



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE LETRAS



DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN *LA TREGUA*,
DE MARIO BENEDETTI, Y SU CONTRASTE CON UNA
ADAPTACIÓN FÍLMICA

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN ARTE Y CULTURA

PRESENTA:
M.C. KARINA DÍAZ BARAJAS

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL

**Ciencia y
Tecnología**
Secretaría de Ciencia, Humanidades,
Tecnología e Innovación



MORELIA, MICHOACÁN, AGOSTO DE 2025

Resumen

En este documento se presenta el análisis de la configuración semántica de la mujer en la novela *La tregua* de Mario Benedetti (1960) y en su posterior adaptación cinematográfica de Alfonso Rosas Priego (2003). Se considera que el paso de material signifiante de un campo suprarregulado de producción semiótica a otro, implica la coerción de elementos para que se pueda cumplir con las reglas específicas del campo de inserción. Retomando lo anterior y siguiendo el modelo semántico reformulado, se realizan los recorridos de lectura correspondientes para poder determinar cómo es que se construye nocionalmente a la mujer en las obras objeto de estudio. Asimismo, se presenta un análisis sociocrítico en el que se muestran los elementos sociohistóricos que se transcriben en los textos señalados. En esta investigación, se retoman propuestas feministas ya que se piensa que este movimiento ha contribuido la reconfiguración axiológica de la mujer.

Abstract

This paper presents an analysis of the semantic configuration of women in Mario Benedetti's novel *The Truce* (1960) and its subsequent film adaptation by Alfonso Rosas Priego (2003). It is argued that the passage of significant material from one supra-regulated field of semiotic production to another entails the coercion of elements to comply with the specific rules of the insertion field. Recapitulating the above and following the reformulated semantic model, the corresponding reading paths are carried out to determine how women

are notionally constructed in the works under study. A socio-critical analysis is also presented, showing the socio-historical elements transcribed in the indicated texts. This research takes up feminist proposals, since it is believed that this movement has contributed to the axiological reconfiguration of women.

Palabras clave: La tregua, feminismo, semiótica, sociocrítica, campos suprarregulados de producción semiósica

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y a la Facultad de Letras por brindarme el espacio para expandir mis conocimientos y llevar a cabo estudios doctorales. Asimismo, agradezco a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación por su valioso apoyo, el cual ha sido fundamental para mi permanencia en el programa académico.

Un reconocimiento especial merece mi director de tesis, Dr. Juan Carlos González Vidal, quien me ha compartido generosamente su conocimiento, tiempo y orientación a lo largo de este proceso.

Extiendo mi gratitud a mi familia por el acompañamiento, cariño, y respaldo incondicional que me ofrecieron en esta etapa.

Finalmente, quiero rendir homenaje a todas las mujeres que han abierto brechas en el espacio académico ya que, gracias a sus luchas y esfuerzos, he podido acceder al más alto nivel educativo y participar en el ámbito público con mayores libertades.

Índice

0. Introducción.....	7
0.1 ¿Por qué <i>La tregua</i> ?	7
0.2 Hipótesis de trabajo.....	8
0.3 Fundamentación teórica	9
0.4 Otras consideraciones.....	11
1. Feminismo y sociedad	13
1.1 Evolución histórica del pensamiento feminista.....	13
1.2 Postulados básicos del feminismo.....	26
1.2.1 Sexo, género y roles de género.....	27
1.2.2 División sexual del trabajo	29
1.2.3 El papel de la mujer en la familia y el matrimonio	30
1.2.4 El patriarcado, la cultura y el género.....	31
1.2.5 La violencia de género y la violencia política de género	33
1.2.6 La igualdad de género	34
1.2.7 El empoderamiento de las mujeres y su participación en la política.....	36
1.3 El arte como reproductor de posiciones feministas.....	37
1.4 La investigación como factor de reivindicación de la mujer.....	48
1.5 Conclusiones capitulares	52
2. La semiótica y la sociocrítica como instrumentos analítico-descriptivos	55
2.1 Semiótica y cultura.....	56
2.2 Sociocrítica.....	74
2.3 Hacia una sociocrítica feminista.....	82
2.4 Conclusiones capitulares	88

3. La construcción nocional de la figura femenina en <i>La tregua</i>	91
3.1 Diégesis	91
3.2 Configuración formal de los textos	92
3.3 Estereotipos en la conformación nocional de la mujer en el texto literario	98
3.4 Construcción semántica de la protagonista en el texto literario	122
3.5 Reconfiguración semántica de la mujer y la protagonista en el texto cinematográfico	135
3.6 Conclusiones capitulares	163
 4. Circunstancias sociohistóricas transcritas en <i>La tregua</i>	171
4.1 Circunstancias sociohistóricas transcritas en la novela	171
4.2 Circunstancias sociohistóricas transcritas en la adaptación cinematográfica.....	183
4.3 Modificación de paradigmas axiológicos en la construcción de la noción /Mujer/	191
4.4 Conclusiones capitulares	195
 5. Conclusiones	197
 Referencias	203

0. Introducción

0.1 ¿Por qué *La tregua*?

La novela *La tregua* fue escrita en el año 1959 por Mario Benedetti y publicada en 1960. En ella se narra la historia de un hombre mayor que se enamora de una joven mujer. Esta obra pone en contacto a los lectores con la introspección que un varón realiza sobre su vida y su posicionamiento frente al mundo.

La vigencia de este texto se demuestra con la amplia difusión que tiene, ya que a la fecha cuenta con más de 148 ediciones, ha sido traducido a 19 idiomas y adaptado al cine, teatro, radio y televisión (Bideau, 2006). En relación a las recodificaciones cinematográficas, la novela fue llevada a la pantalla grande en 1974 por el argentino Sergio Renán y en 2003 por el mexicano Alfonso Rosas.

Sobre la obra literaria en cuestión, existen diversos estudios académicos en los que principalmente se analiza al personaje masculino y su sentir, como ejemplo, Rodríguez señala que “todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de una vitalidad muy menguada” (1966, p. 303), mientras que Quintana indica que en la novela se analiza “la perspectiva del alma humana desde los diferentes enfoques que los personajes autorizan, para concluir en un verdadero drama donde la imagen de la tregua cobra su verdadero significado” (2005, p. 186). Un estudio sociocrítico es localizado en la revisión bibliográfica, mismo que expone cómo es que a través de los silencios en la diégesis se censuran las voces de lo que no está permitido en la ideología patriarcal, negando así su existencia, y se ejemplifica con la homosexualidad (Umaña, 1989). Con respecto a las

subsecuentes adaptaciones cinematográficas, no resulta posible encontrar estudios académicos que analicen a los hipertextos, ni tampoco investigaciones que desarrollen la postura de la mujer protagonista en la obra.

Al no existir estudios comparativos en torno a *La tregua* y a sus adaptaciones cinematográficas, se determina realizar la presente investigación, misma que aporta nociones sobre el proceso de cambio paradigmático. De igual forma, se focaliza la atención en la construcción de la significación de la mujer en la obra, contribuyendo así con los estudios que buscan evidenciar el desarrollo del pensamiento feminista y los pendientes que existen para lograr la igualdad sustantiva entre hombres y mujeres. Se decide trabajar exclusivamente con la película realizada en 2003 considerando que el distanciamiento temporal entre la novela y el filme acentúa las diferencias configurativas de los textos y de la noción /mujer/.

0.2 Hipótesis de trabajo

Al seleccionar la semiótica y la sociocrítica como teorías para el análisis textual de *La tregua*, el aspecto qué más relevancia cobra en esta investigación es la interpretación que se le da al semema /mujer/ y cómo es que dicha configuración semántica reproduce circunstancias asociadas al periodo sociohistórico de emergencia de la novela y de su posterior adaptación cinematográfica. Dicho en otras palabras, en este documento se confrontan los semas que modelizan la construcción discursiva de la mujer en *La tregua* (1960 y 2003) para describir cómo estos elementos transcriben situaciones sociohistóricas.

La investigación que se presenta parte de la hipótesis de que los movimientos feministas contribuyen a una modificación de los paradigmas axiológicos, fenómeno que es reproducido por textos ficcionalizantes bajo sus códigos particulares de simbolización. Así,

cabe preguntarse: ¿qué nociones permiten la construcción discursiva y semiótica de la figura femenina?, ¿qué semas son distintos entre el texto literario y el cinematográfico? y ¿qué elementos sociohistóricos se transcriben en las obras estudiadas?

0.3 Fundamentación teórica

Para responder las preguntas planteadas, se recurre a tres propuestas teóricas como eje del análisis: la perspectiva semiótica de Umberto Eco (1975/2000), particularmente su Modelo Semántico Reformulado (MSR), los Campos Suprarregulados de Producción Semiósica (CSPS) propuestos por González (2012a) y la sociocrítica entendida en términos de Cros (2006/2017) y Malcuzyński (1997).

La semiótica y la sociocrítica son las bases referenciales de esta investigación ya que se presupone que los textos analizados, tanto novela como película, al igual que todas las obras artísticas, engloban componentes de significación intratextuales que permiten entender y dar cohesión al texto y, al mismo tiempo, contienen huellas que transcriben elementos ideológicos del momento sociohistórico de emergencia de dichas obras.

Se emplea el MSR para realizar recorridos de lectura del signo /mujer/ y, en estos trayectos, se identifican las marcas semánticas que son privilegiadas, así como su correlación con los estereotipos vigentes en la lógica patriarcal. La elección del signo que se analiza atiende a la necesidad de comprender cómo se desarrolla la participación de la mujer en los textos objeto de estudio y, de igual forma, evidenciar cómo en ellos se reproduce una ideología dominante que favorece la construcción de un imaginario femenino que se encuentra subordinado a la otredad y que desarrolla su rol principalmente en el ámbito de lo privado.

En cuanto a los CSPS, se retoma dicha propuesta al considerar que el paso de material significativo del campo de la literatura al campo cinematográfico implica necesariamente la coerción de elementos constitutivos para que estos puedan cumplir con las reglas específicas del nuevo espacio de inserción. Al pasar de un ámbito de la experiencia a otro, los signos son reinterpretados para incorporarse en su nuevo ámbito, así como en el nuevo código de expresión.

Por su parte, la sociocrítica permite identificar elementos sociohistóricos que se manifiestan en *La tregua* de forma no-consciente (Goldmann, 1966) y que reproducen ideologías y tensiones sociales que resultan indispensables en la lectura crítica y/o analítica de las obras ficcionalizantes. Desde esta perspectiva, metodológicamente hay que analizar los textos en sí mismos para posteriormente localizar huellas sociales, históricas e ideológicas. Tanto la novela como el filme, al surgir en una determinada situación sociohistórica, inscriben en ellos elementos afines a su periodo de emergencia, así como formas de pensamiento dominantes.

Es necesario resaltar que todos los textos artísticos son productos culturales que no pueden ser considerados como neutrales ya que su autor, al formar parte de distintos sujetos transindividuales (Goldmann, 1966) a lo largo de su vida, transcribe en ellos sedimentos ideológicos presentes durante su creación.

0.4 Otras consideraciones

La investigación que se desarrolla en este documento se estructura en cinco capítulos. En el capítulo uno se presentan los postulados básicos relativos al feminismo y sus expresiones, comprende una exposición histórica de las distintas olas del pensamiento feminista, una revisión de terminología que será retomada a lo largo del análisis, una presentación del papel de mujeres en las artes, así como un breve planteamiento del rol femenino en las ciencias y en la investigación. El capítulo dos está constituido por la revisión bibliográfica de los elementos, tanto de semiótica como de sociocrítica, que se retomarán en el análisis de los textos ficcionalizantes objeto de estudio, así como de los planteamientos teóricos que proponen el desarrollo de una sociocrítica feminista. En el capítulo tres, haciendo uso del MSR (Eco, 1975/2000) y de los CSPA (González, 2012) se presenta el análisis intratextual de *La tregua* (1960/2015 y 2003) y se identifican los elementos semánticos constitutivos de la noción /mujer/. El capítulo cuatro comprende las circunstancias sociohistóricas transcritas tanto en la novela como en la película y la determinación de los axiomas constitutivos que fueron modificados en la construcción del imaginario de /mujer/ por el pensamiento feminista. Finalmente, en el capítulo cinco se registran las conclusiones de esta investigación.

En cuanto a la notación, en este documento se emplea la barra diagonal (/) para identificar los signos, mientras que las marcas semánticas asociadas a los mismos se presentan en negritas.

Se desea señalar que el sistema de citación utilizado es el *American Psychological Association 7* (APA 7) con dos cambios en las referencias bibliográficas: el nombre completo del autor y la ciudad de publicación. Los nombres se integran con el propósito de dar cuenta

de las mujeres libre pensadoras, artistas e investigadoras detrás de esta tesis, dejando así un testimonio de que el razonamiento crítico y científico siempre ha sido desarrollado tanto por hombres como por mujeres. La ciudad de publicación se integra con el objetivo de facilitar la localización de los textos citados para futuras investigaciones.

Se espera que este trabajo despierte el interés por analizar la concepción sobre la mujer más allá de los ámbitos académicos y hacerla aplicable a las propias vivencias, esto con la finalidad de generar una sociedad más justa para ellas, que elimine estereotipos y propicie un desarrollo pleno.

1. Feminismo y sociedad

Como ha sido señalado, la presente investigación presupone de que el feminismo contribuye a una modificación de la construcción simbólica de la figura de la mujer y, este constructo se transcribe en textos ficcionalizantes. Es por ello que, a continuación, se presenta un breve recorrido histórico de los movimientos feministas, se explican los postulados básicos de este pensamiento y se ejemplifica cómo el feminismo tiene un impacto en el arte y en la ciencia.

1.1 Evolución histórica del pensamiento feminista

A lo largo de la historia, las mujeres han cuestionado el papel que desempeñan en las sociedades, tanto en el ámbito público como en el privado, y han señalado las condiciones que originaron las principales desventajas e inequidades para el género femenino. A través de sus reflexiones, se evidencia la urgencia de equilibrar las relaciones de poder entre hombres y mujeres en busca de sociedades más justas, inclusivas e igualitarias, que permitan a toda la población disfrutar de los beneficios del desarrollo.

Si bien se cuenta con textos aislados que hablan sobre la necesidad de alcanzar una sociedad en la que exista igualdad entre hombres y mujeres que datan del año 1400, se considera que el feminismo, en cuanto movimiento social, tiene sus inicios hace apenas 300 años, y en este periodo se reconocen tres fases conocidas también como “olas” (Varela y Santolaya, 2019).

Dentro de los textos previos a lo que formalmente se retoma como feminismo, destaca el libro *La ciudad de las damas* escrito por Christine de Pizan en 1405. Dicho documento

inicia explicando el motivo que llevó a la autora a reflexionar sobre el pensamiento misógino que los hombres tienen sobre las mujeres, ideología que estaba plasmada en obras literarias que se encontraban en su biblioteca. Retomando a la autora, ella se preguntó “cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres bien de palabra bien en escritos y tratados” (de Pizan, 1405/2021, p. 14). Posteriormente en el texto, con la ayuda de tres damas llamadas Razón, Derechura y Justicia, se edifica una ciudad que es reinada por la Virgen María y que sirve de refugio para las mujeres. A lo largo de la narración, se abordan temas sobre cómo las mujeres son difamadas y limitadas por los hombres; de cómo las mujeres son virtuosas, amorosas, fieles y de cómo el cuerpo femenino es algo positivo y no pecaminoso.

Otro pensador feminista fue Poullain de la Barre, quien plasma sus reflexiones en los libros *La igualdad de los sexos. Discurso físico y moral donde se ve la importancia de deshacerse de los prejuicios* (1673/2007), *Sobre la educación de las mujeres para la conducta del espíritu en las ciencias y en las costumbres* (1674/2007) y *Sobre la excelencia de los hombres, contra la igualdad de los sexos* (1675/2007).

En particular, en su primera obra, de la Barre habla de cómo la mente no es diferente entre hombres y mujeres, ambos son capaces de pensar y generar conocimiento y el prejuicio de inferioridad que existe sobre las mujeres proviene de la autoridad de los grandes hombres, así como de las Sagradas Escrituras. De la Barre presenta un recorrido de actividades en las que las mujeres han demostrado su capacidad, como lo es hablar con elocuencia, conocer de teología o entender de asuntos médicos. Como señala el autor, existe “igualdad total entre los sexos porque los consideramos independientemente de la costumbre que a menudo coloca

a quienes tienen más inteligencia y méritos en situación de dependencia respecto de los otros” (1673/2007, p. 9).

En cuanto al surgimiento del feminismo como movimiento social, este tuvo su primera fase u ola hacia el siglo XVIII, cuando mujeres agrupadas iniciaron la lucha por sus derechos. Enmarcado en el pensamiento de libertad, igualdad y fraternidad surgido de la revolución francesa, en 1789 se publicó la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, documento que no consideró ni la libertad, ni la igualdad ni la fraternidad con y de las mujeres. En este periodo, las mujeres que contribuyeron activamente en la revolución francesa formaron 56 clubes republicanos femeninos para reclamar su participación en la vida política del país, así como sus derechos a la educación, el trabajo, el sueldo y el reconocimiento en el matrimonio (Varela y Santolaya, 2019).

Una de las obras más reconocidas para la primera ola del feminismo, es la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791) de la pensadora Olympe de Gouges. En esta declaración se puede leer que, aunque las mujeres lucharon por su libertad en la Revolución francesa, no tuvieron éxito al conseguirla: “¡Oh mujeres! Mujeres, ¿cuándo abriréis vuestros ojos? ¿Qué ventajas habeis ganado de la Revolución? Un desprecio con más fuerza, un desdén más visible” (de Gouges, 1791, s.p.).

La primera fase del feminismo terminó con repercusiones para las mujeres, ya que entre 1793 y 1795 fueron obligadas a desaparecer los clubes femeninos y tuvieron la prohibición de reunirse en grupos mayores a cinco mujeres; de igual forma, muchas mujeres fueron llevadas a la cárcel y, las que destacaban por sus ideas políticas como lo fue Olympe de Gouges, fueron guillotizadas (Varela y Santolaya, 2019).

Cronológicamente, la segunda ola del feminismo abarcó un periodo que comprende desde principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En esta fase las mujeres buscaron el acceso a derechos tales como el voto, la educación superior, el ejercicio profesional, el pago de un sueldo igual al de los hombres y a decidir sobre su patrimonio.

Sobre el movimiento feminista sufragista, se puede señalar que este inició en Inglaterra en 1832, cuando las mujeres solicitaron a la asamblea el derecho al voto, mismo que fue negado. Una segunda solicitud que también fue rechazada se dio en 1866. Las mujeres lucharon por este derecho de manera pacífica, principalmente haciendo huelgas de hambre o repartiendo panfletos, y varias de ellas fueron encarceladas.

Durante la primera guerra mundial (1914-1918), los hombres británicos salieron a combate y las mujeres ocuparon sus puestos de trabajo. De acuerdo con Varela y Santolaya (2019), se necesitaba la mano de obra de las mujeres, por lo que el rey Jorge V ordenó que las sufragistas fueran liberadas de la cárcel y el 28 de mayo de 1917, en compensación por su trabajo, se les concedió el derecho al voto. En Estados Unidos, el beneficio de sufragio de las mujeres fue concedido en 1920. Las mujeres tuvieron que esforzarse y combatir por cerca de 90 años para que les fuera reconocido este derecho.

Por otro lado, durante la segunda ola, ocurrió un suceso histórico de gran relevancia y duelo para la lucha feminista: el incendio de una fábrica textil el 8 de marzo de 1857. Para este momento, y como resultado de la revolución industrial, las mujeres tenían acceso al trabajo de obreras. A mediados del siglo XIX surgió el marxismo, y con este principio ideológico muchos obreros, tanto varones como mujeres, lucharon de manera unida para tener mayores beneficios laborales.

En este contexto, el 8 de marzo de 1857 en Nueva York, EUA, las obreras contratadas en Textilera Cotton se agruparon y lucharon para exigir mejores condiciones de trabajo. La manifestación fue reprimida y la fábrica fue incendiada con las trabajadoras dentro, dejando a 146 mujeres muertas. De acuerdo a INMUJERES:

ese mismo día se llevó a cabo el funeral masivo de las víctimas, lo que dio lugar a una de las manifestaciones más grandes que se recuerdan en la Ciudad de Nueva York. Se realizó una marcha silenciosa, que más adelante se volvería en símbolo del movimiento obrero mundial (2023, p. 1).

En la figura 1 se muestra el cortejo fúnebre de las empleadas difuntas en la textilera, suceso que de acuerdo a datos de Amnistía Internacional, contó con la participación de más de cien mil personas (Amnistía Internacional, 2023).



Figura 1. *Cortejo fúnebre*. Fuente: Amnistía Internacional (2023)

Durante la segunda ola, los logros que se alcanzaron gracias a la lucha feminista fueron el derecho al voto y el acceso a estudios superiores.

Correspondiente al fin de la segunda etapa del feminismo y al inicio de la tercera ola, una autora de gran relevancia fue Simone de Beauvoir, filósofa que en 1949 publicó *El segundo sexo*. En este documento la autora señaló que los logros feministas alcanzados hasta ese momento se dieron porque la lucha de las mujeres salió del terreno teórico al ámbito económico, y las represarías sobre ellas se deben a que se les vio como peligrosas. Asimismo, reflexionó sobre la dualidad de los hombres vistos como sujetos y las mujeres vistas como lo otro, un otro construido desde la infancia para satisfacer lo que la sociedad espera que sea una mujer:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino (1949/1977, p. 108).

Para el inicio de tercera ola del feminismo algunas mujeres ya trabajaban fuera de casa, pero seguían ocupándose de todas las tareas del hogar y de la crianza de los hijos. A partir de ese doble trabajo y de las desigualdades persistentes entre hombres y mujeres, la lucha feminista se ramificó y surgieron distintos enfoques como lo son el feminismo de la diferencia, el feminismo de la igualdad, el feminismo liberal, el feminismo radical, el feminismo institucional, el ecofeminismo y el ciberfeminismo (Varela y Santolaya, 2019). En cada una de estas perspectivas los derechos demandados por las mujeres eran distintos.

