco de referencia femenino y trascendencia en la relación con las subjetividades”. Este concepto teórico reconoce la naturaleza genérica de las mujeres como una colectividad y se ancla en la experiencia y el deseo de las mujeres. Esta reafirmación del poder de las mujeres a partir del conocimiento de su propia historia y,

⁶ Alaide Foppa nació en Barcelona pero se nacionalizó guatemalteca cuando se casó con Alfonso Solórzano. Fue poeta, académica y crítica de arte. Feminista por convicción y estudiosa del tema en la UNAM. Sus hijos lucharon por una Guatemala libre y el menor Juan Pablo muere en manos del ejército, y su marido muere atropellado, afectado por la muerte de su hijo. Ella cambió mucho —según nos dice Elena Poniatowska (1990)— “empieza una nueva vida y se compromete aún más con los desaparecidos políticos, en 1980 vuelve a Guatemala a ver a su mamá. Fue hasta un año después que se confirma que fue asesinada en manos del ejército y nunca pudieron rescatar sus restos, al igual que los de su hijo Juan Pablo”.

sobre todo, a partir de la propia experiencia, fue permitiendo construir una identidad social que resultó imprescindible para las primeras luchas feministas. Asimismo, la “madre simbólica” permitió compartir conocimientos y deseos de mujeres de diferentes generaciones. A través de la frase: “la mujer que desea y la mujer que sabe”, De Lauretis (1999: 106) explica la vinculación entre la autoafirmación de la mujer joven y el reconocimiento de las mujeres mayores. El esencialismo permitió concebir esta relación madre-hija como natural, según la autora.

El discurso feminista y la militancia de izquierda

En los años setenta las mujeres feministas en la Ciudad de México provenían de una trayectoria de participación política de izquierda (Lamas, 2002: 72). La militancia feminista se desarrolla a la par de los círculos de estudio doctrinarios y la ideología compartida, estructura las relaciones entre los y las jóvenes que propiciaban sistemas fuertes de interacción en torno a los cuales se organizaban las subjetividades. En palabras de Beatriz Sarlo (2005: 85) “donde lo escrito desempeñaba todavía un papel importante en la discusión política” y, por lo tanto, el mundo académico tenía una fuerte vinculación con las posturas ideológicas, principalmente de izquierda. En esta línea de discusión, la autora nos recuerda que el imaginario de la revolución era libresco y eso se manifestaba en la insistencia sobre la formación teórica de los y las militantes, lo que le confirió un carácter singularmente doctrinario. Ello no impedía la coquetería juvenil como recuerda Yuvila:

Cuando un maestro nos invitó a estudiar Marxismo, lo hicimos durante tres años. El que me impulsó a entrar a los círculos de estudio fue el padre de mis hijos. Primero fuimos buenos compañeros, éramos amigos desde la preparatoria, pero a mí me encantaba, me gustaba mucho, yo soñaba con ser su compañera. Lo admiraba porque era muy inteligente. Cuando me dijo que entrara a estudiar marxismo dije sí y leyendo a Marx era como la luz, y la luz se hizo.

Tanto en la corriente marxista como en la socialista, había acuerdo respecto a la eliminación de la propiedad privada, la plusvalía y el trabajo alienado, pero esto no despejaba la cuestión política implícada en la jerarquización de la diferencia de género⁷. Por lo tanto, el análisis de la fuerza de trabajo, no explicaba por qué las mujeres hacían el trabajo doméstico y no los hombres (Cháneton, 2007). La doble y triple jornada de las mujeres fue el punto clave de discusión en diferentes espacios académicos y organizaciones de izquierda.

Mientras tanto, en Cuba se implementaba la revolución socialista y a pesar de la eliminación de la propiedad privada, las mujeres experimentaban la desigualdad en las tareas domésticas al interior de las familias. La película *Retrato de Teresa*, es la primera que refleja explícitamente esta situación, y se realiza a raíz de la aprobación del Código de

⁷La antropóloga estadounidense Gayle Rubin propuso un concepto más amplio, "el sistema sexo/género" al que definió como el conjunto de disposiciones por las que la sociedad dada transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana, más allá del modo concreto e histórico en que esas disposiciones se organizan (Rubin, 1986: 97). El concepto resulta de la articulación entre marxismo, estructuralismo y psicoanálisis. Retoma a Engels, a Lévi-Strauss y a Lacan, para construir una conceptualización cultural y a la vez materialista que se entiende como producción social de las relaciones de sexo-género.