En el caso de Estados Unidos, al volver los soldados de la segunda guerra mundial (1945), las mujeres casadas dejaron de cubrir los espacios económicos de sus maridos para volver a ser amas de casa y esta situación trajo consigo sentimientos de insatisfacción. Es en este contexto donde Betty Friedan reflexionó y publicó *La mística de la feminidad* en 1963, libro ganador del premio Pulitzer en el mismo año. La autora inicia su obra planteando el sentir de las mujeres:

Era una inquietud extraña, una sensación de disgusto, una ansiedad que ya se sentía en los Estados Unidos a mediados del siglo actual. Todas las esposas luchaban contra ella. Cuando hacían las camas, iban a la compra, comían emparedados con sus hijos o los llevaban en coche al cine los días de asueto, incluso cuando descansaban por la noche al lado de sus maridos, se hacían, con temor, esta pregunta: ¿Esto es todo? (1963/2016, p. 34).

Friedan señaló que la mística de la feminidad es creada por una sociedad masculina e inculcada culturalmente de generación en generación. Esta mística o divinidad impone sobre las mujeres un pesado rol de género que las sitúa de por vida en el ámbito de lo privado, de la reproducción y del cuidado del esposo e hijos; adicionalmente se les exige hacerlo de una manera “femenina”, cuidando su apariencia y comportamiento en busca de ser perfectas esposas y madres, al mismo tiempo que dichas acciones deben satisfacerlas y realizarlas como personas.

Este pensamiento no se desarrolló únicamente en Estados Unidos y, a manera de ejemplo se puede revisar la situación en Uruguay. En este país y como señala Sapriza (2015),

las mujeres pusieron en discusión cómo es que el hecho de tener un trabajo formal, así como ejercer las libertades alcanzadas en las luchas previas, las afectaba el ámbito de lo privado:

En lo político se plantearon nuevas formas de organización, desechando las jerarquías partidarias, intentaron construir relaciones horizontales de igualdad. En lo teórico se buscó la construcción de conocimiento donde las mujeres y lo femenino tuvieran un lugar como parte de la historia humana, y que diera cuenta de la división social del trabajo según los sexos, así como las construcciones sociales sobre lo femenino y lo masculino (p. 942).

A partir de los planteamientos de Friedan y de la conformación de la Organización Nacional en Favor de las Mujeres, en Estados Unidos y Gran Bretaña surgió el *Feminismo liberal*. Esta vertiente del feminismo busca la igualdad entre hombres y mujeres, quienes no tienen las mismas oportunidades, abandonando así la temática de opresión y sometimiento de las mujeres (Varela y Santolaya, 2019). En esta corriente de pensamiento, las feministas hablan sobre la exclusión de las mujeres en la esfera pública y exigen reformas relativas a su inclusión en el mercado laboral (de Miguel, 2011).

En contraparte, para los años de 1970, se desarrolló el *Feminismo radical*. Este movimiento surgió al notar que en el ámbito de lo público, los trabajos asignados a las mujeres no eran los mismos que se les asignaban a los hombres, sino actividades equiparables a las labores de cuidado que desarrollaban en el espacio privado:

fue para nosotras [...] una deprimente constatación descubrir que realizábamos el mismo trabajo en el movimiento [de la Nueva Izquierda] que fuera de él: pasando a máquina los discursos de los varones, haciendo café pero no política, siendo auxiliares de los hombres, cuya política, supuestamente, reemplazaría al viejo orden (de Miguel, 2011, p. 24).

Las principales líneas de pensamiento que se desarrollan en el feminismo radical son: existe opresión en el día a día; el ejercicio de la sexualidad es independiente a la maternidad y, las mujeres tienen derecho al placer sexual. Dentro de las autoras asociadas a este pensamiento destacan Shulsmitt Firestone y Kate Millet.

Firestone (1970/1973) señaló que:

Las mujeres, durante el largo curso histórico anterior al control de natalidad, han estado incesantemente subordinadas a su propia biología —menstruación, menopausia y «molestias femeninas», partos dolorosos constantes, amamantamiento y cuidado de los pequeños—, todo lo cual las ha llevado a depender de los varones (hermano, padre, esposo, amante; o clan, gobierno, comunidad en general) para salvaguardar su supervivencia física (p. 12).

Es por ello que la autora propuso que las mujeres deben ser liberadas de su biología reproductiva para poder ser consideradas culturalmente como neutras.

Firestone es la primera intelectual en llamar radical al feminismo y señala que la opresión empieza en el espacio privado, es decir, en la familia y en el ejercicio de la sexualidad, y que “el feminismo revolucionario es el único programa radical que se abre paso inmediatamente hasta los estratos emocionales subyacentes a toda política «seria», reintegrando así lo personal con lo público” (1970/1973, p. 12).

Por su parte, Millet (1969) propuso que el sexo tiene componentes políticos, definiendo por política a los compromisos y relaciones que se encuentran estructurados por el poder, en donde un grupo de personas se encuentra subordinado a otro grupo. La autora señala que:

el coito no se realiza en el vacío; aunque parece construir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmos representativo de las actitudes y los valores aprobados por la cultura. Cabe, por ejemplo, tomarlo como modelo de la política sexual que se ejerce en el ámbito individual o personal (p. 69).

Siguiendo a de Miguel (2011), una importante contribución del feminismo radical es la de los grupos de autoconciencia, colectivos en los que las mujeres expresan cómo es que ellas viven la opresión y los sentimientos que esta les provoca, con el fin de despertar una conciencia común.

Durante los años setentas, también se desarrolló el *Feminismo de la diferencia*, corriente en donde grupos de mujeres proponen que la lucha feminista debe superar el

problema del género y acentuar la diferencia entre ellos, para así construir una nueva identidad propia, exclusivamente femenina (de Miguel, 2011).

A partir de la década de los ochentas del siglo XX, las mujeres tienen mayor presencia en puestos de poder políticos, administrativos y académicos. En este contexto, el movimiento feminista se institucionaliza e a través de agencias gubernamentales (secretarías, ministerios, etc.) que visibilizan los derechos pendientes y las problemáticas de las mujeres.

En 1990 las movilizaciones feministas volvieron a tomar un impulso por la mediatización de las audiencias de Anita Hill. En 1991, Clarence Thomas se postuló al cargo de ministro de la Suprema Corte de Estados Unidos, y Anita Hill testificó en contra de la candidatura por haber sido acosada sexualmente por él. Las audiencias fueron televisadas, visibilizando así de forma masiva las violencias que sufren las mujeres en el ámbito laboral.

Thomas obtuvo el puesto para el que se postulaba y esto causó un gran activismo de mujeres que, a través de manifestaciones y publicaciones en medios masivos de comunicación, hablaron públicamente de agresiones sexuales que habían sufrido y cuestionaban el liderazgo de los hombres en el Congreso (National Womens's History Museum, 2021).

El intenso activismo y las nuevas formas de protesta llevaron a los organismos institucionalizados a firmar diversos acuerdos, planes y declaraciones durante los siguientes años:

- *Declaración de Atenas*, 1992. Documento emitido en la primera cumbre europea “Mujeres en el Poder” en donde se manifiesta la necesidad de alcanzar una democracia paritaria, se busca un equilibrio de la

representación de la mujer en puestos de toma de decisión (Organización de las Naciones Unidas, 1992).

- *Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres*, 1993. Esta declaración es realizada en la Asamblea General de la Organización Nacional de las Naciones Unidas (ONU) y en ella se define por primera vez en un documento oficial lo que es la violencia contra la mujer y señala que los Estados deben condenarla (Organización de las Naciones Unidas, 1993).
- *Programa de acción de la Conferencia Internacional sobre la Población y el Desarrollo (CIPD)*, 1994. En este documento se reconocen los derechos de la mujer sobre su salud sexual y reproductiva como elementos fundamentales para el bienestar social (Conferencia Internacional sobre la Población y el Desarrollo, 1994).
- *Declaración y Plataforma de Acción de Beijing*, 1995. Marco aprobado en la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer de la ONU, que contiene acciones específicas para promover los derechos de las mujeres en 12 esferas de preocupación: pobreza, educación, salud, violencia, conflictos armados, economía, ejercicio de poder, institucionalización, derechos humanos, medios de difusión, medio ambiente y niñez (Organización de las Naciones Unidas, 1995).
- *Resolución 1325 del Consejo de Seguridad de la ONU*, 2000. Acuerdo en el que las Naciones Unidas reconocen que las mujeres y los niños son los más afectados por las guerras. Entre otros puntos, la resolución insta a que haya

un mayor número de mujeres participando en la conclusión de conflictos bélicos (Organización de las Naciones Unidas, 2000).

Para el inicio del siglo XXI, y aprovechando el desarrollo de tecnologías de la información que facilitaban la comunicación entre asociaciones feministas de diversas partes del mundo, el día 08 de marzo del 2000 se realizó la primera Marcha Internacional [de lucha] de las Mujeres bajo la consigna: “2000 razones para marchar contra la pobreza y la violencia sexista”. Esta movilización se dio en más de 50 países y sus organizadoras señalaban la necesidad de “deshacer los sistemas que perpetúan el miedo a la diferencia, que atizan el odio de las diferencias y justifican la violencia” (Capire, 2023, s.p.),

Otro momento clave para los movimientos feministas del siglo XXI fue el ocurrido en 2003 en Liberia. Con una guerra civil que llevaba 14 años, un grupo de mujeres encabezado por Leymah Gbowee se organizó para realizar acciones que buscaban el fin del conflicto, incluyendo tácticas como una huelga de sexo hasta que los hombres pacificaran el estado, o amenazas de desnudos colectivos de mujeres en las negociaciones de paz para evitar que los delegados se retiraran sin resoluciones (figura 2). Con estas acciones se puso fin a la guerra y se logró la elección de la primera mujer presidente en Liberia en 2005: Ellen Johnson Sirleaf (Organización de las Naciones Unidas, 2024).



Figura 2. Marcha de mujeres liberianas. Fuente: Mujeres en la sombra (2021)

En la actualidad, las luchas y manifestaciones para alcanzar los derechos de la mujer no han parado. Ejemplos hay muchos, desde las marchas internacionales anuales con asistencias registradas de hasta 5.5 millones de mujeres (Organización de las Naciones Unidas, 2024); movimientos en América Latina derivados de feminicidios; revueltas en India por violaciones a estudiantes, el activismo digital a través de hashtags como #NiUnaMenos y #MeToo o el activismo presencial con tendedores de denuncia sobre violencia o desigualdades.

1.2 Postulados básicos del feminismo

Para entender de mejor forma las propuestas del feminismo, es necesario iniciar señalando el significado de dicho término. En este trabajo, y siguiendo a Varela y Santolaya (2019), se comprende al *feminismo* como una teoría política y un movimiento social que busca la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y que propone acciones para alcanzar una sociedad más justa y respetuosa.

Valcárcel (2001) señala que “el feminismo es una suma de acciones contra corriente, rebeldías y afirmaciones, que tantas mujeres han hecho y hacen sin tener, necesariamente, la conciencia de ser feministas” (p. 31). Cada vez que una mujer, de forma individual, se opone a una jerarquía heredada o aumenta sus expectativas de libertad en contra de la costumbre común, se ha producido y se produce lo que Valcárcel llama “infinitésimo moral de novedad”, aportando así a la masa de acciones en búsqueda de un nuevo orden jerárquico.

El feminismo, pues, es una opción de cambio y un movimiento permanente para la acción, que ha de afrontar problemas en el terreno ético y epistemológico (Amorós, 1994).

En los siguientes apartados, se abordarán algunos de los postulados que dan sustento a la teoría feminista en la actualidad.

1.2.1 Sexo, género y roles de género

Una distinción que surge en el desarrollo del pensamiento feminista es la de sexo y género. Por sexo biológico se entiende a la etiqueta (hombre/mujer) que se les asigna a las personas al nacer y que se asocia con sus cromosomas y genitales, mientras que, *género* refiere al constructo discursivo y cultural que las sociedades realizan de los sexos biológicos (Scott, 2008).

Lamas (1986 y 1999) afirma que el sexo marca una participación diferenciada entre hombres y mujeres en su vida privada, así como en las funciones que desempeñan en la sociedad de acuerdo a la conceptualización de lo masculino y lo femenino. Para la autora, y desde el enfoque antropológico, el género refiere al orden simbólico con que cada cultura suscribe la diferencia sexual e instaura los papeles sexuales con base en el ámbito biológico, generando disparidades en las posibilidades de desarrollo de los hombres y las mujeres en

las instituciones sociales, económicas, políticas y religiosas, incluyendo valores, actitudes y expectativas de una sociedad dada. De esta forma, la cultura marca a los seres humanos con un género y dicho constructo establece la percepción y la organización concreta y simbólica de toda la vida social.

Asimismo, considerando que el género constituye la base de las relaciones sociales, este elemento se convierte en una forma primaria en las relaciones de poder; la dicotomía femenino/masculino se integra en distintas manifestaciones culturales como lo son los símbolos, los mitos, los conceptos normativos, las instituciones y organizaciones y es replicada de forma social (Lamas, 1999).

Desde una perspectiva psicológica, el género es una construcción cultural y no biológica, que articula la asignación del *rol de género* (Lamas, 1996) y que se asocia con el papel que se espera que desempeñen hombres y mujeres por su distinto sexo.

Los roles de género se establecen socialmente en función de las expectativas sobre el comportamiento de hombres y mujeres, basadas en una división sexual del trabajo. En este orden establecido, las mujeres suelen ubicarse en el ámbito privado mientras que los hombres se desarrollan en el ámbito público, limitando así las oportunidades para que las mujeres accedan a espacios tradicionalmente considerados masculinos. La importancia del rol de género en los procesos sociales es mayor de lo reconocido ideológicamente, existiendo estructuras (matrimonio, trabajo, etc.) que frenan los intentos de las mujeres por modificar su estatus en la sociedad. Cuando una mujer quiere salir de lo que se consideraría como naturalmente femenino (ser madre y encargarse del cuidado de la casa) es percibida como disruptiva, en cambio, a los hombres se les permite ampliar su presencia en el espacio público y realizar acciones que les otorgan prestigio y poder (Lamas, 1986).

1.2.2 División sexual del trabajo

En cuanto a la *división sexual del trabajo*, Firestone (1970/1973) indica que esta surge en el orden privado y con el objeto de criar a los hijos. La autora equipara la estructura doméstica con un sistema económico e identifica tres actantes: el marido, que ocupa la posición de patrono o líder en el seno familiar; la esposa, quien representa los medios de producción en el matrimonio y, los hijos, que representan la fuerza de trabajo. Es en este esquema en donde la autora incorpora el término de clases sexuales.

A diferencia de la estamentación económica, las clases sexuales surgieron directamente de una realidad biológica, donde hombres y mujeres fueron creados con distinta configuración y oposición de privilegios (Firestone, 1970/1973).

Por su parte, Lamas (1986) analiza división sexual del trabajo en varias sociedades y observa que no todas las especializaciones surgen de las diferencias físicas entre los sexos, sin embargo, sí existe una diferenciación en la asignación de trabajos y de los roles de género desde la niñez, lo cual repercute en las distintas ocupaciones a las que tendrán acceso hombres y mujeres en la edad adulta.

Siguiendo a Benería (1981) la principal actividad económica de las mujeres está orientada a la procreación de nueva fuerza de trabajo. La participación femenina en la producción de bienes y el tipo de trabajo que realiza, responde a su papel reproductivo, el cual está asociado a las necesidades de crecimiento y acumulación de cada sistema económico y, a su vez, estos factores constituyen el origen de las diversas formas de subordinación femenina en la sociedad.

1.2.3 El papel de la mujer en la familia y el matrimonio

Retomando a Firestone (1970/1973), el papel que desempeña la mujer en el ámbito de lo privado ha sido históricamente reforzado por el matrimonio tradicional, relación institucionalizada que actúa como un acuerdo económico. El matrimonio otorga al hombre beneficios que le permiten satisfacer sus necesidades físicas y asegurar su descendencia, mientras que la mujer asume obligaciones a cambio de compensaciones, renunciando así a la propiedad que tiene sobre sí misma y ofreciendo sus servicios sexuales, psicológicos y domésticos de manera indefinida. En este acuerdo marital, la esposa recibe el apoyo y la protección de un miembro de la clase dominante, disfrutando de un control limitado sobre la administración del hogar hasta que los hijos dejan de ser infantes y alcanzan su independencia.

Desde la década de 1970, el contrato marital, que ha estado enmascarado por sentimientos afectivos, ha experimentado ciertas transformaciones. La cláusula de cuidado y protección brindada por el esposo ha perdido relevancia, mientras que la esposa ha ganado el derecho a incorporarse al mercado laboral, siempre que no descuide sus responsabilidades matrimoniales, que permanecen inalteradas (Firestone, 1970/1973).

Siguiendo a Kollontai (1907/2011), la propiedad privada es la base del matrimonio y de la familia, y que esta estructura oprime a la mujer no solo como individuo, sino también en su papel de esposa y madre, creando un problema complejo que resulta difícil de resolver dentro del mismo sistema social. La autora sostiene que las mujeres sólo podrán ser verdaderamente libres e iguales en un mundo organizado sobre nuevas bases sociales y productivas, por lo que deben desprenderse de las cadenas que impone la familia, ya sea por ley o costumbre.

Kollontai (1907/2011) también reflexiona sobre el modelo familiar de “amor libre”, que, al prescindir del matrimonio, priva a las mujeres de la única garantía que tienen para no asumir solas el peso de la maternidad y el cuidado de sus hijos. En este sentido, es imperante instaurar de una “moral única”, que sea igualmente obligatoria para ambos géneros, y que brinde a la mujer la posibilidad de liberarse de las ataduras que la hacen doblemente dependiente: del capital y de su marido.

En cuanto a la familia, Firestone (1970/1973) argumenta que esta es una institución arcaica que ha utilizado apoyos culturales artificiales para reforzarse, al igual que el matrimonio. Propone, como alternativa para alcanzar la igualdad, la implementación de nuevas formas de asociación social distintas a la familia, como pueden ser las profesiones cónyuges, la cohabitación, los grupos de convivencia, los contratos limitados, los derechos y transferencias legales, la distribución de tareas de forma rotativa y justa y la planificación urbana.

1.2.4 El patriarcado, la cultura y el género

Al abordar la dominación patriarcal en la discusión feminista, se busca desmitificar la noción de que la subordinación de las mujeres es de carácter natural (por elementos inherentes al sexo biológico) y visibilizar la existencia de conductas culturales que refuerzan esta dominación (Lamas, 1986). Entiéndase por *patriarcado* el principio organizador que otorga al hombre, por su condición sexual, una autoridad que conlleva una serie de prerrogativas y poderes sobre otros miembros de la sociedad y, en particular, sobre las mujeres, las jóvenes y las infancias. Estas prerrogativas no son exclusivas de un modo de producción particular ni de una clase social específica (Barrett, 1980).

Ya que el patriarcado se perpetua a través de la cultura, se considera oportuno definir dicho término desde la postura feminista. Firestone (1970/1973) propone entender a la *cultura* como un intento del ser humano para realizar lo concebible en lo posible, es decir, como un esfuerzo por materializar las ideas. Señala que la conciencia convierte al humano en el único animal capaz de desarrollar cultura, por lo que esta se convierte en el resultado dinámico de las distintas modalidades que la mente emplea para superar las limitaciones de la realidad.

En cuanto a la relación entre cultura y género, Lamas (1986) señala que las diferencias de comportamiento son construcciones culturales y destaca la maleabilidad de la naturaleza humana. De acuerdo con la autora, los individuos aprenden su estatus sexual y comportamientos asociados, por lo que la masculinidad y feminidad son estatus instituidos, aprendidos y reforzados en el entramado cultural. Así, las diferencias biológicas se interpretan socialmente como condiciones que determinan el destino y las limitaciones de las personas, generando una moral diferenciada para hombres y mujeres.

Retomando a Firestone (1970/1973), las mujeres están culturalmente "diferenciadas" de la condición humana por sus características biológicas. La reproducción impone un alto costo emocional, psicológico y material a las mujeres, convirtiéndolas en un estamento que sostiene a la especie para que la otra mitad, libre, maneje al mundo. La autora reflexiona sobre las limitaciones impuestas al trabajo femenino fuera del hogar, lo que sugiere la existencia de una conspiración cultural que hace que la inserción laboral de las mujeres sea percibida como una opción poco atractiva, llevándolas a preferir el trabajo doméstico por parecerles la opción más ventajosa.

1.2.5 La violencia de género y la violencia política de género

La *violencia de género* se define como “todo acto de violencia sexista que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la privada” (Organización de las Naciones Unidas, 1993, p. 2). Según Expósito (2011), esta violencia se ha convertido en una conducta instrumental para crear o mantener desigualdades en las relaciones interpersonales, legitimando así el control del hombre sobre la mujer.

Munévar-Munévar y Ortiz (2009) argumentan que la violencia de género tiene una configuración estructural, donde las prácticas violentas son aceptadas y reproducidas en distintos ámbitos sociales, al no ser percibidas como tales, dado que se consideran naturales e inmutables, lo que contribuye a reforzar la estructura de poder que sostiene la dominación y la hegemonía masculina.

Por su parte, Cerva (2014) propone que la *violencia política de género* es una variable que explica la subrepresentación política de las mujeres, y la define como la suma de acciones y/o conductas agresivas que causen daño físico, psicológico, o sexual en contra de una mujer y/o de su familia en el ámbito de la representación política, restringiendo el ejercicio de su cargo o induciendo la tomar decisiones en contra de su voluntad. Asimismo, menciona que la violencia política infringida hacia las mujeres se manifiesta tanto en relaciones interpersonales como en dinámicas colectivas que perpetúan estereotipos y discriminación de género, surgiendo de la desigualdad de poder entre hombres y mujeres, donde el espacio público-político ha sido históricamente dominado por hombres.

1.2.6 La igualdad de género

De Beauvoir (1949/1977) manifiesta que los sexos nunca han coexistido en igualdad, y aborda las desventajas de las mujeres dentro de un marco de otredad. De acuerdo a la pensadora, las mujeres se ven obligadas a asumir el rol de "lo Otro", lo que las mantiene subordinadas a los hombres y las liga a diversas circunstancias sociales y económicas. El conflicto de la mujer radica en la lucha entre la reivindicación de su esencia como sujeto y no como lo otro, y las exigencias de una situación que las excluye de los beneficios del avance humano.

Por su parte, Amorós (1994) señala que, a pesar de que las diferencias en la vida humana se dan por sí solas de forma natural, alcanzar la igualdad de género es algo que cuesta conseguir, ya que implica la redistribución del poder y la uniformización de los códigos morales para crear condiciones que permitan a la mujer actuar de formas no tradicionales. Esto implica una práctica ética que redefine comportamientos y valores, permitiendo a las mujeres dejar de ser objetos en el pacto patriarcal.