Familia en 1974 y su aplicación como ley el 8 de marzo de 1975. Se trata de una legislación muy progresista en la que se reconoce la igualdad absoluta entre hombres y mujeres, así como la obligación de ambos cónyuges de contribuir de manera equitativa en la manutención y el cuidado de la casa y de los hijos “de manera coordinada”, y se reconoce explícitamente el derecho de las mujeres a ejercer su profesión (artículos del 24 al 28). En el papel, esta ley liberaba a las mujeres de la doble jornada en exclusiva. En todo caso, propugnaba una equidad en la dedicación de ambos cónyuges, tanto a las tareas remuneradas como a las de cuidados y domésticas. La película se estrena cuatro años después de entrar en vigencia el Código de Familia como ley. En menos de dos meses fue vista por 500 000 espectadores sólo en Cuba y generó un importante debate en torno a esta temática. “*Retrato de Teresa* se convirtió en el filme más controvertido del ICAIC en 20 años” (Chanan, 1985: 292).

Retrato de Teresa recibió innumerables premios tanto en Cuba como en el extranjero.

La película dedica casi 10 minutos a representar los rituales domésticos cotidianos que Teresa lleva a cabo en su calidad de madre, esposa y ama de casa. Mientras su marido todavía duerme, ella se levanta y apaga la alarma, es tan temprano que el cuarto permanece a oscuras. Se dirige a la cocina y prepara el desayuno, levanta a sus hijos y batalla con ellos para que se den prisa; los viste, los peina, hace la comida, lava la ropa y, cuando todos están arreglados y listos para empezar el día, Teresa despierta a su pareja.

Ramón entonces se levanta para dedicarse a su arreglo personal hasta que lo vemos sentarse a la mesa con su hijo mayor. Mientras tanto, Teresa sigue con el trajín doméstico: tiende su cama y extiende en el tendedero la ropa lavada. La escena termina con un más que simbólico primer plano de Teresa frente al espejo, mientras se peina para ir a trabajar a la fábrica. Se trata de una escena que muestra lo que en la mayoría de relatos cinematográficos suele permanecer en la elipsis, como todo lo que se da por supuesto y que no merece la pena ser representado. De ahí su fuerza y su extrañeza.

El poder de seducción del discurso que las imágenes sustentan, origina en Yuvila un proceso de identificación con el personaje de Teresa, que se transforma en un discurso alternativo para actuar conforme a su deseo. De forma que, la subjetividad que el cine incentiva se construye en un proceso de ida y vuelta, como lo expresa nuestra entrevistada:

Para mí esa película era como mi vida, mi propia existencia reflejada, porque Teresa hacía de todo, “circo maroma y teatro”. Yo también me inscribí en una escuela de teatro y como Teresa, cuidaba a mis tres hijos, estudiaba, trabajaba en la universidad y mil cosas más. Para mí era importante demostrarle a Paco que era talentosa, inteligente, que por algo estaba conmigo, pero no lo hacía por mí, sino buscando su aprobación. Yo quería que me valorara como persona y esto provocó una crisis entre nosotros (...) Esa película del *Retrato de Teresa* fue impactante, cuando la vi, “me cayó el vein-

⁸ Expresión muy mexicana que significa “darse cuenta”.

te”⁸, llegó en el momento que debía de llegar, ni siquiera la vi en un cine comercial, sino en un centro cultural de Oaxaca.

La metáfora “circo, maroma y teatro”, le permite a Yuvila establecer un punto de anclaje con el personaje de Teresa y poco a poco descubre que la doble y triple jornada constituían el eje argumentativo del discurso feminista. A Teresa también le “cayó el veinte”, cuando en una escena después de la cena, discute con Ramón y tira los platos sucios al basurero. Él se enfurece y le dice: “¿Que te has vuelto loca?”, a lo que Teresa replica: “Estoy más cuerda que nunca”. Una frase de Teresa que resulta clave para Yuvila: “Yo estoy entre la ropa sucia, no soy tu esclava, como mi mamá lo fue y mi suegra”. Para Yuvila la película resulta además impactante porque se produce en Cuba, en un país socialista que tanto ella como su marido admiraban. Al igual que otros jóvenes en sus circunstancias, el marido de Yuvila utilizaba su propia militancia —que ocupaba la mayor parte de su tiempo— para justificar la inequidad que vivían con sus parejas. Fue líder sindical y buscaba la democracia al interior del sindicato de profesores, pero en casa las cosas eran distintas. Así lo refiere Yuvila:

Mi marido me decía: “tú tienes más tiempo”, “detrás de mí hay mucha gente” (...) “tú ocúpate de los niños” “yo necesito mi tiempo”. Eso fue “la gota que derramó el vaso” y me decía: “allá me aplauden y tú me criticas”, su incongruencia

en su comportamiento en la casa, me hizo que me preguntara: ¿Con quién estoy? me daba cuenta que el poder se le había subido a la cabeza y fue cuando empecé a discutir con él, “al tú por tú” y me di cuenta que ya podía discutir con él.

Resulta interesante que nuestra entrevistada resalta como un gran logro la posibilidad de argumentar con su marido los desacuerdos, y utiliza la frase: “al tú por tú”, para reflejar un sentido de igualdad en la toma de la palabra.

El imaginario feminista y la construcción de discursos alternativos

El imaginario, lejos de aparecer pasivamente como facultad intelectual, es una creación incesante y se cristaliza en sentidos de la vida social que sólo pueden construirse a través de imágenes, desbordando los límites de la razón. La relación del “yo” con la

imagen, en la que se reconoce y aliena, se origina en el momento, definido por Lacan, como estadio del espejo.⁹ En este sentido, Alaugnier (2004: 182) afirma que la identificación imaginaria presupone la posibilidad de que el sujeto pueda nombrarse mediante un enunciado que lo identifique con su propia imagen; se designa así la imagen de sí mismo, que lo acompaña a lo largo de su existencia. La imagen ofrece un punto de

⁹ Lacan (2002: 87) señala que cuando un lactante se presenta frente al espejo y todavía no maneja sus reflejos corporales ni tiene conocimiento del lenguaje, resulta decisivo que la madre mire el reflejo de su hijo en el espejo porque para Lacan “ese movimiento de la mirada que se descubre en el espejo que lo lleva hacia la mirada de la madre, a la búsqueda de la confirmación de la belleza de la imagen, antes de volver al espejo y a su reflejo imaginario” es un proceso que instaura el registro imaginario y designa el momento en que entra en escena el “yo”. Es el momento en el que se opera una suma entre la imagen especular y el enunciado identificatorio que el “otro”, en un primer momento, pronuncia sobre dicha imagen.

anclaje a los enunciados identificatorios; su presencia es indispensable para que el enunciado se presente como leyenda que singulariza la imagen del “yo”.

Al identificarse Yuvila con el personaje de Teresa, igual que el niño frente al espejo (Mulvey, 1975), la visión de la película *Retrato de Teresa* movió a Yuvila a verse a sí misma más fuerte y poderosa de lo que el discurso social dominante, por su condición de mujer, le había hecho creer hasta entonces.

Yuvila encontró también, en las entrevistas que realizó durante su tesis de licenciatura, elementos de identificación y descubrió su “imagen en el espejo” tal y como lo ofrece en la siguiente narración:

Empecé a hacer la tesis de licenciatura y la titulé: “Maestras oaxaqueñas, movimiento magisterial, vida cotidiana, y democracia”. Leí a Agnes Heller sobre la vida cotidiana, y además el libro de Teresita de Barbieri, mi directora de tesis, sobre mujeres y vida cotidiana, y fue genial. Comencé a observar qué pasaba con las maestras y me di cuenta que tenían, no doble, sino una triple jornada: trabajaban asalariadamente, estudiaban, iban a la universidad, participaban políticamente y trabajaban en sus casas, era como una cuarta jornada. Ellas me decían que tenían mucho trabajo cuando llegaban a sus casas, mientras sus maridos se iban a luchar por la democracia y “ahí te ves”.¹⁰ Ellas tenían que bañar a los hijos, revisar tareas y ver con quién los deja-

¹⁰ Expresión coloquial que significa algo así como “allá te las arreglas tú”.

ban en caso de participar políticamente. Cuando se hacían los paros les suspendían los salarios y tenían que conseguir dinero. Cantidad de cosas por resolver en su cotidianidad para poder ir a la marcha, al plantón, tenían que resolver primero su vida cotidiana. Ellas se convirtieron en espejos para mí, en donde yo me reflejaba.