Pero, ¿qué se entiende en la actualidad por igualdad? De acuerdo con la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW, por sus siglas en inglés), es necesario diferenciar entre igualdad formal, igualdad de género e igualdad sustantiva. La *igualdad formal* es la equiparación de los derechos humanos para hombres y mujeres, lo que implica un tratamiento idéntico en el ejercicio de sus prerrogativas, como por ejemplo el acceso a la educación o a la salud. Por otro lado, la *igualdad de género* alude a que hombres y mujeres no deben ser tratados como idénticos, sino que, el acceso a oportunidades y derechos no deben variar según el sexo de las personas; se busca garantizar igualdad de trato, acceso a oportunidades y de resultados para hombres y

mujeres en la sociedad. En cuanto a la *igualdad sustantiva*, esta implica realizar modificaciones de las circunstancias o ajustes razonables, que permitan a las personas ejercer plenamente sus derechos y a acceder a oportunidades de desarrollo a través de medidas estructurales, legales o de política pública (Organización de las Naciones Unidas, 2021).

En relación con la dicotomía entre igualdad y equidad de género, la *equidad* se entiende como un principio ético-normativo vinculado a la justicia, que busca satisfacer las necesidades e intereses de personas diferentes, especialmente aquellas en desventaja. La igualdad, por su parte, es un derecho humano protegido por diversos instrumentos nacionales e internacionales (Organización de las Naciones Unidas, 2021).

La cultura desempeña un papel fundamental en la búsqueda de igualdad de género y, en la actualidad, los medios de comunicación continúan reproduciendo visiones que perpetúan la desigualdad y promoviendo un modelo de masculinidad que promueve la violencia y la discriminación. Por lo tanto, es esencial un cambio cultural que involucre a toda la sociedad para que se pueda cambiar el enfoque de la invisibilidad, segregación y discriminación de las mujeres y las niñas, eliminando estereotipos de género que forman un imaginario colectivo simbólico en contra de las mujeres (Instituto Nacional de las Mujeres, 2019).

Las desigualdades de género que limitan el desarrollo pleno de las mujeres al día de hoy aún son alarmantes. Según datos de la ONU, 1 de cada 3 mujeres sufren violencia a lo largo de su vida; 830 mujeres mueren diariamente por causas evitables relacionadas con el embarazo; solo 1 de cada 4 mujeres acceden a puestos de toma de decisión a nivel mundial y se estima que la brecha salarial no se cerrará antes de 2086 (Organización de las Naciones Unidas, 2024).

1.2.7 El empoderamiento de las mujeres y su participación en la política

El *empoderamiento*, según Casique (2017), es un proceso mediante el cual las personas adquieren control sobre sus vidas, expandiendo su capacidad para tomar decisiones en contextos que previamente les eran negados. La teoría del empoderamiento establece un vínculo entre el individuo y su contexto, asumiendo que el poder se genera a través de la interacción social en la que se busca incrementar tres tipos de poder: personal, interpersonal y político (Gutiérrez, Joo y Rogers, 2000).

A pesar de las variaciones en el estatus femenino en diferentes sociedades, la subordinación política de las mujeres sigue siendo una constante. La maternidad se utiliza comúnmente como la principal explicación para la opresión de las mujeres, impidiendo su plena integración en la esfera pública (Lamas, 1986).

Miyares (2003) sostiene que una teoría política completa debe abarcar tanto el desarrollo personal como la promoción de cambios institucionales que favorezcan la cohesión social. El feminismo, como teoría política, propone un nuevo modelo de democracia: la democracia feminista, como un modelo ético-político que supera las limitaciones del liberalismo y la socio-democracia.

Siguiendo a Valcárcel (2001), en los últimos años el feminismo encontró, en el sistema de cuotas, una poderosa herramienta para aumentar la visibilidad de las mujeres en el ámbito público. Señala que un reto actual es estudiar las dinámicas organizacionales que permitirán a las mujeres romper el techo de cristal, consolidando una democracia paritaria que no se limite a colocar mujeres en espacios en donde no tienen representación, sino que prevenga que la ocupación de vacantes esté sesgada en función del sexo.

En este sentido, Lamas (1996) indica que no es suficiente con implementar normativas jurídicas que promuevan la igualdad entre hombres y mujeres en la esfera de la administración pública, sino que es crucial incorporar la perspectiva de género mediante acciones afirmativas que identifiquen y corrijan los factores que colocan a las mujeres en desventaja, generando dudas sobre sus capacidades políticas o laborales.

1.3 El arte como reproductor de posiciones feministas

El feminismo no es un movimiento que se quede únicamente en el ámbito de la reflexión, sino que se pone en práctica, de forma consciente o inconsciente, en la cultura y los elementos que la componen. Muestra de ello, es el cambio en la composición de la imagen de la mujer en el campo de las artes.

De acuerdo con Hernández (2006), en la tradición antigua y hasta antes de la década de los setenta, la representación artística de la mujer se realizaba de forma pasiva, es decir, únicamente como una figura que produciría gusto contemplativo y estimulación. A partir de 1970, la reivindicación de la mujer generó que su imagen fuera resignificada y dejara de reproducirse como un objeto.

Asimismo, Hernández resalta la importancia de diferenciar entre la estética femenina y la feminista. De acuerdo con la autora, el término de estética femenina connota a un arte que “expresa a la mujer tomada como dato natural (esencial) y no como categoría simbólico-discursiva, formada y deformada por los sistemas de representación cultural” (2006, s.p.), mientras que hablar de estética feminista es postular que la mujer, tradicionalmente, ha sido interpretada como un signo que se encuentra inmerso en una cadena de opresiones y

representaciones patriarcales que debe romperse para tomar conciencia de cómo se ejerce la superioridad masculina, y combatirla.

En este sentido, Richard (1993) señala que el arte feminista es el que corrige las representaciones estereotipadas de lo femenino que, lo masculino-hegemónico ha rebajado y castigado, y que es creado con una motivación crítica a la ideología sexual dominante.

En cuanto a las conexiones existentes entre el arte y la ideología, Alario (2008) indica que el androcentrismo y sexismo caracterizastes de la ideología dominante mundial, han marginado a las mujeres a cumplir un papel de musas o modelos. Siguiendo a la autora, el desarrollo del pensamiento feminista posterior a la segunda ola, impactó las artes generando obras conscientemente feministas que transformaban simbólicamente el discurso patriarcal, y así generaban un cambio de realidad en la práctica artística.

A manera de ejemplo del impacto que tuvo el cambio de ideología en el arte, se puede estudiar a Frida Kahlo, pintora que el tema de su arte fue ella misma. Si bien Kahlo no redactó manifiestos ni realizó acciones de protesta abiertamente feministas, sí creó un arte feminista en los términos de Lippard (1976), es decir, usó su propio cuerpo en sus cuadros, generando así un factor psicológico que transforma su cuerpo y rostro de objeto a sujeto.

Frida Kahlo pintó en 1938 *Lo que el agua me dio* (figura 3), obra en la que se observan los pies de la pintora en lo que se presume como una bañera. Existen restos de agua en la que se reproducen extractos de la vida de Frida y de los que era tabú hablar en la sociedad mexicana (aborto, lesbianismo, etc.). La pintora optó por no se representar la idealización de la mujer y esto fue una rebeldía para su época.



Figura 3. *Lo que el agua me dio* (Kahlo, 1938)

Sobre esta obra, Bartra (1987/2005) interpreta que la autora muestra irreverencia y combatividad ante los valores de la ideología dominante, y señala que:

[Frida Kahlo] Se permite el lujo, desde su condición social como mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte, con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de todas las mujeres, pero proscrito de la sociedad y del arte. Se permite pintar cosas “prosaicas” como abortos, partos, amamantamientos, suicidios, accidentes y también, de manera aparentemente ingenua, a veces perdidas (sic.) entre muchas otras cosas, como en el cuadro “lo que el agua me dio” (1938) (pp. 72–73).

Otra obra de Kahlo que muestra su combatividad con el rol de la feminidad es *Dos desnudos en el bosque* (1939, figura 4), pintura en la que se ve a dos mujeres desnudas, una recostada en las piernas de la otra, mientras se encuentran descansando en la naturaleza. En esta obra se puede interpretar la hermandad entre mujeres que se representan como iguales, aunque también puede interpretarse como un combate al heteronormativismo impuesto en el régimen patriarcal.



Figura 4. *Dos desnudos en el bosque* (Kahlo, 1939)

Siguiendo a Vera (2008), en la obra *Dos desnudos en el bosque*, Kahló asume “un carácter desafiante mediante la especularidad de la representación” (p. 47). De igual forma, señala que la alusión un origen indígena que se presenta en la obra, constituye una actitud

rebelde y contestataria al homoerotismo de sociedad conservadora y racista como la de México de esos años.

Una última obra que se utiliza en este apartado para demostrar el arte feminista de Kahlo, es su autorretrato *Cortándose el pelo con unas tijeritas* de 1940 (figura 5), pintura realizada después de su divorcio con Diego Rivera. En este cuadro, se puede observar a Frida vestida con un traje de hombre, más grande de su talla, con el pelo corto y despojándose de sus atributos “femeninos”. Además, se lee detrás de ella la cita “mira que, si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero”.



Figura 5. *Cortándose el pelo con unas tijeritas* (Kahlo, 1940)

Sobre este cuadro, Bartra (1987/2005) señala que puede representar “el deseo profundo de Frida (y ella como símbolo de muchas mujeres) de ser hombre, el mimetismo

del que he hablado; o bien, simplemente, el rechazo de ser mujer” (p. 76). Para la autora, resulta importante la cita que se encuentra a su espalda, ya que representa cómo a medida que Frida ya no parece mujer, es decir, deja de cumplir con un rol de género femenino y con los estereotipos asociados a las mujeres, deja de ser querida por Diego.

El cambio de composición en la representación de la mujer en el arte se da en todas sus expresiones, incluida la literatura. Sobre este campo, Richard (1993) señala que “cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino” (pp. 35–36).

Por su parte, Fariña (2016) propone que la conjunción entre literatura y feminismo puede estudiarse desde, al menos, tres puntos de vista: atendiendo a las instituciones literarias, considerando los modos críticos del texto y analizando al propio texto y a su escritura. Es en el primer en el que se ahondará un poco más en este apartado.

Fariña explica que las instituciones literarias, sean del ámbito académico, editorial o de premiación, son las instituciones que determinan u oficializan el canon, es decir, las que determinan qué textos literarios pueden ser considerados como obras maestras y cuáles no, sin embargo y en su mayoría, estas instituciones están conformadas únicamente por hombres. Sobre este particular la autora indica que, con frecuencia, las valoraciones sobre la producción literaria de las mujeres quedan desplazadas hacia un territorio no pertinente para el análisis de las obras, mostrando así el sexismo y la ideología patriarcal dominante. A continuación, se retoman íntegros dos de sus múltiples ejemplos:

Un ejemplo muy expresivo es el de uno de los editores de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, Agustín González de Amezúa, quien, entre otras cosas, dice: “Pocos autores de aquel tiempo poseen en tanto grado su poder descriptivo [...] Doña María, como mujer, ama el detalle, el orden casero, la organización del hogar [...] Tengo para mí que, además de escritora y poetisa, fue doña María excelente ama de casa, coincidencia y circunstancia que se ha dado también en algunas otras escritoras modernas que siguieron sus pasos en la senda de la novela” (1950: xiv)” (2016, p.12).

“En la introducción al volumen de *Actas de un Congreso* celebrado en 1999, no deja de sorprender el siguiente comentario: “Ahora vamos a analizar algo mucho más etéreo y difícil de definir, pues partiendo de *una materia muy sugestiva —la mujer—* meditaremos sobre las repercusiones que lo femenino, en su sentido más amplio, ha podido tener en la obra narrativa española contemporánea” [Énfasis mío] (Cuevas, 1999: 7).” (2016, p. 13).

Y es justo en el caso de la selección y exclusión que las instituciones realizan hacia las producciones literarias femeninas, en donde se puede destacar, en 1980, el ingreso de Marguerite Yourcenar a la Academia de Francia. Yourcenar, traductora, poeta, novelista, ensayista y catedrática, fue la primera mujer en ingresar a esta academia a 350 años de su fundación y, en el discurso de bienvenida que le ofreció Jean d'Ormesson, (1981) se hizo referencia a que su incorporación era por su obra y no por ser mujer:

Es una gran alegría para mí darle la bienvenida a esta vieja e ilustre casa donde usted, no es ciertamente el primero que ha llegado, sino por fin la primera en llegar, una especie de apax del vocabulario académico, una revolución pacífica y viva, y donde usted sola constituye tal vez, uno de los acontecimientos más considerables de una larga y gloriosa historia. No le ocultaré, señora, que no es porque usted sea una mujer por lo que está hoy aquí: es porque usted es un gran escritor [...] No vea en su elección, que no es una moda de la tribu, ningún tributo a la moda: esto sería rendir homenaje en usted al azar del nacimiento, sería injuriar en usted al mérito del escritor. No quisimos plegarnos a ninguna moda u ola del feminismo reinante. Hemos buscado simplemente ser fieles a nuestra vocación tradicional que es la de encontrar -si es posible- en las letras francesas lo que haya de mejor, más digno y más durable (s.p.).

Por su parte, Yourcenar (1981) al pronunciar su discurso de aceptación en la sesión pública de la academia, con transmisión televisiva en tiempo real y con alcance internacional, señaló que la academia había sido particularmente misógina, colocando a la mujer sobre un pedestal por su estética, pero impidiéndole alcanzar su potencial en la vida pública. La escritora dijo estar en esa ceremonia acompañada por un grupo invisible de mujeres que habían sido merecedoras del ingreso a la academia antes que ella: Mme. De Staël, George Sand Colette así como por mujeres sin nombre del Antiguo Régimen, reinas de los salones.

Otro de los múltiples ejemplos del impacto del feminismo en el arte, considerando a los creadores del siglo XXI, lo ofrece Teresa Serrano, artista audiovisual de origen mexicano que en sus obras denuncia la violencia de género, así como las barreras que existen para que

las mujeres puedan rebasar sus límites y romper el techo de cristal. Serrano ha producido a lo largo de su carrera pinturas, instalaciones y películas.

En 2003, Serrano realizó el video *La piñata* (figuras 6 a 9), en el que se muestra cómo un hombre golpea brutalmente una piñata con la forma de una mujer y termina rompiéndola (matándola). Las escenas del protagonista masculino muestran que el hombre se burla de la piñata mientras la golpea y, cuando sólo queda su cabeza, le da un tierno beso para después darle los últimos golpes.



Figura 6. Fotograma de *La piñata*
(Serrano, 2003, 00:50)

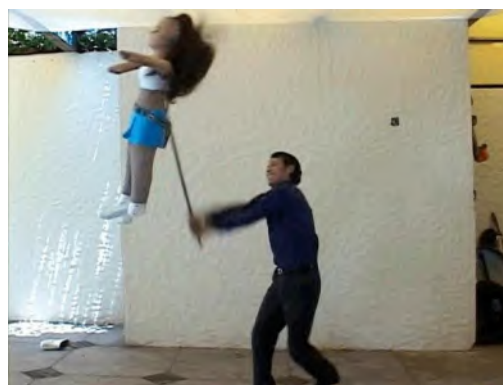


Figura 7. Fotograma de *La piñata*
(Serrano, 2003, 2:22)



Figura 8. Fotograma de *La piñata*
(Serrano, 2003, 4:38)

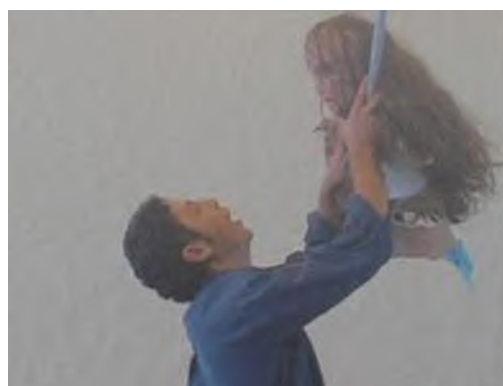


Figura 9. Fotograma de *La piñata*
(Serrano, 2003, 4:45)

Retomando a Copeland (2016), la artista utiliza en el video *La piñata* la metáfora del juego infantil mexicano, para denunciar el feminicidio y, particularmente, los asesinatos de jóvenes mujeres en Ciudad Juárez: “Serrano utiliza un juego infantil común que generalmente termina con una recompensa para construir una alegoría del feminicidio que termina sin penalización” (s.p.).

Por su parte, Fletcher (s.f.) interpreta que el video, convierte al espectador en testigo y cómplice de cómo el hombre lastima a la mujer ya que las escenas muestran cómo el protagonista aborda a la piñata, la acaricia lascivamente, convierte su cuerpo en objeto para golpearlo y la destruye impunemente. Fletcher coincide con el hecho de que la obra alude a los cientos de asesinatos de mujeres jóvenes que trabajan en las empresas manufactureras de Ciudad Juárez y cuyos casos no han sido resueltos. Muchas de las víctimas fueron asesinadas después de soportar actos atroces de tortura y violencia sexual.

El tema del feminicidio en Ciudad Juárez se presentó también en la exposición *Feminicidio en México ¡Ya basta!* (2017), que presentó en el Museo Memoria y Tolerancia (Ciudad de México) y que contó con las obras de siete artistas que denuncian la violencia de género en su más alto grado: Linda Atach, Teresa Margolles, Mayra Martell, Iván Castaneira, Cintia Bolio, Teresa Serrano y Elina Chauvet (figuras 10 a 12). La exposición tuvo como objetivo “generar mayor conciencia pública sobre la violencia contra las mujeres y las niñas, con el fin de prevenir y combatir la impunidad, protegiendo mejor a las víctimas e incrementando la responsabilidad en respuesta a esta pandemia mundial” (Museo Memoria y Tolerancia, 2017).



Figura 10. Exposición *Feminicidio en México ¡Ya basta!* (MYT, 2017)



Figura 11. Exposición *Feminicidio en México ¡Ya basta!* (MYT, 2017)



Figura 12. *Pesquisas* (Margolles, 2016)

Con esta exposición, se denunció la violencia contra las mujeres como fenómeno social que manifiesta las desigualdades históricas en las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Según el Museo Memoria y Tolerancia (2017), las expresiones culturales, así como discursos religiosos y científicos, han contribuido a la justificación de modelos de subordinación que crean un entorno de inseguridad para mujeres y niñas.

1.4 La investigación como factor de reivindicación de la mujer

En cuanto a la incorporación de las mujeres al desarrollo de la ciencia y la tecnología, esta ha sido lenta, teniendo su mayor visibilización a partir de la década de los setenta. Previo a este periodo, los conocimientos científicos que las mujeres poseían, como es la medicina herbolaria, partería, astronomía, etc., eran considerados principalmente como saberes del ámbito de lo privado e, incluso, se pensó en las mujeres como hechiceras y no como científicas (Blázquez, 2011).

Flores (2018) señala que, como resultado de la institucionalización del feminismo, diversas universidades y centros de investigación crearon desde 1970 nuevos departamentos para realizar investigaciones sobre las mujeres. Dichos estudios fueron, en principio, recopilaciones históricas creadas para difundir la obra científica que habían realizado mujeres y que pasaron al olvido por considerarse trabajo doméstico.

La creación de los Departamentos de Estudios sobre las Mujeres facilitó la incorporación de científicas de áreas sociales y humanísticas a las universidades, como lo señala Flores (2018):

El feminismo académico apareció fundamentalmente en las humanidades y ciencias sociales con el fin de examinar lo que se ha dicho de las mujeres, documentar sus contribuciones en diferentes campos y explicar los mecanismos que mantienen su subordinación y marginalización (p. 51).

La participación de las mujeres en espacios de investigación universitarios posibilitó la formulación de nuevas preguntas de investigación, y, por lo tanto, la generación de un

conocimiento distinto (Escobar, Valencia y Hubbard, 2024). Muestras de este cambio paradigmático de saberes puede observarse claramente en las ciencias médicas y biológicas y, a manera de ejemplo, se puede mencionar cómo los tratamientos médicos en contra de la depresión, en sus orígenes, fueron probados únicamente en hombres debido a que se consideraba que las diferencias fisiológicas entre hombres y mujeres eran insignificantes para el tratamiento (Arrieta, 2018). Por su parte, Harding (2016) señala que la incorporación de las mujeres a programas de investigación de diversos ámbitos, como lo pueden ser la antropología, la historia, la crítica literaria, etc., generó la posibilidad de “teorizar de otra forma los objetos de conocimiento propios de sus disciplinas” (p.18).

Es necesario señalar que, a pesar de los importantes aportes de las mujeres en el campo del conocimiento científico, las discriminaciones en la ciencia también se han dado, y sirvan como ejemplo las científicas Marie Curie y Rosalind Franklin.

Las biografías de Curie (1867-1934) resaltan cómo fue ganadora del Premio Nobel de Física en 1903 y del Premio Nobel de Química en 1911, pero, como indica Flores (2018), poco se ha escrito sobre los obstáculos que tuvo que vencer en su trayectoria científica. Marie Curie no fue considerada para contender por el Premio Nobel de 1903 y este sería otorgado exclusivamente a su marido, Pierre Curie, quien escribió al comité para solicitar que su trabajo fuera considerado en conjunto. Asimismo, Pierre fue galardonado con La Caze por la Academia Francesa por su investigación sobre la radiación, pero Marie fue excluida y sólo se le reconoció con el premio Gagner, que es menor prestigio y en monto económico. En 1910, tan sólo un año antes de obtener su segundo Premio Nobel, Marie Curie fue rechazada como integrante de la Academia Francesa únicamente por ser mujer, ya que su incorporación rompería con la tradición de la Academia.

Por su parte, Rosalind Franklin (1920-1958), fue una química inglesa que encontró la estructura de doble hélice del ADN, e incluso logró una fotografía a través de rayos X del B-ADN, lo que permitió descifrar el código genético (Flores, 2018). Franklin murió en 1958, pero, gracias a sus contribuciones, en 1962 los científicos James Watson, Francis Crick y Maurice Wilkins obtuvieron el Premio Nobel de Medicina. En esta premiación, Franklin no fue considerada debido a que no existían postulaciones póstumas por lo que su participación no fue reconocida.

Las dificultades que enfrentan las mujeres para su incorporación al quehacer científico y tecnológico son latentes en la actualidad. Blázquez (2011) indica que existen diferentes estrategias para dar mayor oportunidad de participación en las ciencias, como los programas de equidad de género o la declaración de ilegalidad de discriminación, sin embargo, aún existen contradicciones y exclusiones. De acuerdo con la autora, para el 2011 la participación de las mujeres en la investigación a nivel mundial sólo ascendía al 30% (p. 42).