Yuvila empezó a identificarse con las mujeres que entrevistaba que se convirtieron en espejos que reflejaban su propia vida, al tiempo que se iba configurando el imaginario colectivo de la lucha de las mujeres, mediante la selección de aquellos eventos que dan sentido a la identidad de género y que a la vez legitiman el proceso, resultado de la interacción entre el discurso feminista y la propia historia. En su tesis, que mereció mención honorífica, Yuvila logra establecer una relación entre las mujeres y el discurso académico. En su trabajo académico Yuvila logró mayor eco que en otros espacios de militancia política. A principios de los ochenta participó en el sindicato magisterial en Oaxaca, en donde se enfrentó a mayores resistencias masculinas respecto de las mujeres.

Cuando yo participaba con el magisterio en la sección 22 del SNTE, todavía no había acuerdos internacionales, ni convenios firmados en contra de la violencia hacia las mujeres. Me sentía muy sola, había mucho acoso sexual. Los dirigentes se aprovechaban del poder para tener mujeres y yo quería evidenciarlo y, claro, no me dejaron. Sin embargo, yo seguía

apoyando el movimiento, pero cuando quise integrarme al proyecto de educación alternativa, los dirigentes me rechazaron con el argumento de que yo sólo quería hablar de las mujeres. El argumento fue muy sexista, y aunque tuve reuniones con los dirigentes sindicales no me dejaron hacer un proyecto alternativo que cuestionara las relaciones de género. Yo tenía mucha ilusión de transformar algo al interior del sindicato, pero fue materialmente imposible, era avasallador, no te lo permitían.

A pesar de esta amarga experiencia, dos décadas después, en el 2006, Yuvila participó en el movimiento de la Asociación de los Pueblos de Oaxaca (APO) en contra del talante autocrático del gobernador Ulises Ruiz, y su actividad principal de apoyo al movimiento consistió en su participación con las mujeres en la radio:

En este movimiento participábamos de manera diversa porque había gente de diferentes clases sociales y organizaciones: jóvenes, indígenas, campesinos, trabajadores, burócratas, organizaciones no gubernamentales. Para mí lo más importante fueron los acuerdos de Santo Domingo, donde se planteaba el tipo de sociedad que sí queríamos y la radio por el papel que jugó en el movimiento.

La participación de las mujeres se transformó en una pieza fundamental del movimiento de la APO que duró seis meses y se saldó con

una importante represión. Yuvila participó en la iniciativa de que las mujeres tomaran la radio con la finalidad de tener al público enterado de los acontecimientos.

Cuando las mujeres tomaron la radio fue después de la marcha de las cacerolas el 1º de agosto en la que participamos como 2 000 mujeres y al llegar al zócalo decidieron ir al canal 9 de radio y televisión estatal. Yo no fui porque tenía un programa previo en Radio Universidad. Llegando, los encargados les dijeron que esperaran, después de un rato les informaron que regresaran al día siguiente, y en respuesta las mujeres decidieron tomar el canal, eran como 300 mujeres. Había entonces que proteger el lugar, porque para amedrentarnos por las noches se escuchaban balazos, pero empezamos a transmitir. Empezó a llegar la gente de las comunidades y hubo señoras que llevaban lo que tuvieran: dinero, comida, dulces y decían: “qué valientes son”. Era impresionante ver la solidaridad de la gente, apenas decías que faltaba agua, y la llevaban, si faltaba arroz, víveres, porque ahí se guisaba para todos, siempre había algo de comer. Llegaban alemanes, españoles, norteamericanos, italianos y siempre había algo para invitarlos a comer. En Radio Universidad hicimos un programa que se llamaba: “Mujeres al micrófono”, invitábamos a mujeres académicas para que dieran su punto de vista sobre el movimiento, y mis amigas empezaron a participar. Nos tocó leer los acuerdos de Santo

Domingo en el zócalo con la presencia de la prensa nacional e internacional, salió una foto en *La Jornada*. Para tener el pronunciamiento empezamos a organizar mesas de trabajo sobre: economía y sociedad, política, la defensa de los recursos naturales, educación, tratando de incorporar la perspectiva de género. Esto fue impulsado por la sociedad civil y sacamos los acuerdos, que fueron muy importantes porque reflejaban la sociedad que queríamos. Salimos en varios videos que hicieron sobre este movimiento, en uno de ellos uno de mis hijos les decía a los policías: “podrán venir con sus tanques, con sus helicópteros, con sus metralletas, pero lo que tenemos aquí (señalando el corazón y la cabeza) nadie nos lo quita”. Te juro que lo digo y me salen las lágrimas [llora], me di cuenta que estaba poniendo en riesgo a mis hijos y ahí si te debilitan, te “hacen manita de puerco”¹¹.