Para México el panorama no es muy diferente, ya que en 2023 las mujeres sólo representan el 39% del padrón del Sistema Nacional de Investigadores, es decir, sólo son 14,174 mujeres frente a 22,450 hombres (Consejo Nacional de Evaluación Pública de Desarrollo Social, 2023).

En investigación, la mayor presencia femenina se expresa en algunas áreas del conocimiento. De acuerdo a datos del Consejo Nacional de Ciencias, Humanidades y Tecnología (2024), correspondientes al año 2023, para el área de ciencias de la conducta y educación, la participación de las mujeres supera a la cantidad de hombres con una representación del 57%, en contraste con áreas de conocimiento donde la presencia de las

mujeres aún es limitada, como las ingenierías y desarrollo tecnológico (22%) y físico matemáticas y ciencias de la tierra (23%).

Retomando información estadística proporcionada por el Consejo Nacional de Evaluación Pública de Desarrollo Social (2023) y del Consejo Nacional de Ciencias, Humanidades y Tecnología (2024), en la tabla 1 se muestra el porcentaje de miembros hombres y mujeres del Sistema Nacional de Investigadores, considerando el área de conocimiento.

Tabla 1. Porcentaje de participación en el Sistema Nacional de Investigadores en el año 2023 por área de conocimiento

Área del conocimiento	H	M
Físico-matemáticas y ciencias de la tierra	77%	23%
Biología y química	54%	46%
Medicina y ciencias de la salud	51%	49%
Ciencias de la conducta y educación	43%	57%
Humanidades	50%	50%
Ciencias sociales	56%	44%
Ciencias de la agricultura, agropecuarias, forestales y de ecosistemas	62%	38%
Ingenierías y desarrollo tecnológico	78%	22%
Interdisciplinarias	57%	43%
Total	61%	39%

Fuente: Elaboración propia

Analizando los números anteriores, se puede observar cómo incluso en la investigación se perpetúan los roles de género asignados en la sociedad, ya que las mujeres tienen mayor presencia en campos del cuidado de las personas y la enseñanza, cómo lo es el área de la salud y de la educación, y presentan un rezago en las ciencias duras que implican, en muchas ocasiones trabajo de fuerza que tradicionalmente se asignan a hombres, las ingenierías, el desarrollo tecnológico y las ciencias agropecuarias.

1.5 Conclusiones capitulares

El desarrollo del pensamiento feminista a lo largo de la historia es resultado de la activa lucha de las mujeres por la igualdad de derechos, prerrogativas y libertades. Desde las primeras huellas de este pensamiento, localizadas en textos como el de Pizan (1405/2021) o los de la Barre (1673/2007, 1674/2007 y 1675/2007) y hasta las manifestaciones contemporáneas, el feminismo se ha transformado y pasado por distintas etapas que han ido ampliando su alcance y profundidad. Cada ola del feminismo ha buscado abatir diferentes problemáticas y visibilizar las inequidades que sufren las mujeres en distintos contextos, como pueden ser la exclusión en la esfera pública, la violencia de género y la desigualdad salarial. A pesar de los avances que se han obtenido hasta ahora, es necesario continuar desarrollando el feminismo para la búsqueda de una sociedad más equitativa.

En cuanto al marco conceptual de este pensamiento, los postulados feministas cuestionan y desafían las nociones tradicionales de sexo y género, proponiendo un análisis crítico de las estructuras de poder que perpetúan la opresión a través de las dicotomías hombre/mujer y masculino/femenino.

Conceptos como *división sexual del trabajo y roles de género* son evidencia de cómo las expectativas culturales y sociales limitan las oportunidades de las mujeres, tanto en el ámbito privado como en el público. Sin duda alguna, las mujeres y los hombres han sido encuadrados a lo largo de la historia en comportamientos socialmente aceptables correspondientes al rol de género, cuyo constructo se ha basado en las diferencias biológicas y contiene una fuerte carga de dominación masculina. Estos roles se perpetúan y refuerzan a través de la cultura, siendo la familia nuclear su principal manifestación.

Por otro lado, es necesario señalar que el arte y la investigación científica han servido como medios de reivindicación femenina y de transformación social. Es a través de la producción artística y de los estudios académicos que muchas mujeres han podido expresarse y cuestionar las narrativas dominantes, aportando así a la creación de una nueva identidad colectiva.

Aún queda una lucha feminista intensa para asegurar que las mujeres vivan plenamente y con los mismos derechos y privilegios del hombre. Sin minimizar los grandes avances que se han generado gracias al feminismo para mejorar las condiciones de las mujeres, todavía existen retos importantes: lograr una igualdad sustantiva entre hombres y mujeres, erradicar cualquier forma de violencia y discriminación hacia las mujeres, contar con una redistribución del poder que dé acceso efectivo a las mujeres en la esfera pública, equilibrar los códigos de moralidad y propiciar nuevas formas de convivencia, por señalar algunos. Los retos pendientes deben dar solución a nivel normativo y cultural, porque solo así se podrá erradicar la desigualdad y construir un futuro justo para toda la humanidad.

Se desea cerrar este capítulo destacando la reflexión de Valcárcel (2001), quien indica que, en la actualidad, las mujeres viven de las ventajas que otras les consiguieron, y de igual forma tienen que cubrir su cuota para propiciar mayores ventajas a las mujeres de generaciones venideras.

2. La semiótica y la sociocrítica como instrumentos analítico-descriptivos

En este apartado se describen los fundamentos del marco teórico metodológico que se retoma para el análisis de *La tregua* (1960/2015 y 2003), específicamente de la semiótica y de la sociocrítica, disciplinas que permiten analizar la complejidad significativa de las obras en cuestión.

La propuesta metodológica de la sociocrítica implica la necesidad de realizar un análisis de la estructura interna del texto, y otro de los elementos modeladores externos al mismo (análisis intratextual y extratextual). Para realizar el primero, se echa mano de la semiótica, disciplina que permite localizar estructuras nocionales intratextuales de la novela y de la adaptación cinematográfica de *La tregua*, así como las diferencias nocionales entre ambos textos. Para realizar el análisis a nivel extratextual, se trabajará con estructuras textuales que transcriben aspectos sociohistóricos y culturales propios del momento de emergencia de los textos y que se asocian a estructuras ideológicas.

El desarrollo del presente capítulo se divide en cuatro apartados: en la sección 2.1, se presenta un breve recorrido por los fundamentos de la semiótica así como de las teorías particulares a las que se recurriré para realizar el análisis sógnico de la novela *La tregua* (1960/2015) y de su posterior transcodificación cinematográfica (2003); en el apartado 2.2 se describe la corriente de la sociocrítica así como las nociones necesarias para el desarrollo de sus postulados; el apartado 2.3 muestra cuáles son las coincidencias de pensamiento entre la sociocrítica y el feminismo y, finalmente, en el apartado 2.4 se comparte a manera de resumen, la relación que existe entre las disciplinas que se siguen en los posteriores capítulos de esta investigación.

2.1 Semiótica y cultura

La semiótica es la disciplina encargada de estudiar los signos y los procesos de significación. Si bien existen antecedentes de esta corriente de pensamiento que se remontan a la tradición griega con Platón y Aristóteles, así como planteamientos hechos por Agustín, Ockham, Poincaré, Locke, Vico, Lambert y Husserl, las primeras definiciones formales que se reconocen para esta disciplina corresponden a Ferdinand de Saussure y a Charles Sanders Peirce (Eco, 1979/2016).

Para de Saussure (1916/1945) la semiótica¹ es la encargada de explicar qué son los signos y cómo funcionan:

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego *sēmeîon* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos (p. 43).

¹ De Saussure, (1916/1945) utiliza el término semiología. De acuerdo a González y Ávila (2021), el nombre de la disciplina variaba entre semiótica y semiología hasta 1969, año en el que la Asociación Internacional de Semiótica se inclinó por este nombre debido a la amplitud de la concepción de signo propuesta por Charles Sanders Peirce.

Asimismo, de Saussure señala que el signo es una entidad psíquica, un constructo arbitrario surgido de una convención social, compuesto por un concepto y una imagen acústica (figura 13), o lo que Hjelmslev (1971) nombra después como sustancia del plano de la expresión y sustancia del plano del contenido. De Saussure (1916/1945) explica que:

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla «material» es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (pp. 91-92).

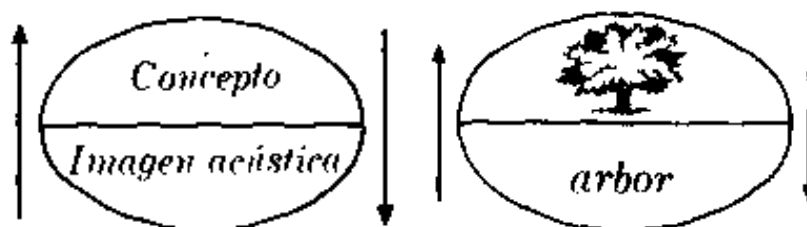


Figura 13. Representación de Signo. Fuente: De Saussure (1916/1945, p. 92).

Al respecto del planteamiento saussureano, González y Ávila (2021) destacan dos aspectos: por un lado, la propuesta de circunscribir a la semiótica como una disciplina de la psicología, implica el reconocimiento de la actividad mental que conllevan los signos, su significación y su uso posterior en la comunicación; por otro lado, la definición de signo implica un origen social que puede cambiar en diferentes momentos y culturas.

Por su parte, Peirce (1931-1935/1994) a lo largo de sus escritos define a la semiótica de diversas formas: como la doctrina de la naturaleza esencial, así como de las variedades fundamentales de cualquier clase de semiosis; como la ciencia de los signos o como la doctrina cuasi-necesaria o formal de los signos. En estas definiciones resaltan los términos de signo y de semiosis.

Peirce señala la que importancia de definir signo o representamen, tarea que no es fácil, deriva de que todo razonamiento es interpretación de signos de algún tipo. Para el autor, el signo es algo que se encuentra en lugar de otra cosa y al que alguien le encuentra significado. Si para Saussure el signo tenía dos caras, para Peirce consta de tres componentes: fundamento del representamen, un objeto y un interpretante. El fundamento del representamen es la materialidad sustituyente; el objeto, es cosa sustituida mientras que el interpretante es la idea que se transmite de alguna cosa (Peirce, 1931-1935/1994).

Para entender mejor estos conceptos, se retomará un ejemplo de Deely (1990/1996) sobre la concretización de la triada peirceana en la experiencia humana. El autor plantea la situación en la que un jardinero, al realizar su trabajo, encuentra enterrado un hueso de dinosaurio y no lo asocia con el animal extinto. Es hasta que una paleontóloga observa las características del hueso, que este es identificado y relacionado con un dinosaurio. Sin los conocimientos específicos del paleontólogo, la asociación de que el hueso pertenecía a un dinosaurio muerto no habría ocurrido. En este ejemplo, el hueso enterrado equivale al representamen, el dinosaurio muerto es el objeto sustituido y el entrenamiento en paleontología necesario para la identificación del hueso es en interpretante (figura 14).

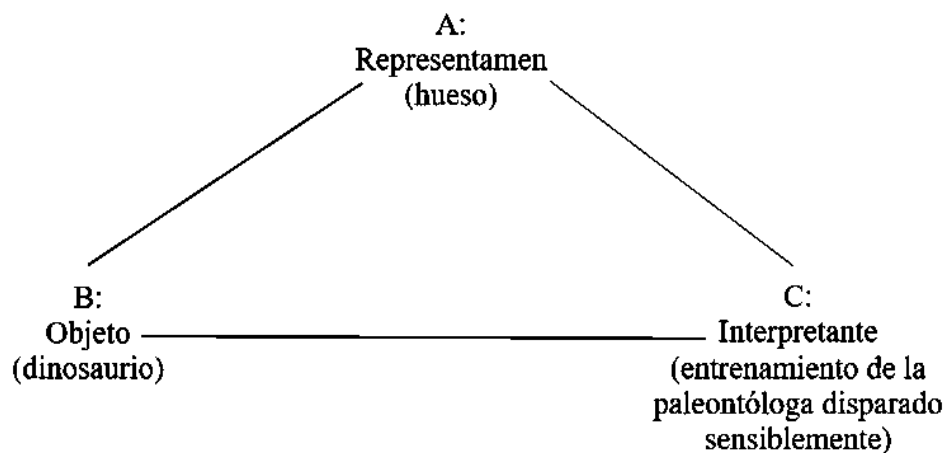


Figura 14. Triada del signo en la experiencia humana. Fuente: Deely (1990/1996, p. 235)

Es importante resaltar que el signo reemplaza sólo parcialmente al objeto en su significación, abarcando únicamente uno de sus aspectos, es decir, el hueso no es un dinosaurio. Asimismo, el interpretante resultante tampoco agota la posibilidad de conocimiento del objeto, bajo otro interpretante el hueso podría significar un arma, un ornamento, un fósil, etc.

El reconocimiento de una triada de componentes en el signo es lo que le permite a Peirce proponer que la semiótica se divida en tres ramas: la gramática pura, la lógica formal y la retórica pura. De acuerdo a sus reflexiones, es a la gramática pura a la que le corresponde indagar lo que debe ser cierto en un representamen usado por la inteligencia para posibilitar la generación de significado; a la lógica, por su parte, le concierne analizar lo verdadero de los representámenes para que estos puedan ser válidos para cualquier objeto, es decir, le corresponde establecer las condiciones de verdad de las representaciones; finalmente, la retórica pura se encargará de determinar qué leyes permiten que un signo dé origen a otro signo, posibilitando también el paso de un pensamiento a otro (Peirce, 1931-1935/1994).

En cuanto a la semiosis, Peirce (1931-1935/1994) señala que por esta noción entiende una acción, una influencia o una cooperación entre los tres elementos del signo, es decir, por el fundamento del representamen o el signo en sí mismo, su objeto y su interpretante. Señala además que esta influencia es tri-relativa ya que no puede darse en ningún caso sólo entre dos elementos.

La semiosis se produce cuando un individuo interpreta la significación de un signo o un objeto, es decir, cuando le da sentido para su realidad. Pierce (1931-1935/1994) considera que en el proceso semiótico, cada objeto puede reinterpretarse en otro signo, lo cual lleva a la posibilidad de un nuevo proceso semiótico. Este fenómeno no tiene un número finito de posibilidades, por lo que se plantea la idea de semiosis ilimitada. En este sentido, Eco (1984/1990) añade:

En el proceso de semiosis ilimitada que describe y funda Peirce, no se puede establecer el significado de una expresión —es decir, interpretar esa expresión— sin traducirla a otros signos (pertenezcan o no al sistema semiótico) y de manera tal que el interpretante no sólo explique al interpretado en algún aspecto, sino que también permita conocer algo más acerca del interpretado (p. 131).

Sobre la propuesta peirceana, Eco (1975/2000) señala dos ventajas: por un lado, el eliminar del signo el elemento de arbitrariedad permite a la semiótica interpretar todo tipo de signos y no sólo al signo lingüístico, incluyendo aquí signos propios de fenómenos naturales; por otro lado, la incorporación del término interpretante en su propuesta de signo, permite

establecer, al menos en teoría, la existencia de una semiosis infinita al poder crear signos nuevos a partir de signos precedentes.

Pero, ¿cómo es que surgen los signos o unidades de significación? Se retoma el ejemplo de un plato propuesto por Eco (1997/2016). El autor señala que un individuo al conocer un plato puede percibir su forma redonda, es decir, recibirá un estímulo de ‘redondez’ del objeto, e identificará esta característica como un percepto. Si a la misma persona se le pide dibujar un plato, seguramente lo hará con un círculo. Otro ejemplo que brinda el autor es el del perro, en donde el individuo no percibirá necesariamente su forma geométrica, pero sí sus características morfológicas: pelo, cuadrúpedo, etc.

González (2022) señala que “los perceptos tienen un soporte sensorial, que es un medio indispensable para su captación, su interiorización y su representación” (p. 114). Considerando lo anterior, se puede señalar que la percepción, concebida como la “interpretación de los datos sensibles en la que intervienen memoria y cultura” (Eco, 1997/2016, p. 90) es la base para que los estímulos sensoriales se transforman en unidades de significación. Una vez que se experimenta un estímulo, este es tratado en las áreas cerebrales correspondientes, permitiendo así el surgimiento de procesos en los que las características físicas se convierten en partículas de significado activado o estableciendo un código (González, 2022).

Por su parte, Cuenca y Hilferty (1999) postulan que la percepción se da en dos niveles de acuerdo con la experiencia de los individuos, en un nivel básico, en el que la identificación de un objeto se da por la aglutinación de las propiedades generales, y en un nivel subordinado en donde se buscan los atributos diferenciales. Por ejemplo, una percepción a nivel básico de árbol, permite que las personas lo identifiquen en su conocimiento enciclopédico a través de

las propiedades básicas y comunes a todos los árboles: tiene un tronco, follaje, es alto, etc. Una percepción subordinada del mismo signo buscaría las diferencias entre árboles y, por lo tanto, llevaría a la identificación de distintos tipos que se aglutinan bajo el término de árbol: un pino es alto con forma cónica y follaje en forma alargada, mientras que un olivo es un árbol menos alto, de tronco grueso, hojas pequeñas y produce aceitunas.

Siguiendo a González (2022), el cerebro procede por atención selectiva-obligada, lo que permite evitar confusiones en la aprehensión de la información, y deja de lado los estímulos que no son fundamentales en la definición de algún percepto.

Ahora bien, es necesario señalar que los procesos de significación surgen en el seno de una cultura. Los individuos, al tener estímulos sensoriales en el marco de su realidad y prácticas sociales, establecen perceptos que provienen de sus experiencias. Por esta razón, la definición de cultura resulta indispensable en esta investigación.

Desde un punto de vista antropológico y siguiendo a Lyons (1984), por cultura se entiende un conjunto sistematizado de conocimientos convencionales sobre el mundo que son válidos para una comunidad en específica y que permiten al ser humano ubicarse en sus circunstancias.

Eco (1974/1986, 1975/2000 y 1997/2016) propone que el origen de la cultura puede rastrearse al momento en que un objeto se convierte en herramienta y adquiere una función específica y codicial. El autor sustenta este planteamiento ejemplificando de la siguiente forma: un australopiteco toma un palo o una piedra y mata a un animal con ese objeto; repite la acción, dándole así un carácter definitivo de herramienta al objeto (Eco, 1975/2000). Es en este momento en que el australopiteco ha instaurado el primer código en el que el palo o la piedra se convierten en un signo-objeto. Posteriormente, sus congéneres al imitar el uso

específico de ese objeto como herramienta, le dan a ese signo-objeto un valor convencional y consensuado, mismo que puede ser transmitido y replicado fácilmente. Es en este momento, en el que se ubican los primeros comportamientos culturales de la humanidad.

Por su parte, González y Ávila (2021) señalan que la cultura es un modo de estar en el mundo y es esta forma de vivir el criterio principal para distinguir al hombre del animal de cualquier otra especie. Los autores describen cómo es que el hombre necesita crear significación en los artefactos al grado de convertirlos en prótesis en su vida, y estos objetos además de cumplir funciones específicas, también dan información sobre la persona: intereses, clase social, etc. Como ejemplo se puede pensar en un teléfono celular, cuya función de origen es permitir la comunicación entre personas que se encuentran separadas físicamente, pero los teléfonos actuales, además tienen otras características distantes de su origen, desde calculadoras, aplicaciones para redes sociales, financieras, etc. De igual forma, el aparato dependiendo de la marca o lo actual en su lanzamiento, el tamaño o la tecnología incorporada, da información de su poseedor. Este objeto, por lo tanto, en el seno de la cultura, pasa a tener una significación.

Vevia (2000) propone que el humano, para acercarse al mundo, necesita de forma obligatoria a la cultura como mediadora, ya que él no nace como un animal especializado y no está condicionado por las limitaciones medioambientales.

Es en este contexto donde la cultura se comprende como un sistema de conocimientos de carácter convencional, un acuerdo social aprendido y no heredados genéticamente. Por consiguiente, es acumulativa, histórica, y continente la experiencia de una comunidad (González y Ávila, 2021). La cultura permite la interpretación de códigos específicos

modelizando así el comportamiento del hombre, sus formas de interacción y su organización social.

Geertz (1973/2003) apuesta por una definición de la cultura más cercana a la semiótica que al simbolismo. Partiendo del supuesto que el hombre es un animal suspendido en tramas de significación, el autor considera que “la cultura se compone de tales tramas y que el análisis de esta no es, por tanto, una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en búsqueda de significado” (p. 20). Con este fundamento, señala para el concepto de semiótica de la cultura lo siguiente:

[La semiótica de la cultura es] Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa (p. 27).

Por su parte, Thompson (1990/1998) propone que la cultura es una “jerarquía estratificada de estructuras significativas que consiste en acciones, símbolos y signos, en espasmos, guiños, falsos guiños, parodias, así como en enunciados, conversaciones y soliloquios” (p. 192). Al analizar la cultura el investigador se enfoca en interpretar los distintos niveles de significación. Los procesos de codificación y de decodificación son parte de la forma de actuar en el día a día.

Roland Barthes (1964/1985) postula que el ser humano, al crear objetos (prótesis) que le permiten desarrollar su vida y significarla, cargan a los objetos también de significación. Retomando la dicotomía del signo lingüístico de Saussure (1916/1945), sugiere que el objeto también cuenta con una doble cara en el plano de la expresión y el plano del contenido, es decir, con un significante y un significado (figura 15). El objeto en sí mismo es un significante, mientras que la función social del objeto se convierte en el significado del objeto y así se convierte en un signo objetual.

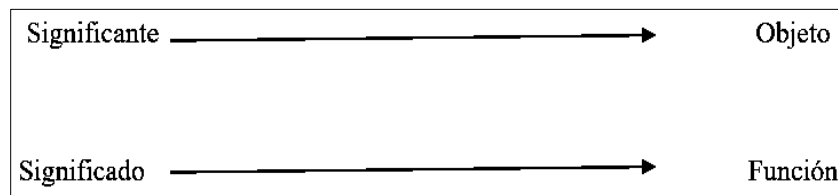


Figura 15. Dicotomía del signo objetual. Fuente: González y Ávila (2021, p. 24).

Asimismo, Umberto Eco (1975/2000) indica que la cultura puede ser el objeto de estudio de la semiótica, ya que la semiótica se dedica a estudiar cualquier cosa que pueda considerarse como signo y al signo lo entiende como cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. El autor explica que:

la semiosis es el resultado de la humanización del mundo por parte de la cultura. Dentro de la cultura cualquier entidad se convierte en un fenómeno semiótico, y las leyes de la significación y de la comunicación son las leyes de la cultura, así la cultura puede estudiarse por completo desde un ángulo semiótico, por lo que la semiótica es una disciplina que debe ocuparse de la totalidad de la vida social (p. 57).