¹¹ Frase mexicana metáfora de “hacer coacción”.

En el año 2006, cuando se gestó el movimiento en Oaxaca, el Instituto Nacional de las Mujeres otorgó a Yuvila un premio por su tesis doctoral titulada: *Las mujeres indígenas presas por delitos de la salud*, y al volver a Oaxaca se extendió una orden de aprehensión en su contra. En el mismo año, el Estado mexicano la premia y la castiga:

Fui a la Ciudad de México a la premiación y ya no pude regresar. Hablé con mis amigas abogadas y me dijeron que estaba mi fotografía en las casetas de la carretera, en total se

giraron más de 3 000 órdenes de aprehensión. Me quedé en México mes y medio. Afortunadamente se formó el Comité 25 de noviembre que Francisco Toledo impulsó para la defensa de los presos políticos y de los desaparecidos. Ellos me aconsejaron que por el momento no regresara. Más tarde, regresé. Cuando lo hice ya se había retirado el ejército de las casetas y pudimos pasar. Todas las pintas habían desaparecido, había una aparente tranquilidad, pero en el ambiente se respiraba frustración, tristeza y se veían policías dando vueltas por toda la ciudad. Por estar en la radio, me hice visible. Para mí era absurdo que el 8 de marzo el ayuntamiento de la ciudad me diera un reconocimiento y en noviembre me estaban buscando... en fin cosas absurdas...

El premio otorgado por el Instituto Nacional de las Mujeres, es el resultado de la manera como Yuvila transformó su tesis doctoral en un arma de lucha a favor de las indígenas. La finalidad última de la tarea académica de Yuvila consiste en influir para transformar la realidad. Cuando concluyó su tesis doctoral se la envió a Xóchitl Gálvez Ruiz.¹² quien proporcionó abogados para revisar los casos de las mujeres presas que habían sido objeto de su trabajo académico. Tal gestión evidenció la injusticia que se cometía contra estas indígenas al dictarles penas de 15 a 20 años de prisión, sin contar con abogados que hablaran su propio dialecto. No conforme con lograr su liberación,

¹² Comisionada para los Pueblos Indígenas en el sexenio de Vicente Fox (2000-2006). Mujer de origen otomí, con estudios de Ingeniería en Comunicaciones en la UNAM. Fue candidata para ser gobernadora de Hidalgo.

Yuvila realizó un video documental sobre los casos para sensibilizar a los jueces mexicanos. Resulta significativo cómo una mujer que confiesa el visionado de una película como parteaguas en su opción política feminista, años más tarde decide crear un documento audiovisual como herramienta de persuasión política. El documental titulado *Deshilando condenas, bordando libertades*, mereció otro reconocimiento con el *Premio José Rovirosa*, de la Universidad Nacional Autónoma de México, al mejor documental 2005. Ella considera que esto no fue lo importante, sino que sus compañeras salieran de la cárcel. A medida que relata el proceso de liberación de estas mujeres, reflexiona:

Ellas salen, pero su realidad sigue siendo la misma, se enfrentan a una problemática más difícil: necesitaban un trabajo, salir del círculo de violencia con sus parejas, y sus hijos se volvieron violentos y en contra de ellas por aquello del abandono involuntario. Todos estos hechos me cuestionan demasiado, me pregunto: “¿qué se transformó?” Nada. Quizás unos años menos en la cárcel, unos meses menos, pero su realidad siguió siendo tan trágica o más que antes. Eso me ha hecho mucho ruido. Yo continúo pensando que el marxismo no ha muerto y las condiciones tienen que transformarse a través de un proceso revolucionario, se tiene que terminar con el modelo económico de reproducción capitalista. Está visto que para terminar con la pobreza y las injusticias necesitamos otro modelo.

Para Yuvila hay mucho trabajo por hacer, por eso se ha dedicado a recorrer el país con sus videos para sensibilizar a los ministerios que imparten la justicia. Sin embargo, está convencida de que su tarea es tolerada gracias a los acuerdos internacionales para la equidad de género. La represión del movimiento urbano en Oaxaca la ha dejado desilusionada y su esperanza, en el momento de la entrevista, giraba en torno a que las siguientes elecciones finalmente lograsen desbancar al PRI del poder político en su estado natal.