Por lo señalado de la cultura en las líneas anteriores, en este trabajo se retoma la definición de Giménez (2001):

La cultura se concibe como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad o con mayor precisión como la organización social del sentido, con pautas de significados ‘históricamente transmitidos y encarnados en ‘formas simbólicas’ en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias... lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación (pp. 67-68).

Ahora bien, derivado de que la semiótica permite analizar fenómenos y procesos culturales, surge lo que Lotman (1996) llama semiótica cultural. El autor indica que esta disciplina “examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad de poliglotismo cultural y semiótico” (pp. 52-53). Un aporte relevante del autor es el trabajar con la unidad de texto en cuanto a entidad comunicacional y con límites o fronteras, que permite trabajar con unidades de significado determinadas.

Entiéndase por la noción texto: “toda entidad comunicacional delimitada en sí misma y por sí misma, independientemente de su materia expresiva y de su extensión, que posea

además una estructura semántica subyacente que cohesione sus elementos constitutivos” (González y Ávila, 2021, p.58).

La definición anterior reafirma las propuestas de Lotman (1996), ya que al señalar que el texto se delimita en sí mismo se sostiene el planteamiento de que este tiene una estructura intenta, con fronteras y subtextos, que permiten su heterogeneidad. Los textos están constituidos de signos, mismos que conforman una red pero que se encuentran jerarquizados según su aporte en la significación. Siguiendo a Morales (2020), los signos de mayor densidad o carga semántica pueden ser nombrados como signos hegemónicos, y estos permiten acceder a connotaciones igualmente hegemónicas.

Chávez (2023) comenta que los textos contienen núcleos semánticos que pueden localizarse en una determinada zona de la estructura textual “en donde convergen signos de diversa naturaleza, entre los que destacan: signos hegemónicos, sintagmas fijos, intertextos y paratextos” (p. 106). La coexistencia sígnica en el texto permite acercarse a connotaciones fundamentales que aportan elementos para su significado general.

Kristeva (1978) explica que los textos siempre se relacionan con textos anteriores y no surgen de manera aislada. Un texto continuamente hace referencias a otro lo cual implica una resignificación del primero, ya que el contenido retomado es recontextualizado y reinterpretado. En sus palabras: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). A esta referencialidad de un texto a otro, la autora le llama intertextualidad, señalando que este término profundiza el alcance de la noción bajtiniana de intersubjetividad.

En trabajos posteriores con enfoque estructuralista sobre la presencia de elementos de un texto en otro, Genette (1989) indica que estos elementos se pueden presentar en cinco

formas distintas que engloba con el nombre de transtextualidad y que tipifica de la siguiente forma:

1. Intertextualidad. Esta noción refiere a la copresencia de un texto en otro, en forma de cita, alusión o plagio.
2. Paratextualidad. Término que abarca los componentes que aparecen fuera del texto y que pueden ser considerados como accesorios que, en ocasiones, se convierten en indisociables del texto. Como ejemplo de paratextos, se encuentran los epígrafes, las dedicatorias, las notas al pie de página, los títulos, los prefacios, los colofones, las ilustraciones, etc.
3. Metatextualidad. Son los comentarios en un texto sobre otro texto, que pueden darse como crítica, como nota comentada o sólo por evocación silenciosa.
4. Architextualidad. Engloba a los elementos escritos fuera del texto: portadas, contraportadas, marcas que señalen que la obra pertenece a determinado género, subtítulos, entre otros.
5. Hipertextualidad. Actividad que consiste en establecer las relaciones entre dos textos. Genette llama hipotexto al texto precedente e hipertexto al nuevo texto que surge haciendo uso de un texto base. Genette señala que, en estricto sentido, cualquier referencia transtextual es hipertextual, ya que todo texto, se conecta con textos precedentes.

En este punto es pertinente retomar el análisis de Stam (2009), autor que indica que, si bien los términos relativos a la transtextualidad surgen en una tradición literaria, también

son pertinentes en el análisis de adaptaciones cinematográficas como es el caso de *La tregua*, ya que estos productos se entienden como reescrituras y relecturas de un texto anterior.

En relación a la intertextualidad, vale la pena señalar que el texto fuente sufre coerciones formales por el texto receptor y es deconstruido para adaptarse a las necesidades expresivas del hipertexto. El hipotexto al encontrarse en un nuevo contexto y en diferentes circunstancias modificará sus marcas semánticas, ya sea neutralizando o incorporando rasgos. Asimismo, la intertextualidad nunca surge por un azar, sino que se da por necesidad expresiva del texto receptor, es decir, es convocado por el texto receptor.

Por otro lado, en el análisis que se presenta en los siguientes capítulos se recurre al Modelo Semántico Reformulado (MSR) de Umberto Eco (1975/2000), mismo que busca: “insertar en la representación semántica todas las connotaciones codificadas que dependen de las denotaciones correspondientes, junto con las selecciones contextuales y circunstanciales. Dichas selecciones distinguen los recorridos de lectura del semema como enciclopedia” (p. 169). La interpretación que se da a los elementos del plano del contenido lleva sin duda una carga ideológica ya que, como señaló González (2011), una elección de sentido por parte de un sujeto (sea durante la emisión o la recepción) obedece a sus experiencias y, por lo tanto, a sus competencias culturales.

Siguiendo a Eco (1975/2000), el plano del contenido es una unidad compuesta por denotaciones, connotaciones, contextos y circunstancias y, utilizando el MSR, se puede observar cómo los contextos y circunstancias detonan recorridos de lectura aglutinados en la misma configuración semántica. De acuerdo al autor: “hay que tener en cuenta que para ser operativas las selecciones contextuales y circunstanciales no representan todo el

conocimiento sino los contextos y circunstancias reconocidos cultural y convencionalmente como más probables” (p. 169).

De acuerdo con Eco (1975/2000), se entiende por denotación la única partícula de significado susceptible de vincularse directamente con un plano de la expresión, por ese motivo se le considera el significado en primer grado. Por el contrario, la connotación va a requerir siempre de una denotación precedente para estar articulada y, por consiguiente, ser expresada; por eso Eco se refiere a este tipo de marca semántica como un contenido parasitario. Por otro lado, el contexto es el conjunto de expresiones que acompaña a una expresión dada y delimita su interpretación. Contrariamente, la circunstancia es la situación de comunicación donde una expresión se produce al mismo tiempo que su contexto.

El autor señala que el MSR se debe entender como una herramienta que facilita el análisis semántico, es decir, como: “un artificio hipotético y transitorio establecido con el fin de explicar determinados mensajes, una hipótesis de trabajo elaborada para controlar el ambiente semántico inmediato de una unidad de contenido determinada” (Eco, 1975/2000, p. 200).

Otra noción con la que trabaja para un análisis semiótico comparativo es la de Campos Suprarregulados de Producción Semiósica (CSPS). Por CSPS, se designan “zonas especializadas de la cultura donde los procesos significativo-comunicativos (con todo lo que implican) se verifican con base en reglas particulares que les confieren un carácter individuado” (González, 2012a, p. 7).

Para entender mejor la noción anterior, se utiliza como ejemplo las famosas latas de sopa Campbell. Este objeto, para un diseñador industrial, puede representar un contenedor ergonómico y sellado que permite el resguardo de un producto, mientras que, para una

persona que encuentra esta lata en un centro de abastecimiento, el mismo objeto significa alimento (figura 16). En 1962, Andy Warhol resignifica esta lata al pintarla en un lienzo y en otro CSPS; ahora el mismo objeto es interpretado como arte (figura 17) y descrita por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) como un producto artístico “joven, ingenioso, sexy, efectista y glamuroso” (2024, s.p.).



Figura 16. Latas de sopa en un supermercado. Fuente: Sullivan (2017)



Figura 17. Exposición de la obra Campbell's Soup Cans. Fuente: MoMA (2024)

González y Ávila (2023b) presentan otro ejemplo en el que un elemento de la vida cotidiana es resignificado al ser circunscrito en el campo del arte. Los autores retoman la polémica exposición Guillermo Vargas Jiménez, “Habacuc”, artista que en 2007 amarró un perro callejero en una pared de la galería Códice (Managua) y lo exhibió como un producto artístico. Adicionalmente, escribió en la pared “Eres lo que lees” con comida de perro. González y Ávila realizan, utilizando el MSR, los recorridos de lectura correspondientes y muestran cómo un perro, que en una circunstancia doméstica puede tener connotaciones fidelidad, compañía guardia, o que en una circunstancia de estado de calle lleva a connotaciones de connotación desprotección y vulnerabilidad, al cambiar de CSPA a un ámbito artístico conlleva a nuevas lecturas que pueden tener connotaciones de transgresión, ruptura estética o, incluso, originalidad. Los autores concluyen que:

La reestructuración del espectro semémico lleva a disonancias comunicativas, porque dependiendo de las competencias culturales de los intérpretes, habrá posiciones encontradas que motivarán juicios emitidos desde distintos campos: ¿hasta dónde deben llegar los expositores tratándose de seres vivos en situaciones que impliquen riesgos para el bienestar de éstos? Se puede abogar por la innovación y la originalidad en el campo artístico; pero también por el respeto a la vida de cualquier ser y, más aún, por los derechos de los animales, al considerarlos sujetos de derecho. Aquí quedan implicados tres CSPA que son susceptibles de generar visibilidades sociales opuestas entre sí: el artístico, el ético y el jurídico (p. 78)

Cada área especializada de la cultura es un CSPA distinto, y, una misma persona es competente en diversos CSPAs. Por ejemplo, un médico puede desenvolverse en un CSPA al dar consulta y en otro distinto al hacer sus compras de comestibles; en cada una de las situaciones se comportará de forma distinta y se comunicará adecuadamente para tener el resultado que espera en ese contexto. Resulta interesante observar cómo los individuos reconocen sus circunstancias comunicativas y sociohistóricas específicas, así como las situaciones y contextos y, haciendo uso de su competencia cultural, adecuan su actuar de forma no-consciente de un CSPA a otro.

Es necesario resaltar que la cultura funciona como un campo regulado de producción de significados en el que las personas no requieren conocimientos previos para poder participar del mismo, sólo con desenvolverse en su vida diaria adquieren las competencias necesarias. Los individuos, en su quehacer cotidiano, cuentan con un extenso abanico de conocimientos y herramientas que les permiten apropiarse de estos, desarrollando así las habilidades necesarias para situarse en su entorno y orientarse, adaptarse, interactuar y evolucionar en sociedad.

Finalmente, resulta importante señalar que los textos son ocurrencias de un CSPA particular y, parcialmente, actualizan las reglas de dicho campo. Cuando un texto es recodificado en otro CSPA se convierte en un nuevo texto y cambia sus reglas de codificación para insertarse en este nuevo campo.

2.2 Sociocrítica

Cros (2006/2017) resalta la importancia del concepto texto en la significación debido a la gran cantidad de material sociohistórico que transcribe en el interior de su estructura, tanto en la diégesis como en la forma del mismo. El autor describe al texto como un dispositivo translingüístico y como una práctica significativa que es irreducible a alguna significación objetiva.

Es en este orden de ideas que se entiende al análisis de las transcripciones sociohistóricas en la estructura textual como la materia de estudio de la sociocrítica. La sociocrítica busca explicitar las relaciones que existen entre un texto (obra literaria, cultural, cinematográfica, etc.) y las circunstancias históricas y sociales de su emergencia. Cros señala que:

la sociocrítica se ocupa esencialmente de aquello que el texto transcribe, es decir, de las modalidades de incorporación de la historia, no en el nivel del contenido, sino de la historia [...] dar con las huellas ideológicas y las tensiones antagónicas entre las clases sociales es fundamental para cualquier lectura de textos (2006/2017, p. 31).

La sociocrítica sostiene la postura de que los textos deben ser investigados dentro de sí mismos a partir de la reconstrucción de elementos semióticos e ideológicos, lo cual permitirá demostrar que el proceso histórico está implicado en el proceso de escritura (Cros, 2006/2017).

Por su parte, González y Ávila (2023a) manifiestan que:

la sociocrítica no se interesa por los vínculos texto-sociedad, sino por las relaciones entre estructuras textuales y estructuras sociales. Entonces, si bien el texto se genera en circunstancias concretas, de acuerdo a las competencias culturales de su(s) productor(es), el analista debe seguir el camino inverso: partir de la unidad comunicacional para posteriormente buscar una explicación socio-histórica de sus distribuciones nocionales (p. 146).

Un planteamiento que Cros (2006/2017) señala como importante para el análisis sociocrítico de los textos es el de la diferenciación de genotexto y fenotexto, entendiendo por genotexto “un campo semiótico que parece totalmente neutro, pero, al mismo tiempo, está cruzado por contradicciones ideológicas” (p. 32), contradicciones que reproducen otras contradicciones presentes en la formación social e ideológica. Explica con el simil del genotipo y fenotipo a los términos genotexto y fenotexto, el primero corresponde a la idea que se tiene del texto con las características particulares que le corresponden, mientras que el fenotexto son “la enunciación no gramaticalizada del genotexto” (p. 32). Como ejemplo de esta diferencia se puede pensar en el término novela, cuyo genotexto implica un escrito literario que expone “problemas de imagen del ser humano en las sociedades abiertas (y, todavía más, en las sociedades complejas), de las concepciones del mundo y de las oscilaciones históricas de la palabra” (Beltrán, 2014, p.45), mientras que un genotexto de novela es *La tregua* de Mario Benedetti (1960/2015).

Cros (2006/2017) hace uso de una metáfora espacial para señalar que el genotexto surge en la intersección de dos ejes, en de la interdiscursividad y el de la intertextualidad (figura 18), siendo el eje del interdiscurso en el que se presentan las operaciones semióticas que manifiestan las condiciones sociohistóricas del texto, mientras que en el eje de la intertextualidad se presenta el material con el código específico del texto (código lingüístico, musical, etc.) que darán forma al significado.

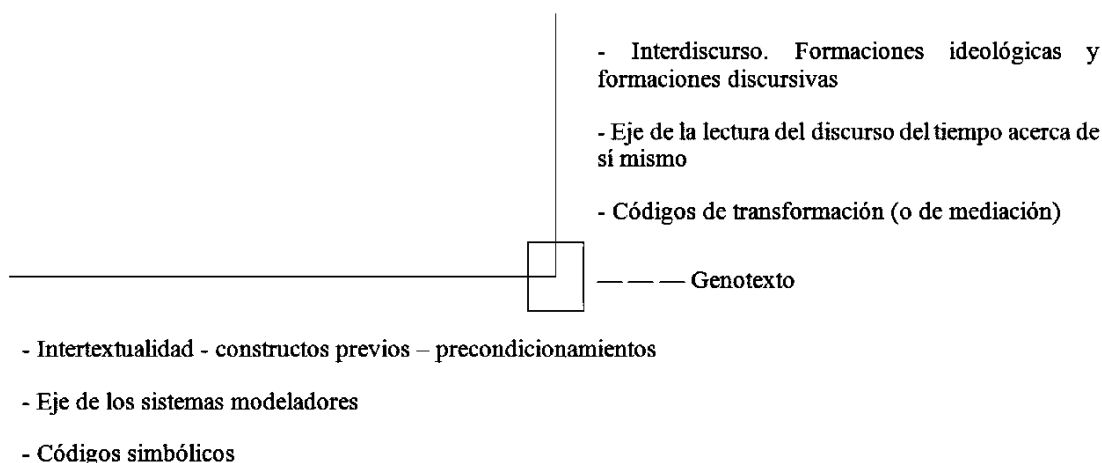


Figura 18. Ejes del genotexto. Fuente: Cros (2006/2017, p. 33)

En la actualidad, se prefiere llamar al eje de la intertextualidad como eje intercultural dado que no toda producción semiósica es discursiva.

Otro concepto pertinente a definir en estas líneas es el de ideología, que como Eagleton (1977/1995) hace notar, es: “aquello por lo que muchos hombres y mujeres viven y, en ocasiones, por lo que mueren” (p. 15). El autor en un primer acercamiento a la definición de este término, señala que puede definirse de seis maneras diferentes y complementarias:

1. Como un proceso material de producción de ideas, creencias y valores en la vida social, aproximándose más esta definición al término de cultura. Esta interpretación alude a la manera en cómo las personas viven sus prácticas sociales.
2. Como las ideas y creencias, verdaderas y falsas, que simbolizan las condiciones y experiencias de vida de un grupo social determinado, socialmente significativo. Sobre esta propuesta, el autor señala que el término ideología es cercano a la idea de cosmovisión.
3. También puede entenderse como un término que remite a la legitimación de los intereses de grupos sociales con intereses particulares. Los intereses en cuestión deben ser relevantes para el sostenimiento de una forma de vida política. Es en esta acepción en donde la ideología es un tipo de discurso orientado a la acción.
4. Otra definición de ideología conservaría el acento en la promoción y legitimación de intereses sectoriales señalado en el punto anterior, pero se limitaría a las actividades de un grupo dominante, asegurando la complicidad de grupos subordinados. En este sentido, la ideología es el conjunto de ideas y creencias que contribuyen a legitimar los intereses de un grupo o clase dominante, haciendo uso de la distorsión y el disimulo.
5. Creencias falsas o engañosas que surgen en la estructura material del conjunto de la sociedad, y, finalmente,
6. La ideología como las relaciones vividas y no como representaciones empíricas (Eagleton, 1977/1995).

Althusser (1970/1982), por su parte, expone que la ideología no queda en el imaginario, sino que se materializa en las prácticas sociales y, por ende, en los productos que utilizan códigos ficcionalizantes:

Ya hemos insinuado esta tesis al decir que las “ideas” o “representaciones”, etc. de las que parece componerse la ideología, no tienen existencia ideal, espiritual, sino material. [La ideología] existe bajo distintas modalidades y todas enraizadas en último término en la materia “física” (pp. 126-127).

Bajo este enfoque resulta adecuado interpretar que la ideología es un fenómeno semiótico. Lo anterior se afirma debido a que, como señala Althusser, la ideología es expresada a través de prácticas sociales que tiene significación y que son comunicantes. González (2021) señala que es indispensable considerar a la ideología como una parte del universo de sentido y, por consiguiente, “como parte de la *praxis* de una comunidad, independientemente de su extensión y de su naturaleza” (p. 294).

Generalmente, los individuos no se dan cuenta de que su forma de percepción de los fenómenos diarios se encuentra permeada por su ideología, en palabras de Althusser (1970/1982) “[el sujeto] toma su percepción de las cosas y del mundo por la percepción de las ‘cosas mismas’” (p. 49). Los sujetos al interpretar los fenómenos, se consideran poseedores de la verdad.

La ideología tiene un carácter cohesionante, ya que “genera vínculos entre individuos sustentados en una sólida mismidad, y queda abierta la puerta para el establecimiento de una dinámica basada en el principio de inclusión / exclusión” (González, 2021, p. 295).

Otro teórico que ha desarrollado el concepto de ideología es Van Dijk (2003), quien explica:

las ideologías son las creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros [...] por el hecho de ser sistemas de ideas de grupos sociales y movimientos, las ideologías no sólo dan un sentido al mundo (desde el punto de vista del grupo), sino que también fundamentan las prácticas sociales de sus miembros (pp. 14-16).

Para Van Dijk (2003) existen ideologías ‘positivas’ que legitiman sistemas de pensamiento opositores o de resistencia ante el régimen dominante y la injusticia social y usa como ejemplo la ideología feminista o el antirracismo. El autor considera que la oposición de paradigmas ideológicos permite a reestructuras de formas de vida y visión del mundo, convirtiéndose así en fuentes del desarrollo histórico.

Van Dijk (2003) resalta la importancia del discurso como un medio para expresar, asimilar y por lo tanto, reproducir ideologías, idea compartida por Eagleton (1977/1995) al afirmar que la ideología es un asunto del discurso y no del lenguaje. Por su parte, González (2012b) señala que existen otras formas de expresión ideológica, ya que la ideología se encuentra contenida en las prácticas ritualizadas, en los roles sociales, en la publicidad, en los textos cinematográficos, en el arte, etc. Verón (2004) afirma que: “[...] lo ideológico existe fuera del discurso de las ciencias y fuera de los discursos sociales en general. *Lo ideológico puede investir cualquier materia significativa*” (p. 15).

Derivado de que la ideología se comparte por grupos y se materializa en prácticas colectivas, es necesario abordar los conceptos de sujeto transindividual y al no-consciente.

El sujeto transindividual definido por Goldmann (1966) equivale a sujetos colectivos, conformados por grupos, con prácticas sociales y discursivas concretas y afines, que construyen competencias socio culturales para estructurar su actuación. Como metaforizan González y Ávila (2023a), “se trata de ‘células sociales’ que almacenan una memoria semiótica (significativo-comunicativa y cognitiva) cuyos límites son susceptibles de modificarse de acuerdo con la evolución histórica y que se manifiestan como una suerte de determinantes para enfrentar el entorno” (p. 137).

Los individuos, a lo largo de sus vidas y en cada una de sus acciones, se relacionan con diversos sujetos transindividuales o colectivos (familia, compañeros de escuela, trabajo, etc.). Cada uno de los grupos se caracteriza por diferentes prácticas sociales y esto va modelizando al individuo. Cros (2006/2017) indica:

Estos diversos sujetos colectivos, al pasar por ellos, nos ofrecen sus valores sociales y visiones de mundo a través de sus discursos específicos. Así, cada sujeto transindividual inscribe en su discurso los signos de su inserción espacial, social e histórica, y en consecuencia, generan una microsemiótica específica (p. 33).

Un individuo o sujeto individual, al recoger y asimilar prácticas sociales e ideológicas de los sujetos colectivos que lo rodean, deja de ser individual y pasa a ser transindividual. Dicho en otras palabras, el sujeto se vuelve cultural. Sobre este punto Cros (1997/2002) señala que el sujeto cultural surge cuando cada miembro de la sociedad deja de lado su yo individual al estar en contacto con otras personas y queda "atrapado en una red de signos

organizada según líneas de sentido y trazados ideológicos que constituye lo que se suele designar con el nombre de cultura" (p. 18).

En cuanto al no-consciente, se puede señalar que cada individuo que integra un sujeto transindividual cuenta con sedimentos ideológicos de su colectividad, y estos elementos se manifiestan sin que el individuo lo quiera expresarlos abiertamente, es decir, de forma consciente, en cada una de sus prácticas discursivas o sociales. Como menciona Franco (1988) “los sujetos, escriban o no, no advierten todo el significado de sus actos o palabras: el análisis sociocrítico logra descubrir estratos de significado que no afloran en la conciencia del creador” (p. 15). En otras palabras, el no-consciente emerge cuando se expresa una idea o se realiza una acción, sin conocer su origen ni su significado profundo.

Cros (1997/2002) plantea que el no-consciente puede entenderse como el grupo de esquemas mentales, normas expresivas e interpretativas e ideología de un determinado grupo o sujeto transindividual que un sujeto individual posee y que no es consciente de ello. Este grupo de conocimientos los adquiere por medio de discursos, prácticas sociales, rituales y su actividad diaria. Chávez (2023) afirma que: “se trata de una especie de memoria cultural fundada en valores de grupo sobre los que el sujeto no tiene –necesariamente– conciencia plena” (p. 114).

Finalmente, y en sintonía con Cros (1976, 1997/2002 y 2006/2017) y Goldman (1966), el comportamiento de las personas transcribe o reproduce estructuras del no-consciente que posteriormente son reproducidas en los textos.

La sociocrítica, desde una perspectiva metodológica, considera que el autor de un texto nunca es completamente dueño de su creación porque dicho texto desempeña funciones dentro de contextos dados que, de diversas formas, condicionan los procesos de significación.

Otra premisa sociocrítica es que: “el sujeto sólo puede concebirse como sujeto/discurso por las interacciones con otros sujetos/discursos socioculturales” (Malcuzyński, 1996, p.24).

2.3 Hacia una sociocrítica feminista

Una perspectiva de investigación propuesta en la sociocrítica, es la planteada por Malcuzyński (1996 y 1997) que invita a realizar los análisis textuales considerando los postulados feministas. La autora reflexiona sobre la ausencia de este prisma de visión en los estudios precedentes:

Ahora bien, si la sociocrítica es una disciplina en vigor desde hace unos 25 años, ningún investigador, ninguna investigadora que se dice 'sociocrítico/a' ha desarrollado un discurso que de manera total tome en consideración la literatura femenina como objeto de estudio específico. Por eso tuve que empezar prácticamente de cero, con el primer objetivo de trabajar de modo muy preciso en la formulación de una teoría sociocrítica que respondiese a la problemática particular que presenta el examen de los objetos y los productos socioculturales cuando, por lo que concierne el texto literario, entre otros, el sujeto que habla y que escribe es una mujer (1996, pp. 25-26).

Al analizar los problemas particulares que surgen cuando los sujetos productores de texto son mujeres, es necesario replantear la categoría de análisis al género (gender), ya que este forma parte indisoluble e integral del problema del estatus social del texto. Dicho de otra manera, Malcuzyński (1997 y 2009) señala que, en el canon literario, los textos creados por

hombres se consideraban superiores o de mayor prestigio que los realizados por mujeres únicamente por el hecho de su género y posición social y no por su contenido.

Si bien en sus primeras propuestas propone el análisis de textos creados por mujeres, es decir, como sujetos productores, en documentos posteriores deja abierta la posibilidad de incorporar como materia de estudio a personajes femeninos: “ningún investigador o investigadora que, por lo demás, se considere “sociocrítico” [...], ha desarrollado un discurso que tome en cuenta, de manera íntegra, los textos escritos por mujeres como objeto de estudio específico” (Malcuzyński, 2006, pp. 21-22).

Malcuzyński indica que la elaboración de una teoría sociocrítica feminista se centra en una hermenéutica dialógica que busca integrar distintas voces sin reconciliarlas o forzarlas a conformar una identidad única. Señala que la práctica feminista abordada desde la sociocrítica, podría ser la fuerza más poderosa de la emancipación tanto de los discursos de desritualización y desfetichización, como las relaciones de poder entre los discursos normativos que reproducen conocimientos de circulación sociocultural. De igual forma, la autora expone:

Ante y sobre todo, por *teoría sociocrítica feminista* querría designar una práctica irreductible a las modalidades monolíticas que ella misma confronta; modalidades que, en nuestra época así llamada 'pluralista,' quizás más que en otra, pero de ningún modo exclusivas de ella, fundamentan su eficacia al apropiarse de lo diferencial como suyo propio y, al mismo tiempo, desde la perspectiva de esta misma hegemonía, asientan, o sea' canonizan' los márgenes en tanto que orden legítimo y aceptado como tal. Frente al aparente callejón sin salida, es necesario reorientar el enfoque crítico

para poder destacar cómo, al estructurar su socialidad, el sujeto plantea la tensión inherente de la heterogeneidad y logra reconfigurar la relación comunicacional significativa (1996, p. 34).

La postura teórica desarrollada en este apartado implica replantear una serie de conceptos sociocríticos que hasta ahora se han considerado aceptados, como la noción misma del discurso social, pone de relieve la importancia de una mirada feminista. Malcuzyński (1997) señala que, de hecho, el discurso social es un discurso del hegemonismo patriarcal.

La autora propone para que el análisis sociocrítico feminista se centra entre la combinatoria de tres intersecciones:

1. Algunos de los postulados teóricos de Bajtín y Voloshinov sobre la coyuntura comunicacional en el trabajo dialógico del discurso, en particular lo relativo al estudio dialógico del discurso. Es en esta arista donde la heterogeneidad del texto debe ser observada para delimitar la frontera donde se entretajan las socialidades y las subjetividades.
2. La metodología sociocrítica de base, que considera la heterogeneidad constitutiva de la realidad textual. La autora desarrolla ampliamente la importancia de estudiar no sólo lo que se dice, sino lo que no se dice (los blancos o ausencias en un texto) es decir, desarrollar en el análisis textual lo que Michel Foucault definió en términos de lo que puede ser dicho “aquí” y no “allá”.
3. Diversas propuestas feministas que plantean reformular la cultura desde una perspectiva en donde la mujer sea considerada como un “yo (mujer) frente a otro yo

(hombre)”, y no como un “otro (mujer) frente a un yo (masculino)”, es decir, plantea invertir la premisa lacaniana “yo es un Otro” en “ese otro soy yo” (Malcuzyński, 2006).

En relación a los postulados teóricos de Bajtín que retoma y reformula, Malcuzyński (1996) habla de la relación del discurso con el canon, utilizando la metáfora musical del “órganon, el principio que rige, en una primera etapa del desarrollo de la polifonía, la noción de acompañamiento a un canto principal” (p. 37). Ella considera que el hablar de un órganon literario posibilita pensar en la labor intelectual en la que la cultura es la cantante de la historia, y que esta se abre a diferentes voces en sus interacciones (igual que la polifonía musical), por lo que la historia es cantada en diferentes registros. Con esta comparación, se busca ejemplificar cómo los discursos históricos son actualizados, y, de este modo: “se puede configurar un registro de práctica feminista sobre una base diferencial que, de acuerdo con su situación sociohistórica inmediata, reorienta los procesos simbólicos de identificación del discurso en lo que concierne al sujeto y sus objetos” (p. 37).

En cuanto a los procesos de textualización, esta postura se expresa dialógicamente, buscando recuperar una prerrogativa cronotópica fundamentada en la intersección de lo llamado *ya-existente* y lo que *todavía-no-es*. Se considera esta intersección como una forma de re-pensar el mundo que permite concebir nuevos horizontes diferenciales (Malcuzyński, 1996). La propia autora comenta sobre este punto que: “Un poco de utopía, que yo sepa, nunca ha hecho daño” (p. 35).

Retomando a Bajtin (1978/1989), los elementos del mundo que no están representados en un texto (los no dichos, los silencios, los huecos, las ausencias, los blancos) siempre forman parte integral de la realidad textual.

Malcuzyński (2009) señala que es indispensable minimizar las ausencias/ los blancos en relación a la producción literaria autoría de mujeres: “la voz de la mujer es una de las fuerzas más poderosas de *secularización* de la razón canónica, entonces su palabra literaria constituye el discurso decididamente más potente de *desegregación* de la razón antológica” (p. 34).

Finalmente, y en relación al planteamiento de concebir a la mujer como un sujeto (un yo) y no como otro Malcuzyński (2006) plantea que no se trata de crear un nuevo lenguaje técnico, sino de formular una política sociocrítica que realice una hermenéutica responsable de mediación de la cultura, que no ignore la problemática del género impuesta por el patriarcado y que no mantenga a la mujer marginada.

Boria (2005) señala que reconocer la categoría del género como una categoría más a analizar, permite observar zonas que se han mantenido veladas en la discursividad social. Integrar al género como parte del sociotexto diferencia una investigación sociocrítica de una sociológica-literaria. Para la autora, el sujeto Mujer surge en la interacción social. La crítica hacia el discurso hegemónico no puede ser una crítica reactiva, sino como una interacción que presupone la existencia dialógica. La investigadora indica:

[...] Desde aquí la idea de Malcuzyński de reemplazar la idea de "la mujer como el otro" y afirmar "la mujer y el otro". Trabajar con la conjunción "y" supone rechazar

un igualitarismo reduccionista ya tratado por la crítica feminista, orientación que insiste en invertir los polos hegemónicos (p. 65)

En resumen, la necesidad de trabajar con un enfoque feminista dentro de la sociocrítica, surge en la búsqueda de deslegitimar la jerarquía canónica que aún persiste en el discurso literario, cultural e histórico. La sociocrítica podrá poner en el centro de la discusión la facultad de tener posicionamientos socioideológicos que desmitifiquen al sistema actual en relación a lo no dicho, así como de lo no decible (Malcuzyński, 2006)

El objetivo de esta propuesta es mostrar el complejo entorno sociointerdiscursivo del texto, generando un análisis que interpele relaciones concretas y transdisciplinarias entre socio ideología y prácticas culturales. La propuesta de la sociocrítica feminista no es trabajar con los problemas de representación, sino reevaluar la constitución del sujeto y del discurso que conllevan a la construcción de una identidad sociocultural. Como indica Malcuzyński (2006):

En lo que concierne a la práctica feminista, se trata sobre todo de resistir a las configuraciones constituidas por toda clase de oposiciones maniqueístas que desembocan en la exclusión o, en todo caso, en la relegación del sujeto femenino (y/o feminista, poco importa), aislándolo en un proceso de autorrepresentación periférico (p. 25)

Barei y Boria (2006) resaltan que la sola idea de articular las posturas feministas con la sociocrítica significa una actualización y el desplazamiento conceptual disciplinar

contemporáneo: “discursividades, subjetividades y modos de representación, donde lo femenino es legible desde un “orden” cognitivo e ideológico que es, ciertamente, un lugar diferencial” (p. 94).

2.4 Conclusiones capitulares

La semiótica es la disciplina que permite generar un análisis para conocer los elementos nocionales materia de esta investigación, buscando los procesos de significación en la construcción de la figura femenina de *La tregua* (1960/2015 y 2003). Lo anterior, se afirma considerando que semiótica permite explicar la vida de los signos articulando su relación con la cultura.

La cultura desempeña un papel crucial en los procesos de significación, actuando como mediadora en la interpretación de signos. A partir de los autores expuestos con anterioridad, la cultura se concibe como un sistema constituido por conocimientos convencionales, que son acumulativos y sociales (González y Ávila, 2021) y este sistema modela el comportamiento humano.

A través de las propuestas planteadas en Modelo Semántico Reformulado, así como de las nociones relacionadas con los Campos Suprarregulados de Producción Semiósica (CSPS), se trabaja en los siguientes capítulos, reconociendo que los individuos operan en diferentes contextos culturales, y están cargados de un desarrollo social, histórico e ideológico particular que se ve reproducido en la significación de los textos.

Por otro lado, la importancia del texto como unidad de análisis de la sociocrítica es innegable ya que, como señala Cros (2006/2017), al ser un dispositivo translingüístico que transcribe material sociohistórico en su estructura, da información más allá de la narrada en

la diégesis de dicho texto. El análisis sociocrítico que se presenta en esta tesis sobre de *La tregua* (1960/2015 y 2003) busca establecer las relaciones entre ambos textos y las circunstancias históricas y sociales de su producción, detectando las huellas ideológicas en cuanto a la conformación del imaginario colectivo de la mujer.

No hay que omitir que las ideologías se materializan en prácticas sociales, como son la literatura y el cine, y que como ya señalaron Althusser (1970/1982) y Van Dijk (2003), estas son creencias que fundamentan las prácticas sociales que se expresan en el discurso.

Retomando las propuestas teóricas comentadas a lo largo del apartado 2.2 de este capítulo, se entiende que el comportamiento de los individuos durante sus actos performativos² reproducen estructuras del no-consciente y transcriben posturas de las ideologías dominantes.

Como ideología dominante no se puede dejar de lado la hegemonía patriarcal. En este sentido, vale la pena recordar lo señalado en el capítulo uno de este documento, en relación a los roles asignados tradicionalmente a las mujeres, mismos que se encuentran enmarcados en el ámbito de lo privado y que generalmente se asocian al cuidado de los niños, los adultos y el hogar, procurando mantener el rasgo de la feminidad y delicadeza. Esta ideología parece estar transcrita en los textos a analizados, pero también parece tener matices importantes relativos al periodo sociohistórico de emergencia de los mismos.

Dentro de la sociocrítica, es necesario resaltar las aportaciones de Malcuzyński (1996, 1997, 2006 y 2009), quien propone desarrollar análisis que contemplen los textos escritos por mujeres, argumentando que el género es un elemento esencial en la valoración social de

² La performatividad en la semiótica refiere a la idea de que el significado se produce a través de toda acción. Butlet y Lourties (1998) indican que los actos contienen significados semánticos asociados con las teorías de la representación y la actuación.

la literatura. En este documento se considera, además, la necesidad de analizar la configuración semántica e ideológica de la mujer como personaje ficcionalizado.

Como es posible recordar sobre la diferenciación entre género y sexo, el sexo es la etiqueta biológica con la que una persona es designada al nacer (hombre o mujer) en relación a sus cromosomas y sus genitales, mientras que el género es un constructo cultural que determina que hombres y mujeres (como sexo) participaran diferenciadamente en la vida social, ya que se tiene expectativas, concretas y simbólicas, también diferenciadas, para cada uno. A partir del sexo, a las personas se les imponen roles de género que los llevan a su construcción amplificada del 'yo'. Ya que ideológicamente al género femenino se le ha marginado al ámbito de lo privado, la participación de las mujeres en el ámbito del saber presenta una amplia brecha de actuación, además de que sus contribuciones son menos visibilizadas. Esta situación fue expuesta por Malcuzyński (2009) para el ámbito de la literatura, en donde señala cómo diversas antologías de literatura clásica exponen únicamente obras creadas por hombres en razón del género y no de la calidad artística de los textos.

La propuesta de una sociocrítica feminista no se limita a los problemas de representación, sino que examina cómo se construyen los sujetos y los discursos, mostrando así la transcripción de identidades socioculturales. Malcuzyński (1996, 1997, 2006 y 2009) aboga por resistir configuraciones maniqueístas que aíslan al sujeto femenino, y Boria (2005) resalta la importancia de articular posturas feministas con la sociocrítica para actualizar y desplazar las nociones conceptuales en el análisis de las discursividades y subjetividades contemporáneas.

3. La construcción nocional de la figura femenina en *La tregua*

En este capítulo se presenta la construcción nocional de la mujer, tanto en novela *La tregua* como en la adaptación cinematográfica de 2003. Se realiza una localización de marcas semánticas que influyen en la configuración discursiva de las mujeres, utilizando exclusivamente el material intratextual. En el apartado 3.1 se presenta un resumen de la diégesis de la historia; el apartado 3.2 está construido por una descripción general de la estructura de los textos a analizar; el apartado 3.3 presenta un análisis de la expresión /Mujer/, el cual sigue el Modelo Semántico Reformulado y considerando únicamente el texto literario; en este apartado se retoman ejemplos literales sobre la descripción que se hace para las mujeres en la novela, mismos que pueden ser complementarios o excluyentes; en el apartado 3.4 se presenta un análisis de la configuración de protagonista de la novela, y en él se muestran las dicotomías entre la conformación semántica de Laura Avellaneda y el resto de las mujeres; el apartado 3.5 contiene la argumentación sobre la reconfiguración de la mujer y de la protagonista en el texto cinematográfico, considerando elementos intratextuales y haciendo uso de nociones relativas a los Campos Suprarregulados de Producción Semiósica; finalmente, el apartado 3.6 está conformado por una interpretación crítica a los elementos nocionales encontrados en los textos de 1960/2015 y 2003.

3.1 Diégesis

La tregua narra la historia de Martín Santomé, un hombre viudo de 49 años que tiene tres hijos adultos: Esteban, Blanca y Jaime. Santomé escribe un diario donde va contando su día a día y las situaciones que le acontecen en su vida privada y profesional. El periodo del

diario equivale a un año de su vida, ya que transcurre del 9 de febrero de 1954 al 28 de febrero de 1955.

En el ámbito de lo privado, el protagonista parece sentirse desalentado por no tener un propósito claro, además de estar preocupado por sus hijos, ya que con los varones tiene poca comunicación y a su hija la nota triste. En cuanto a su vida profesional, es un hombre que trabaja de oficinista como jefe de sección contable, actividad que le es rutinaria y absurda, y se encuentra planeando su próxima jubilación.

La vida de Santomé da un giro cuando una joven de 24 años, Laura Avellaneda, ingresa a la misma oficina como una empleada bajo sus órdenes, y Santomé, poco a poco, se enamora de ella. La percepción que el hombre tiene sobre Avellaneda cambia a lo largo de la historia, y le cuesta entender qué es lo que le atrae de esta mujer.

Santomé y Avellaneda inician una relación de pareja que a él le permite reencontrar su gusto perdido por la vida. Esta convivencia le hace plantearse dudas sobre la diferencia de edad, la expectativa de matrimonio, las opiniones sociales, el sexo y el amor.

De un día a otro y sin aviso previo, cuando la relación se encuentra en su cima sentimental, Avellaneda muere. Después de meses de duelo, Santomé concluye que ella fue la breve tregua que Dios le dio en su vida.

La historia llega a su fin el día de la jubilación del protagonista.

3.2 Configuración formal de los textos

El texto literario fue redactado en 1958 en forma de diario, y contiene 175 entradas, cada una correspondiente a un día. Temáticamente, está dividido en tres momentos, la

descripción desencantada de la vida del protagonista, su renacimiento por un nuevo amor y su posterior duelo.

Ya que es el propio protagonista el que escribe su historia, el lector se encuentra ante un narrador intradieético que además es equisciente, ya que desconoce los hechos a desarrollar en la historia y solo escribe sobre los días que ya pasaron, así como sus reflexiones sobre los mismos.

La novela se desarrolla en Uruguay a mediados de los años 50, y estos elementos deícticos pueden detectarse en frases contextuales como “¿No se le habrá ocurrido a ningún sociólogo efectuar un detenido análisis sobre la influencia de las digestiones en la cultura, la economía y la política uruguayas? ¡Cómo comemos, Dios mío!” (Benedetti, 1960/2015, p. 58), “El día en que el uruguayo sienta asco de su propia pasividad, ese día se convertirá en algo útil” (Benedetti, 1960/2015, p. 178) o “En 1945 empezó la era de las mayúsculas, mi regusto en adornarlas con amplias curvas, espectaculares e inútiles” (Benedetti, 1960/2015, p. 56).

En relación a los actantes en la obra, esta cuenta con un protagonista hombre de 49 años y una protagonista mujer de 24 años: Martín Santomé y Laura Avellaneda. Como personajes recurrentes se encuentran, como se mencionó en líneas anteriores, los tres hijos de Santomé, dos varones y una mujer, todos en el rango de los 20 años. Haciendo uso de la analepsis, otra participante en la novela es la esposa muerta de Santomé. Como actantes menos desarrollados se tienen a tres amigos de Santomé, sus compañeros de oficina y los padres de Avellaneda.

En la novela se encuentran desarrolladas figuras retóricas como la analepsis (ejemplos 1 y 2), metáfora (ejemplos 3 y 4) y símil (ejemplos 5 y 6):

- (1) Me fue dirigida en una circunstancia muy especial y, además, su relectura me ha descentrado un poco, me ha hecho dudar de algunas cosas, incluso diría que me ha conmovido. Dice así: «Querido mío: hace tres semanas que llegué. Tradúcelo: tres semanas que duermo sola. ¿No te parece horrible? Tú sabes que a veces me despierto de noche y tengo absoluta necesidad de tocarte, de sentirte a mi lado» (Benedetti, 1960/2015, pp. 143-144).
- (2) Cada vez que recuerdo el velorio interminable, siento asco. Los asistentes se dividían en dos clases: los que empezaban a llorar desde la puerta y después me sacudían entre sus brazos, y los que llegaban tan sólo a cumplir, me daban la mano con empalagosa compunción y a los diez minutos estaban contando chistes verdes (Benedetti, 1960/2015, p. 46-47).
- (3) La cumbre es sólo un segundo, un breve segundo, un destello instantáneo, y no hay derecho a prórrogas (Benedetti, 1960/2015, p. 120).
- (4) De pronto tuve conciencia de que ese momento, de que esa rebanada de cotidianidad, era el grado máximo de bienestar (Benedetti, 1960/2015, p. 190).
- (5) Se abrió la puerta y yo estaba tosiendo como un condenado (Benedetti, 1960/2015, p. 56).¹⁹¹
- (6) No era una cara desconocida. Era algo así como la caricatura de alguien que yo, en otro tiempo, hubiera visto a menudo (Benedetti, 1960/2015, p. 16).

En relación con el texto cinematográfico materia de este análisis, este fue filmado en México, D.F. y en Veracruz, México, en el año de 2002 y tiene una duración de una hora con cuarenta y dos minutos. Los actores protagonistas fueron Gonzalo Vega y Adriana Fonseca (Bravo, 2002).

La diégesis se desarrolla en el puerto de Veracruz en la década de los 90, y aunque esto no es explícito, se pueden observar en rastros locativos y temporales. Como ejemplo de estos elementos, en las figuras 19 y 20 se presentan rastros locativos: los créditos al gobierno del estado y un letrero que dice “Facultad de Ciencias Políticas Universidad Veracruzana”; en cuanto a los rastros temporales, en la figura 21 se muestra un fotograma en el que se comparten información digital por medio de disquetes $\frac{3}{4}$ y en la figura 22 coches nuevos que correspondían a la temporalidad ya señalada.