Conclusiones] La historia oral es una fuente de información que nos conduce a la efímera memoria humana, tocando el laberinto de la subjetividad. En este proceso, podemos comprender que la experiencia personal, se va conformando a través de la apropiación de discursos sociales que permite al sujeto ubicarse en un contexto histórico y generacional. Es así como el relato nunca es sólo individual, sino social e intersubjetivo. En el caso que nos ocupa, Yuvila rescata de la memoria los elementos de identificación con Teresa, protagonista de la película cubana de 1979 *Retrato de Teresa*, que gira en torno al discurso alternativo de equidad de género de los años setenta. El argumento discursivo del filme pone en escena el conflicto que supone la doble jornada para las mujeres y la inequidad de género en las labores domésticas. El proceso tanto individual como social en el discurso de Yuvila, sujeto de la historia oral que nos ocupa, explica los mecanismos que permiten la identificación de la espectadora con la protagonista y las distintas transacciones que se establecen a ambos lados de

la pantalla y que confieren subjetividad y sentido al discurso planteado desde el polo de la enunciación. La experiencia de Yuvila como lectora ideal del relato cinematográfico, aunada a su experiencia vital y cotidiana como mujer joven en el México de los años setenta contribuyeron activamente en la constitución de su propia identidad de género y opción política.

Bibliografía

- AL AUGNIER, P. *La violencia de la interpretación del pictograma al enunciado*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- AUMONT J., Bergala, A. et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Editorial Paidós, 1996.
- ARZIPE, L. "El feminismo: del grito de los setenta a las estrategias del siglo XXI", en *Feminismo en México* Coord. Griselda Gutiérrez, México: editorial PUEG de la UNAM, 2002, pp. 63-70.
- CASSETTI, F. *Teorías de cine*, Madrid: Cátedra, 1994.
- y Di CHIO, F. *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1994.
- CHÁNETON, J. *Género, poder y discursos sociales*, Buenos Aires: Editorial Universitaria, 2007.
- CHANAN, M. *The Cuban Image. Cinema and Politics in Cuba*, Bloomington: Indiana University Press/ British Film Institute, 1985.
- DE CERTEAU, M. *La toma de la palabra*, México: Universidad Iberoamericana e ITESO, 1995.
- DE LAURETIS, T. *Thecnologies of Gender*, Bloomington: Indiana University, 1987.

- Alicia ya no. *Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. Col. Feminismos, 1992.
- “La esencia del triángulo”, en *Debate Feminista*, 2, septiembre, 1990, pp. 77-115.
- y De Lauretis, J. *The Politics of Pictures: The Creation of the Public in the Age of Popular Media*, London: Routledge, 1992.
- HARTLEY, J. *Los usos de la televisión*, Barcelona: Paidós, 2000.
- HIERRO, G. “Madres simbólicas del feminismo en México”, en Gutiérrez, Griselda (coord.), *Feminismo en México*, México: Editorial PUEG de la UNAM, 2002, pp. 29-37.
- KUHN, A. “Women’s Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory”, *Screen*, 24, Oxford, 1984, pp. 18-24.
- LACAN, J. *Escritos*. Argentina: Siglo XXI, 2002.
- LAMAS, M. “Fragmentos de una Autocrítica”, en Gutiérrez, Griselda (coord.). *Feminismo en México*, México: Editorial PUEG de la UNAM, 2002, pp.71-79.
- MORLEY, D. *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- MULVEY, L. “Placer visual y cine narrativo”, *Eutopías*, 2ª época, 1. Ediciones Episteme, Valencia, 1975.
- NEIRA, M. del R. *Introducción al Discurso Narrativo Fílmico*, Madrid: Arco Libros, 2003.
- PALENCIA, R. M. “Hable con ella a la luz de la teoría fílmica feminista” en *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*. Editoração Multimídia de la Universidade Federal de Santa Maria-Brasil. Camobi, Santa María R.S., Brasil II (2), 2004, pp. 36-50.

- PONIATOWSKA, E. Alaide Foppa. *Debate Feminista*, 2, septiembre, 1990.
- RUBIN, G. "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", en *Nueva Antropología*, VIII (30), 1986.
- SARLO BEATRIZ *Tiempo Pasado*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires Argentina, 2005.
- SILVERMAN, K. *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University, 1983.
- TOURAINÉ, Alain *¿Podremos vivir juntos?* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- WRIGHT, E. *Lacan y el posfeminismo*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.