Figura 19. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 0:29)



Figura 20. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 17:20)



Figura 21. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 18:21)



Figura 22. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 27:39)

Sobre la puesta en escena del filme, se puede señalar que la decoración, los escenarios, el vestuario y el maquillaje apoyan el realismo y la verosimilitud de la narrativa presentada. Los escenarios presentados son tres: la casa de Santomé, decorada con estilo de los noventas, cortinas y sillones beige con maderas claras, fotografías familiares en las mesas y diplomas escolares en las paredes de las escaleras; la oficina aduanera en la que trabajan Santomé y Avellaneda, en la que se observan escritorios de madera, computadoras, archiveros y pizarrones de corcho para notas y el departamento de Santomé y Avellaneda, con decoración similar a la de la casa, pero con muebles y espacios más pequeños. Adicionalmente, como espacios de acción utilizados con menos frecuencia se encuentran la universidad, en donde se presentan áreas comunes como pistas deportivas o bancas en áreas verdes; los muelles del puerto, en los que se ven contenedores y barcos de carga; un motel y finalmente, un panteón.

El maquillaje utilizado para las mujeres se asemeja a la cosmética de los años 90, al igual que el vestuario, mientras que el maquillaje de los hombres hace que parezca que no llevan ninguno. Las mujeres, en la mayor parte de la película, utilizan faldas o tops que acentúan sus piernas y su busto respectivamente, y los hombres suelen usar ropa fresca acorde con la locación, como guayaberas.

En cuanto a la iluminación, las escenas desarrolladas en áreas públicas como oficina, escuelas, etc. tienen tonalidades claras que parecieran iluminación natural (figura 23), en oposición a las escenas sexuales son iluminadas en tonos cálidos en los que prevalecen colores ocre y hacen uso de sombras muy definidas (figura 24). Como señalan Bordwell y Thompson (1995), los contrastes de iluminación contribuyen a dirigir la atención de los espectadores hacia determinados objetos y acciones, creando así una composición global de los planos.



Figura 23. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 39:01)



Figura 24. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 50:47)

En lo que concierne a la musicalización, se puede señalar que en la película no existe música diegética, es decir, música que contribuya con la historia de la película, ya sea de forma contextual (como cuando prender el radio y suena una canción de la época) o con letra tematizada sobre la misma diégesis. En cambio, se hace uso de música narrativa, que es la que permite transmitir emociones, llenar silencios y tener a los espectadores una perspectiva más completa (Bordwell y Thompson, 1995).

La película recibió una nominación a los premios Ariel otorgados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en su versión 2004, por Mejor Coactuación Femenina, sin embargo, no fue elegida como ganadora.

3.3 Estereotipos en la conformación nocional de la mujer en el texto literario

Para el análisis de los elementos nocionales que intervienen en la construcción discursiva de la figura de la mujer, como se señala en el capítulo dos de este trabajo, se recurre al Modelo Semántico Reformulado (MSR) propuesto por Eco (1975/2000). Esta herramienta analítica permite esquematizar cómo es que las circunstancias y los contextos propician determinadas lecturas que configuran semánticamente a la mujer en la obra literaria y en su posterior adaptación cinematográfica (2003).

Con las nociones del MSR (denotación, connotación, contexto y circunstancia) se construye la figura 25, en donde se puede observar cómo es que la novela modeliza nocionalmente a la mujer, es decir, esta imagen una representación semémica sintética de la construcción de la figura femenina en el texto literario.

Es necesario recordar que la denotación (d) es la referencia inmediata que un término provoca, la partícula capaz de asociarse directamente con el plano de la expresión y, por lo tanto, el significado en primer grado Eco (1975/2000). En el modelo planteado en la figura 25, sólo se propone una denotación para el significante /Mujer/, y es justamente **mujer** (d1).

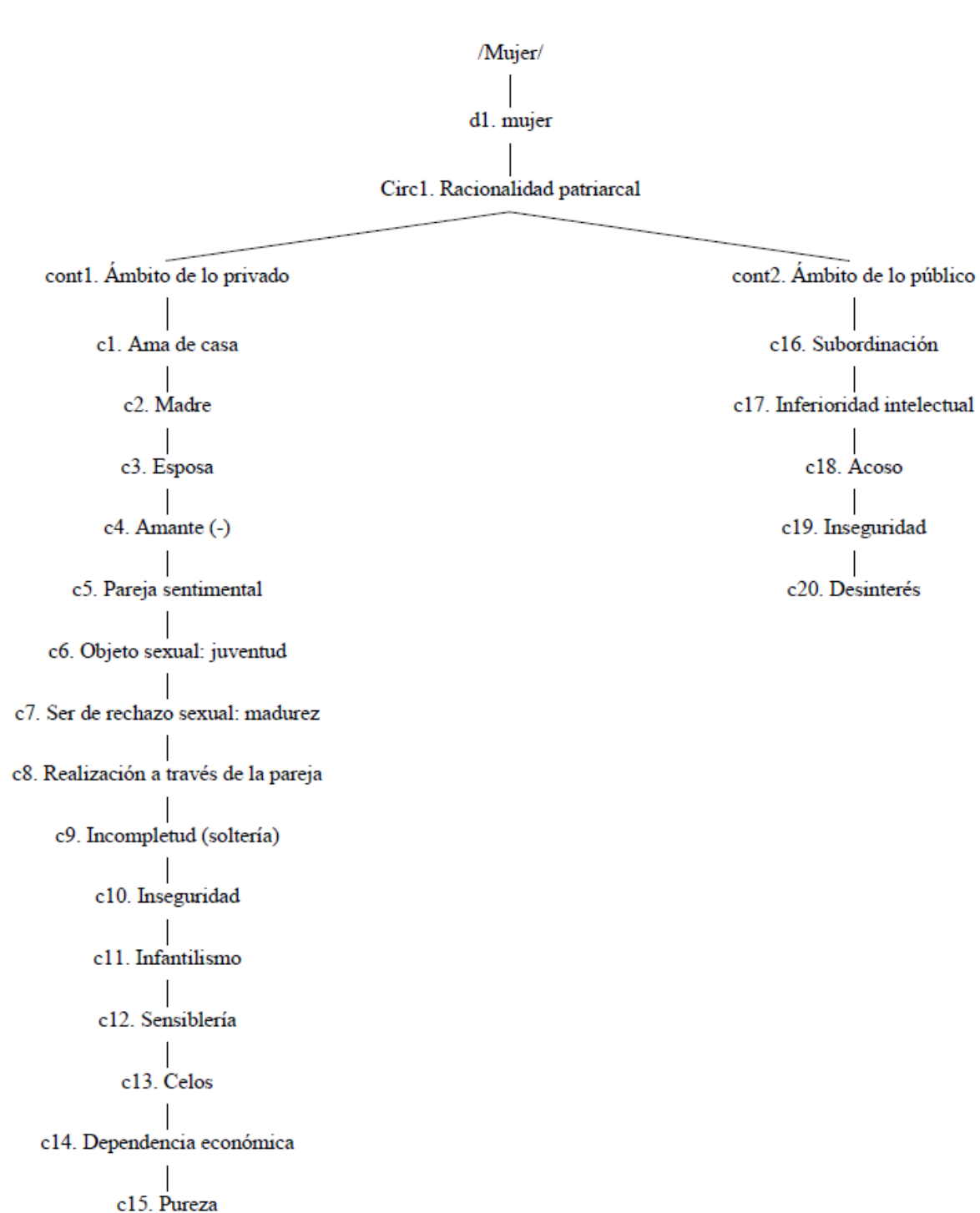


Figura 25. *Recorrido de lectura de Mujer*. Elaboración propia
 d: denotación; c: connotación; Circ: circunstancia; cont: contexto; (-) valencia negativa

Continuando con el recorrido de lectura, se localiza una circunstancia (Circ), que es la **racionalidad patriarcal** (Circ1), ya que es en este espacio donde se sitúa la comunicación de la expresión. *La tregua* es una novela escrita por un hombre, narrada por un hombre y en donde se cuanta la vida de un hombre y sus percepciones, es decir, se enmarca en el principio organizador que permite al hombre gozar de prerrogativas y poderes sobre las mujeres y, por lo tanto, aportar elementos que configuran y modelizan semánticamente a la mujer desde la perspectiva del varón, perpetuando así estereotipos de género reproducidos culturalmente.

En cuanto a los contextos (cont), en el recorrido de lectura presentado en la figura 25 se localizaron dos, mismos que se alinean con las esferas de acción de las mujeres planteadas en el capítulo uno de este documento: el **ámbito de lo privado** (cont1) y el **ámbito de lo público** (cont2). Los contextos permiten delimitar la interpretación de las expresiones codificadas y es por ello que la vida pública y privada de la mujer cobra relevancia. Como fue señalado (cf. capítulo 1), en el ámbito de lo privado es en donde tradicionalmente se localiza a la mujer y se relaciona con el hogar, el cuidado de infantes y adultos, el trabajo no remunerado, la vida sexual, etc. En contra parte, el ámbito de lo público se asocia al trabajo remunerado, la vida política y actividades recreativas. Cada uno de estos contextos llevan a tener diferentes connotaciones de la expresión /Mujer/.

Finalmente, y sobre las connotaciones (c) localizadas en el texto literario (c 1-20), estas se perciben en la lectura de la novela y surgen de la asociación que se establece con respecto a d1. Cada una de las connotaciones se encuentran agrupadas en relación al contexto en el que emergen.

La primera connotación que resalta en el análisis del texto es la de **ama de casa** (c1), ya que se narra que son las mujeres las encargadas de las labores domésticas como hacer la

limpieza o cocinar (ejemplos 7-9), mientras que no se localiza en la obra ninguna actividad de este tipo realizada por hombres:

(7) [Blanca] Es la que está más tiempo en casa y tal vez se sienta un poco esclava de nuestro desorden, de nuestras dietas, de nuestra ropa sucia (Benedetti, 1960/2015, p. 12).

(8) «Mi patrona [...] está agotada por el trabajo de la casa y el cuidado de los chiquilines» (Benedetti, 1960/2015, p. 53).

(9) El menú preparado por Blanca fue el punto más alto de la noche (Benedetti, 1960/2015, p. 58).

Esta connotación refuerza el estereotipo de que es la mujer la única responsable del trabajo doméstico, actividad que implica la producción de bienes y servicios para el autoconsumo de las familias, que se excluye del intercambio mercantil y que no es remunerado con un pago (Pérez, 2014). El trabajo como **ama de casa** (c1) no implica que las mujeres sean inactivas económicamente, sólo que su trabajo ha sido menospreciado y han estado, por tradición, orilladas a hacerlo gratis. La asignación sexual del trabajo genera enormes desigualdades entre hombres y mujeres, ya que son ellas quienes tienen menos control sobre su carga laboral, ritmos y horarios, lo que conlleva a la exclusión de la mujer de una participación plena en el ámbito de lo público.

Continuando con el recorrido de lectura propuesto en la figura 25, sobresale la connotación de **madre** (c2). La maternidad está estrechamente relacionada con el cuidado de los hijos y no solo con su procreación, es decir, la madre es la responsable de reproducir,

preservar y proteger la vida (Lagarde, 1997), así como la encargada de la crianza de sus hijos y de la educación familiar. Si una mujer transgrede este pacto social y toma tiempo para otras actividades, es vista como peligrosa y vive con vergüenza o culpa por ser una “mala madre” (Martínez, 2007).

El modelo de conducta tradicional que se espera de una madre se presenta en la novela. El ejemplo 10 describe cómo una madre cuida a su hija, incluso en su edad adulta, para proteger su reputación mientras que en el ejemplo 11 se plantea cómo a las madres jóvenes sienten culpa por tener tiempo libre para ellas.

(10) [su madre] durante el noviazgo se nos pegaba siempre como un parche, nos vigilaba tan estrecha y celosamente (Benedetti, 1960/2015, p. 72).

(11) las madres jóvenes que nunca salen de noche y entran al cine, con cara de culpables (Benedetti, 1960/2015, p. 14).

Asimismo, el caso ilustrado en el numeral 12 resulta importante para reforzar el estereotipo de que maternidad, en el que el cuidado y la educación de los hijos corresponde a las mujeres. En la novela, la esposa de Santomé muere en su juventud y el protagonista es el encargado de la formación de sus hijos. Cuando Santomé se entera de la homosexualidad de uno de ellos, reflexiona sobre lo que “hizo mal” para que su descendiente tuviera esa preferencia sexual y concluye que esto sucede porque él no tiene la misma vocación que una mujer para la crianza, es decir, culpa de forma velada a su esposa muerta por no haber estado para educar a sus hijos.

(12) Ah, yo no tengo vocación de madre (Benedetti, 1960/2015, p. 129).

Relativo al modelo de relaciones sexo afectivas descritas en la novela, se observan 3 connotaciones sobre las mujeres: **esposa** (c3), **amante** con una valencia negativa (c4) o **pareja sentimental** (c5). Estas connotaciones son excluyentes entre sí, ya que cada una lleva en sí misma una valoración social distinta.

La figura de la **esposa** (c3) está fincada en el modelo de familia patriarcal en el que, a través del matrimonio, se posiciona al varón como la autoridad en el ámbito privado y se legitima socialmente el estatus de la mujer. El marido se convierte en el dueño de la esposa y, a cambio, comparte con ella determinadas prerrogativas como manutención o reconocimiento de honorabilidad. El contrato marital conlleva prácticas sexuales asociadas, sin embargo, estas no son consideradas como “malas” o “pecaminosas”. Este modelo de familia, visto desde las instituciones religiosas, es considerado como monogámico e indisoluble.

En los ejemplos 13-15 se puede observar cómo en *La tregua* se aglutinan semas constitutivos de la mujer **esposa** (c3). En 13 se presenta un caso de cosificación de la mujer como propiedad del marido, mientras que en 14-15 se muestra cómo el valor moral de una mujer es reconocido de forma positiva gracias a la institucionalización del matrimonio (14-15)

(13) «Mi mujer», presentó el padre (Benedetti, 1960/2015, p. 192).

(14) «Fíjese en las familias de antes. Ahí sí había moral. Usted pasaba al atardecer frente a los hogares y veía sentados en la vereda al esposo, la esposa y los hijos, todos juiciosos, dignos, bien educados» (Benedetti, 1960/2015, p. 152).

(15) Aníbal me escuchó con religiosa atención «¿Y por qué no te casás? No entiendo bien el matiz de ese escrúpulo». Me parecía mentira que no lo entendiese [...] el afán de no perjudicarla [...] «¿Y te parece que así no la perjudicás?». Claro, eso es inevitable, pero de todos modos la perjudico menos que encadenándola «¿Y ella qué dice? ¿Está de acuerdo?» Eso se llama una pregunta incómoda (Benedetti, 1960/2015, p. 118).

En cuanto a la mujer como **amante** (c4), en la novela se observa una valencia negativa de esta connotación ya que se describen a mujeres con las que se tienen relaciones sexuales para su posterior olvido, además de que estos vínculos se encuentran ocultos por ser inmorales. En los ejemplos 16-19 se presentan transcripciones sobre la c4.

(16) en esta mujer el sexo no es un rubro primario [...] su entrega a mí fuera su curiosa venganza contra no sé qué [...] es la primera vez que, una vez en la amueblada, una mujer se desviste tan rápido y a plena luz [...] se las arregló, sin embargo, para disfrutar [...] me suplicó que le dijera palabrotas (Benedetti, 1960/2015, p. 36).

(17) Oh, durante todas estas etapas el sexo siguió activo. Pero la técnica fue de picoteo. Hoy un programa en el ómnibus, mañana la contadora que estuvo de inspección, pasado la cajera de Edgardo Lamas, S.A. Nunca dos veces con la misma

[...] Acostarse hoy con una, mañana con otra; bueno, es un decir, alcanza con una vez por semana (Benedetti, 1960/2015, p. 64).

(18) Hasta el momento de acostarme con ella, sea quien sea, lo importante es acostarme con ella; después de hecho el amor, lo importante es irnos (Benedetti, 1960/2015, p. 69).

(19) «vos también tenés tu vida clandestina. Te he visto con la chiquilina esa que te ha enredado, y creo que estarás de acuerdo en que no es la mejor forma de guardar el debido respeto a la memoria de mamá» (Benedetti, 1960/2015, p. 130).

El valor negativo hacia la mujer amante se da porque rompe la tradición del matrimonio y, por lo tanto, de la familia patriarcal. En los ejemplos presentados, la mujer es considerada como un objeto que da placer al hombre y que posteriormente es desechado, y no como un individuo libre y dueño de su cuerpo que busca satisfacción para sí misma. Esta concepción de la **amante** (c4) encaja con el pensamiento de Bourdieu (1998/2000), quien señaló que el cuerpo de la mujer constituye un capital simbólico en tanto que es objeto de apropiación y de deseo para los hombres.

Otra connotación que participa en la configuración de la mujer de *La tregua* dentro de una relación sexo afectiva es la de **pareja sentimental** (c5). Esta connotación conlleva una concepción de compañía amorosa, sin priorizar la dominación del hombre sobre la mujer, su sexualización o su posesión. Los ejemplos 20-22 muestran estas marcas semánticas.

(20) creo que en Avellaneda me importa menos el lado sexual, o será tal vez que lo sexual importa menos a los cuarenta y nueve años que a los veintiocho, pero

tampoco me decido a quedarme sin Avellaneda. Lo ideal, ya lo sé, sería tener a Avellaneda sin obligación de la permanencia (Benedetti, 1960/2015, p. 68).

(21) Lo Nuestro. Lo Nuestro es ese indefinido vínculo que ahora nos une [...] no es una aventura, ni un programa, ni menos que menos un noviazgo. Sin embargo, es algo más que una amistad (Benedetti, 1960/2015, p. 87).

(22) Avellaneda es mi primer afecto verdadero (Benedetti, 1960/2015, p. 115).

Continuando con la lectura de la novela se pueden detectar, también para el ámbito de lo privado (cont1), dos connotaciones mutuamente excluyentes: por un lado, la mujer joven es vista como un **objeto sexual** (c6) que resulta atractivo y es digno de contemplación (ejemplos 23-27), mientras que una mujer madura se convierte en un **ser de rechazo sexual** (c7) por el paso del tiempo sobre su cuerpo (ejemplos 28-30).

(23) Pero está la otra ciudad, la de las frescas pitucas que salen a media tarde recién bañaditas, perfumadas (Benedetti, 1960/2015, p. 14).

(24) «Mi hermanita tiene diecisiete años, ¿sabe?» El «¿sabe?» es una especie de tic «¿No me digas? ¿Y está buena?» (Benedetti, 1960/2015, p. 28).

(25) En un lapso de una hora y cuarto, pasaron exactamente treinta y cinco mujeres de interés [...] De dos, me gustó la cara; de cuatro, el pelo; de seis, el busto; de ocho, las piernas; de quince, el trasero. Amplia victoria de los traseros (Benedetti, 1960/2015, p. 29).

(26) me confesó que a las nueve tenía un programa [...] Le pregunté: «¿Está buena?». «Es un poema, jefe» [...] Le di permiso, claro (Benedetti, 1960/2015, p. 45).

- (27) «Además, ahora que dejé de ser un marido fiel, he llegado a la conclusión de que puedo tener programitas más jóvenes, más fresquitas». (Benedetti, 1960/2015, p. 124).
- (28) esa muerte joven fue una desgracia, digamos, con suerte [...] Estábamos pues, en pleno auge del deseo [...] si Isabel hubiera vivido los suficientes años más como para que su cuerpo se aflojara (eso tenía de bueno: su piel lisa y tirante en todas sus zonas) y aflojara, por ende, mi capacidad de desearla, no puedo garantizar qué hubiera sido de nuestro vínculo ejemplar. Porque toda nuestra armonía, que era cierta, dependía inexorablemente de la cama, de nuestra cama (Benedetti, 1960/2015, pp. 48-48)
- (29) «Mi patrona ya está un poco jamona [...] Podrás imaginarte que después de quince años de casado no es cosa de verla e ipso facto inflamarse de pasión. Además, tiene unos períodos que le duran como una quincena, así que es bastante difícil que mis ganas lleguen a coincidir con su disponibilidad» (Benedetti, 1960/2015, p. 53)
- (30) Yo en su lugar no tendría problemas [...] no me sentiría atraído en absoluto por la carne blanda de la otra veterana (Benedetti, 1960/2015, p. 54)

Las connotaciones en mención están fuertemente relacionadas con el estereotipo de la belleza. Wolf (1992) denuncia cómo es que las mujeres han sido oprimidas por no satisfacer imaginarios culturales de belleza que suelen ser inflexibles, crueles y apoyados en características como la edad y el peso. Históricamente, el feminismo posterior a Friedman (1963/2016) se opuso a que la mujer fuera considerada como servidumbre doméstica, logrando así que la prensa dejara de anunciar artículos domésticos acompañados de imágenes

de amas de casa felices. En consecuencia, este espacio publicitario fue sustituido con anuncios de productos de cuidado físico y de imágenes de modelos jóvenes y delgadas. Wolf (1992) manifiesta que este modelo se instauraba como el nuevo prototipo del estado femenino exitoso.

Para la autora, el mito de la belleza no habla de las mujeres, sino de las instituciones de los hombres y de cómo se utilizan las características físicas para el sometimiento de las mujeres, considerando a una mujer con poder menos atractiva:

La juventud y (hasta recientemente) la virginidad han sido “bellas” en la mujer porque representan ignorancia sexual y falta de experiencia. El envejecimiento en las mujeres no es “bello” porque las mujeres se vuelven más poderosas con el tiempo. El eslabón entre las generaciones de mujeres tiene que ser continuamente roto: las mujeres viejas le temen a las más jóvenes, las jóvenes le temen a las viejas, y el mito de la belleza trunca para todas el conjunto de la vida femenina (Wolf, 1992, p. 219).

Las connotaciones 6 y 7 detectadas en *La tregua* coinciden con este modelo de pensamiento, en el que una mujer joven es bella y por lo tanto se vuelve un objeto sexual que se desea poseer, mientras que una mujer madura es rechazada por el hombre y esta repulsión se justifica por elementos estéticos que han sido culturalmente impuestos.

Connotaciones complementarias son la **realización a través de la pareja** (c8) frente a la **incompletud-soltería** (c9). En la novela se critica a las mujeres que no tienen pareja e incluso se bromea utilizando despectivamente su figura, al decir “pareces solterona”.

A las mujeres que no tienen pareja se les describe como personas infelices que no encuentran la razón de su vida. Por el contrario, las mujeres que tienen pareja, ya sea novio o esposo, se encuentran realizadas y felices. Se tomará como ejemplo a la hija del protagonista, quien antes de tener novio se caracteriza por ser ensimismada y triste (ejemplos 31 y 32) y como feliz a partir de que encuentra pareja (ejemplos 33 y 34). Asimismo, se presentan extractos de la descripción realizada a las mujeres solteras al interior de la novela (ejemplos 35-37).

(31) es una triste con vocación de alegre [...] es demasiado celosa de su vida propia, incanjeable, como para compartir conmigo sus más arduos problemas (Benedetti, 1960/2015, p. 12).

(32) «Tengo la horrible sensación de que pasa el tiempo y no hago nada y nada acontece, y nada me conmueve hasta la raíz» (Benedetti, 1960/2015, p. 21).

(33) En Blanca se ha operado un cambio. Tiene color en las mejillas, y no es artificial; tiene color aún después de lavarse la cara. A veces se olvida de que estoy en la casa y se pone a cantar (Benedetti, 1960/2015, p. 52).

(34) Blanca, en cambio, está amable, conversadora, feliz (Benedetti, 1960/2015, p. 96).

(35) Tuve una prima solterona que cuando hacía un postre lo mostraba a todos, con una sonrisa melancólica y pueril [...] era discreta, equilibrada, pero aquella sonrisa reclamaba, en cambio, un acompañamiento de labios frescos, de piel rozagante, de piernas torneadas, de veinte años. Era un gesto patético (Benedetti, 1960/2015, pp. 9-10).

(36) Estás susceptible como una solterona (Benedetti, 1960/2015, p. 108).

(37) «Mientras la solterona se vuelve malhumorada, cada vez menos femenina, maniática, histérica, incompleta, el solterón en cambio se vuelca hacia el exterior, se hace chispeante, ruidoso, viejo verde. Los dos padecen la soledad, pero para el solterón es sólo un problema de asistencia doméstica, de cama individual; para la solterona, la soledad es un mazazo en la nuca» (Benedetti, 1960/2015, p. 113).

Como es posible recordar, en la tradición patriarcal, la mujer tiene un rol que se desarrolló en el espacio de lo privado o familiar: está configurada afiliativamente como la hija, la esposa y la madre. A una mujer se le educa para casarse y tener hijos. Si ellas no cumplen con estas expectativas culturales, la sociedad las agrupa bajo la etiqueta de solterona y las excluye por percibir las como raras o parias de la sociedad (Valderrama, 2023).

Las mujeres que no tienen pareja no pueden tener hijos, lo que las deja “incompletas”. Por esta razón, el arquetipo que se construye sobre su imagen tiende a ridiculizarla y a resaltar sus imperfecciones, denigrándola como un ser humano pleno. Este estereotipo es reforzado en *La tregua*.

La connotación de **inseguridad** (c10) se encuentra en el texto analizado y se refiere a los miedos que siente la mujer al ser vulnerable a las violencias de género, ya sean sexuales o estructurales. En los ejemplos 38 y 39 se muestra cómo la protagonista es descrita como insegura en entornos donde puede ser violentada por encontrarse sola frente a un hombre.

(38) Hoy sí estaba nerviosa [...] Presentí que por debajo del colorete, sus mejillas y labios estaban pálidos (Benedetti, 1960/2015, p. 80).

- (39) Entró a pasitos cortos [...] Ni siquiera miró hacia el dormitorio. Se sentó, quiso sonreír y no pudo. Me pareció que le temblaban las piernas (Benedetti, 1960/2015, p. 103).

Trabajos con perspectiva feminista manifiestan que la **inseguridad** (c10) tiene significados distintos para hombres y mujeres, y que el conflicto se basa en la subordinación de ellas, así como la forma en que los varones ejercen su poder, quienes manifiestan su dominación con estrategias de extrema violencia (Rainero, 2009). Las mujeres han desarrollado conductas evitativas para protegerse, y estas se encuentran tan naturalizadas e invisibilizadas que no se reconocen como un método de defensa, sino como una característica altamente femenina que muestra la delicadeza de las mujeres.

El **infantilismo** (c11) surge como otra connotación dentro del ámbito de lo privado. A la mujer se le ve como una niña e, incluso, se le obsequian objetos que reafirman este papel (ejemplos 40 y 41).

- (40) Cuando una mujer llora frente a mí, me vuelvo indefenso [...] En ese momento no parecía una mujer de veintitrés años, sino una chiquilina, momentáneamente infeliz porque se le hubiera roto una muñeca (Benedetti, 1960/2015, p. 21).
- (41) [A Isabel] Una vez, en un cumpleaños, le compré una muñeca (Benedetti, 1960/2015, p. 89).

Para entender mejor el estereotipo de **infantilismo** (c11), es necesario señalar que en la configuración de la familia patriarcal el hombre no sólo subordina a la mujer, sino también

a las infancias. Fireston (1970/1973) reflexionó en cómo a las mujeres y a los niños siempre se les menciona juntos y señaló que estos mantienen un vínculo indisoluble, un lazo de opresión entrelazada. El niño no es más que otro patrimonio marital carente de poder. En este sentido, equiparar a la mujer con una niña es arrebatarle su poder como adulto, es borrarle su poca facultad de decisión, es impedir su emancipación y es reforzar estereotipos género al adjudicarle conductas aceptadas para las infancias (como jugar o hacer berrinche) que, por parecer tiernas, caen en el ámbito de lo femenino.

Otros estereotipos de género criticados por el feminismo son los de sensibilidad y emocionalidad, ya que estos pueden limitar la participación de la mujer en la sociedad (ONU: s.f.). Este rasgo es detectado en el texto literario con la connotación de **sensiblería** (c12). En los ejemplos 42-44 se puede leer cómo es que las mujeres de *La tregua* son configuradas semánticamente como seres que suelen llorar o a las que les cuesta manejar sus emociones de forma racional.

(42) «¿el novio?». A la pobre Avellaneda se le llenaron los ojos de lágrimas, sacudió la cabeza en un gesto que parecía una afirmación, balbuceó un «perdón» y salió corriendo hacia el cuarto de baño (Benedetti, 1960/2015, p. 62).

(43) «Alquilé un apartamento. Para nosotros» [...] «Está bien», dijo ella, tratando de sonreír [...] No me besó. Yo tampoco tomé la iniciativa. Su rostro estaba tenso, endurecido [...] empezó a llorar. Y no era el famoso llanto de felicidad. Era ese llanto que sobreviene cuando uno se siente opacamente desgraciado (Benedetti, 1960/2015, pp. 98-99).

(44) Blanca estuvo triste hoy [...]Tenía los ojos semillorosos (Benedetti, 1960/2015, pp. 127-128).

De acuerdo con INMUJERES (s.f.), al ideal de figura femenina se asocian características como el ser cariñosas, sensibles, débiles o sentimentales, rasgos que se encuentran en oposición a la configuración nocional de hombre, del que socialmente se espera sea poco expresivo y racional. A una mujer se le educa desde su niñez para expresar sus sentimientos, ya que es una cualidad requerida para que, posteriormente, pueda desempeñar sus trabajos como ama de casa y madre (González, 1999). La **sensiblería** (c12) hace que la sociedad niegue a las mujeres derechos y oportunidades como, por ejemplo, de acceso laboral en ámbitos que se consideran rudos para ellas, o de toma de decisión.

La connotación 12 es muy cercana a otra connotación localizada en la novela: **celos** (c13). Los celos implican la supuesta irracionalidad de la mujer al gestionar sus emociones y su falta de entendimiento a que en la sociedad patriarcal la monogamia es exigida para ellas, pero no para los hombres. Al respecto, Engels reflexionó cómo los actos de infidelidad de una mujer son condenados, mientras que los de hombres son celebrados y justificados como un leve pecadillo contra la moral que pueden asumir sin ninguna consecuencia (Smith, 2013). En los ejemplos 45-46 se puede observar cómo se concibe a la mujer celosa en relación a c13.

(45) la novia de Robledo lo cела espantosamente (Benedetti, 1960/2015, p. 40).

(46) «Mi mujer nos agarró [...] te imaginarás el bochinche que armó la gorda [...] armó una bronca descomunal [...] la gorda insistía, gritaba, dos o tres veces se le fue encima a la Elvira [...]» (Benedetti, 1960/2015, pp. 123-124).

Si bien, los celos no son un estado exclusivo de las mujeres³, es así como se representan en *La tregua*. En este contexto, los **celos** (c13) refieren a la emoción que experimentan las mujeres cuando sienten o comprueban que su pareja le dedica atención y amor a un tercero y se encuentran ante una hipotética pérdida del hombre. Peña, Arias y Boll (2019) indican que, desde la adolescencia, los celos forman parte de las relaciones afectivas y sexuales ya que son concebidos como síntoma del amor romántico y no como un problema. Los autores señalan que los celos emocionales se asocian a las mujeres mientras que los celos sexuales son vinculados a los hombres.

Continuando con el análisis de la novela, se detecta la connotación de **dependencia económica** (c14). Si bien ya se ha hecho mención en este documento de que el rol tradicional de la mujer se encuentra en casa, en donde realiza trabajo doméstico o de cuidados no remunerado, en los ejemplos 47 y 48 se presentan dos aristas más de la dependencia financiera que lleva a la desigualdad entre géneros: en 47, Santomé planea que Avellaneda deje su participación formal en la economía y por lo tanto, en el ámbito de lo público en donde ya se encuentra inserta y, en 48, se señala de forma no consiente la desigualdad salarial para hombres y mujeres que realizan el mismo trabajo.

³ Los hombres también son capaces de sentir celos, pero su actuación ante ellos es distinta, y se enmarca en un continuo que tiene en una frontera la desestimación, y en la otra el feminicidio.

(47) tengo un proyecto: que cuando me jubile, ella deje de trabajar. Lo mío alcanzará para los dos. Además, somos módicos. Nuestras diversiones son, por razones obvias, rigurosamente domésticas (Benedetti, 1960/2015, p. 142).

(48) Primero me dio un reloj de oro. Pobrecita. Debe haber consumido íntegramente sus ahorros (Benedetti, 1960/2015, p. 176).

Sobre el ejemplo 47 se puede añadir que sigue existiendo una resistencia a que la mujer abandone el hogar y se dan esfuerzos velados por hacer que las mujeres que ya cuentan con trabajo formal vuelvan a carecer de independencia económica para perpetuar el dominio sobre ellas, que sean subordinadas en cuanto a su manutención y se engañen al considerar que esto es un privilegio.

En relación al ejemplo 48, este se circunscribe en una situación donde la protagonista trabaja desarrollando las mismas actividades que dos de sus compañeros (Santini y Sierra), pero sus ahorros son inferiores. La brecha salarial ha sido denunciada en el feminismo y de acuerdo a los datos de la CEPAL, las mujeres ganan el 30% menos que los hombres en los mismos puestos de trabajo (Bárcena, 2021). Una mujer que mantiene un matrimonio tradicional y que también es formalmente reconocida en la economía, al percibir una remuneración inferior, sigue dependiendo parcialmente de su marido/proveedor y cayendo en la categoría de **dependencia económica** (c13). En este ejemplo también resalta la prohibición que se hace a las mujeres para gastar su dinero como quieran.

La última connotación localizada en *La tregua* para el **ámbito de lo privado** (cont1) es la de **pureza** (c15). En la novela se habla de la virginidad femenina y de los tabús asociados

a perder esta cualidad antes del matrimonio. Los ejemplos 49-52 muestran cómo se codifica la **pureza** (c15) en el texto y se asocia a asuntos de virginidad y moralidad.

(49) «Estoy feliz de que todo haya pasado [...] Hasta te diría que me siento sin culpa, limpia de pecado» (Benedetti, 1960/2015, pp. 111-112).

(50) «Yo sé que eso no lo podés entender, que es algo que no cabe en los muchos dedos de frente masculina. Para ustedes hacer el amor es una especie de trámite normal, de obligación casi higiénica, raras veces un asunto de conciencia» (Benedetti, 1960/2015, p. 112).

(51) «Quizá sea cierto que el ego femenino sea sinónimo de sexo, pero hay que comprender que la mujer identifica el sexo con la conciencia. Allí puede estar la mayor culpa, la mejor felicidad, el problema más arduo» (Benedetti, 1960/2015, pp. 112-113).

(52) «Hay algo atávico en la mujer que la lleva a defender la virginidad, a exigir y exigirse las máximas garantías para rodear su pérdida. Después, cuando una ya cayó, entonces se da cuenta de que todo era un mito, una vieja leyenda para cazar maridos» (Benedetti, 1960/2015, pp. 132).

Es necesario señalar que la cultura latinoamericana ha estado permeada por el fenómeno del marianismo, en el que la Virgen (la Virgen María de forma generalizada, la Virgen de los treinta y tres para Uruguay o la Virgen de Guadalupe para México) se convierte en un modelo de conducta impuesto a las mujeres que integra atributos como la prohibición sexual o celibato, inhibición sobre el contacto corporal, la abnegación y la integridad. La

virginidad femenina se convierte, simbólicamente, en garantía de rectitud moral y modeliza un mecanismo de culpa-arrepentimiento-perdón que impide la construcción de una vida libre y plena para las mujeres (Pastor, 2010).

Por otro lado, y relativo al recorrido de lectura localizado en el lado izquierdo de la figura 25, se detectan para el **ámbito de lo público** (cont2) cinco connotaciones distintas asociadas con la mujer: **subordinación** (c16), **inferioridad intelectual** (c17), **acoso** (c18), **inseguridad** (c19) y **desinterés** (c20). De manera general, estas connotaciones surgen en la novela en espacios de desarrollo profesional en el que las mujeres representan una minoría y son estereotipadas.

Sobre la **subordinación laboral** (c16), se puede constatar en los ejemplos 53-55 cómo a nivel discursivo, la mujer desarrolla su actuar en el ámbito de lo público desde una posición jerarquizada de inferioridad, sin acceso a puestos directivos o de toma de decisión. Los trabajos descritos en la novela para las mujeres son los trabajos feminizados que implican ayuda o cuidado hacia sus superiores, como son los puestos de secretaria o el de auxiliar.

(53) Hoy ingresaron en la oficina siete empleados [...] seis empleados a mis órdenes. Por primera vez, una mujer (Benedetti, 1960/2015, p. 20).

(54) Todavía no trabaja automáticamente, así que se fatiga. Además es inquieta, nerviosa. Creo que mi jerarquía (pobre inexperta) la cohibe un poco (Benedetti, 1960/2015, pp. 25-26).

(55) Hasta el gerente me llamó y, entre otros asuntos, me dejó caer esta frase distraída: «¿Qué tal esa muchacha que tiene en su sección? Tengo buenos informes sobre su trabajo». Formulé un mesurado elogio, en el tono más convencional del

mundo. Pero el Cangrejo agregó: «¿Sabe por qué se lo preguntaba? Porque a lo mejor la traigo aquí, como secretaria» (Benedetti, 1960/2015, p. 171).

La desigualdad sexual afecta negativamente la incorporación de las mujeres a los trabajos remunerados y el feminismo lo ha denunciado. Serret (2015) señala que la **subordinación laboral** (c16) se expresa en el día a día como una carencia de prestigio de las actividades realizadas por mujeres en espacios públicos y la falta de poder, llevando así a las mujeres a una inhabilitación simbólica para autogobernarse.

De igual forma, la novela presenta otro estereotipo en la configuración nocional de la mujer para el ámbito de lo público: **inferioridad intelectual**. El protagonista describe a las mujeres, en cuanto a colectivo, como tontas o poco avisadas, como se ejemplifica en 56-58.

(56) una mujer. Siempre les tuve desconfianza para los números. Además, otro inconveniente: durante los días del período menstrual y hasta en sus vísperas, si normalmente son despiertas, se vuelven un poco tontas; si normalmente son un poco tontas, se vuelven imbéciles del todo (Benedetti, 1960/2015, p. 20).

(57) La pobre todavía no agarró bien la onda. En un trabajo de estricto automatismo, como éste, ella se cansa igual que en cualquier otro que la fuerce a pensar y a buscar soluciones propias (Benedetti, 1960/2015, p. 30).

(58) las señoras de los directores y sus muestras de enciclopédica ignorancia (Benedetti, 1960/2015, p. 141).

Bosch y Ferrer (2003b) explican cómo, a lo largo de la historia, las mujeres han sido concebidas como intelectualmente inferiores, como seres que han desarrollado mayormente sus habilidades emocionales e intuitivas y no su capacidad racional. Para las autoras, este pensamiento constituye un estereotipo misógino que priva a las mujeres del derecho al pleno desarrollo de su vida pública y que consolida la asimetría del sistema social de dominación de los hombres sobre las mujeres.

Históricamente, la idea de que la mujer tiene **inferioridad intelectual** (c17) puede rastrearse formalmente hasta el siglo XVI, y como ejemplo puede citarse un texto de 1575 firmado por Juan Huarte de San Juan y dirigido al rey Felipe II. En su misiva, Huerta explica que el temperamento de los hombres se define por el calor/sequedad en oposición al carácter de la mujer que se asocia al frío/humedad. Asimismo, el documento plantea que la inteligencia requiere de sequedad, por lo que los hombres son intrínsecamente más inteligentes que las mujeres (Bosch y Ferrer, 2003b).

Las capacidades intelectuales no tienen diferentes posibilidades de desarrollo entre hombres y mujeres por una cuestión biológica, pero, en la sociedad patriarcal, a las mujeres se le restringe el pleno acceso a la educación formal, esfera en donde pueden detonar sus potencialidades.

La connotación de **acoso** (c18) que surge en el ámbito laboral descrito en la novela, muestra conductas del protagonista varón hacia la subordinada. Este comportamiento tenía la intención de ver la reacción de la mujer e incomodarla haciendo uso de miradas y comentarios sexualizantes (ejemplos 59-62), sin llegar al espectro opuesto del continuo que considera tocamientos, requerimientos sexuales o violación (Mora, 2004).

- (59) me ejercité en irle contando los lunares que tiene en su antebrazo izquierdo [...] cinco lunares chicos y tres lunares grandes, de los cuales uno abultadito. Cuando terminó de cantarme noviembre, le dije, sólo para ver cómo reaccionaba: «Hágase quemar ese lunar. Generalmente no pasa nada, pero en un caso cada cien, puede ser peligroso». Se puso colorada y no sabía dónde poner el brazo. Me dijo: «Gracias, señor», pero siguió dictándome terriblemente incómoda (Benedetti, 1960/2015, p. 31).
- (60) Sonreí y otra vez se murió de vergüenza. Pobre Avellaneda. No sabe que soy la corrección en persona y que jamás de los jamases me tiraría un lance con una de mis empleadas (Benedetti, 1960/2015, p. 31).
- (61) Esta mañana, cuando apareció Avellaneda con un vestidito liso, sin adornos ni cinturón, no pude aguantarme y le dije: «Qué rico olor a campo». Me miró con auténtico pánico [...] me vigilaba con cierta prevención (Benedetti, 1960/2015, pp. 47-48).
- (62) Se sonrojó, y yo pude agregar: «Ahora ya no está impecable: ahora está linda» (Benedetti, 1960/2015, p. 74).

El **acoso** (c18) es un tipo de violencia estructural que nace en la sociedad y se legitima en las organizaciones, y consiste en hacer uso de la superioridad jerárquica para obtener beneficios sexuales no consentidos (Arango, Macana y Rodríguez 2024). Esta violencia afecta principalmente a las mujeres y por desgracia, al no ser una conducta denunciada, se normaliza, invisibiliza y perpetua en las prácticas sociales. El **acoso** (c18) se encuentra normalizado, lo que dificulta su identificación y su supresión (Mora, 2004).

La connotación de **inseguridad** (c10) que se detecta para el **ámbito de lo privado** (cont1) vuelve a surgir en el **ámbito de lo público** (cont2): **inseguridad** (c19). Es interesante como en ambos contextos, se construye semánticamente a la mujer como alguien con miedo por poder ser víctima de una violencia masculina, al encontrarse en espacios sin acompañamiento (ejemplo 63) y que necesita la figura de un hombre para sentirse protegida (ejemplo 64).

(63) Pobre Avellaneda. En cuanto quedamos solos en el enorme local, se puso más nerviosa que de costumbre. Cuando me alcanzó una planilla y vi que le temblaba la mano, le pregunté a quemarropa: «¿Tengo un aspecto muy amenazante? No se ponga así, Avellaneda» (Benedetti, 1960/2015, p. 45).

(64) Yo creo que después de haberme confesado que tenía novio, se sintió más defendida e interpretó mis preguntas como un interés casi paternal (Benedetti, 1960/2015, pp. 45-46).

Como ya se señaló, la **inseguridad** (c19) descrita en la novela tiene su fundamento en la subordinación de la mujer ante un hombre y, en este caso, la subordinación no sólo es de fuerza física sino también jerárquica.

Finalmente, la última connotación sobre la mujer en su vida pública es la de **desinterés** (c20), ya que en el espacio laboral son descritas como apáticas al trabajo y sin agrado por realizarlo (ejemplos 65 y 66).

- (65) La chica no parece tener tantas ganas [ganas de trabajar], pero al menos comprende lo que uno le explica (Benedetti, 1960/2015, p. 20).
- (66) Está segura de que el trabajo la asfixia (Benedetti, 1960/2015, p. 160).

La connotación anterior (c20) refuerza el estereotipo de que las mujeres prefieren estar en su casa que trabajando en una oficina, es decir, discursivamente intenta regresar su participación y desarrollo al espacio doméstico.

Resumiendo las ideas anteriores, se puede señalar que el texto literario materia de este análisis, significa a la expresión /Mujer/ dentro de una lógica de razonamiento patriarcal, donde surge la denotación **mujer** (d1) con dos marcos de actuación distintos: el **ámbito de lo privado** (cont1) y el **ámbito de lo público** (cont2). Las connotaciones que surgen dentro del cont1 son numéricamente superiores a las del cont2, y esto se puede atribuir a que es el espacio doméstico donde tradicionalmente la mujer tiene mayor presencia y, por lo tanto, se amplifican sus posibilidades de configuración semántica. Asimismo, la codificación nocional que se presenta sobre las mujeres en *La tregua*, en cuanto a colectivo, son altamente estereotipantes y encasillan a la **mujer** (d1) en papeles de subordinación respecto al hombre (laboral, intelectual, financiera, de fuerza física, etc.).

3.4 Construcción semántica de la protagonista en el texto literario

En cuanto a la construcción semántica de la mujer protagonista en la novela, en este apartado se presenta el respectivo recorrido de lectura formulado bajo el MSR. Resulta interesante para el caso del texto literario, que al momento en que Santomé tiene un interés romántico por Avellaneda la configuración nocional de esta mujer cambia, negando muchos

de los estereotipos planteadas para las mujeres en cuanto a colectivo. El recorrido de lectura de /Laura Avellaneda/ se muestra en la figura 26.

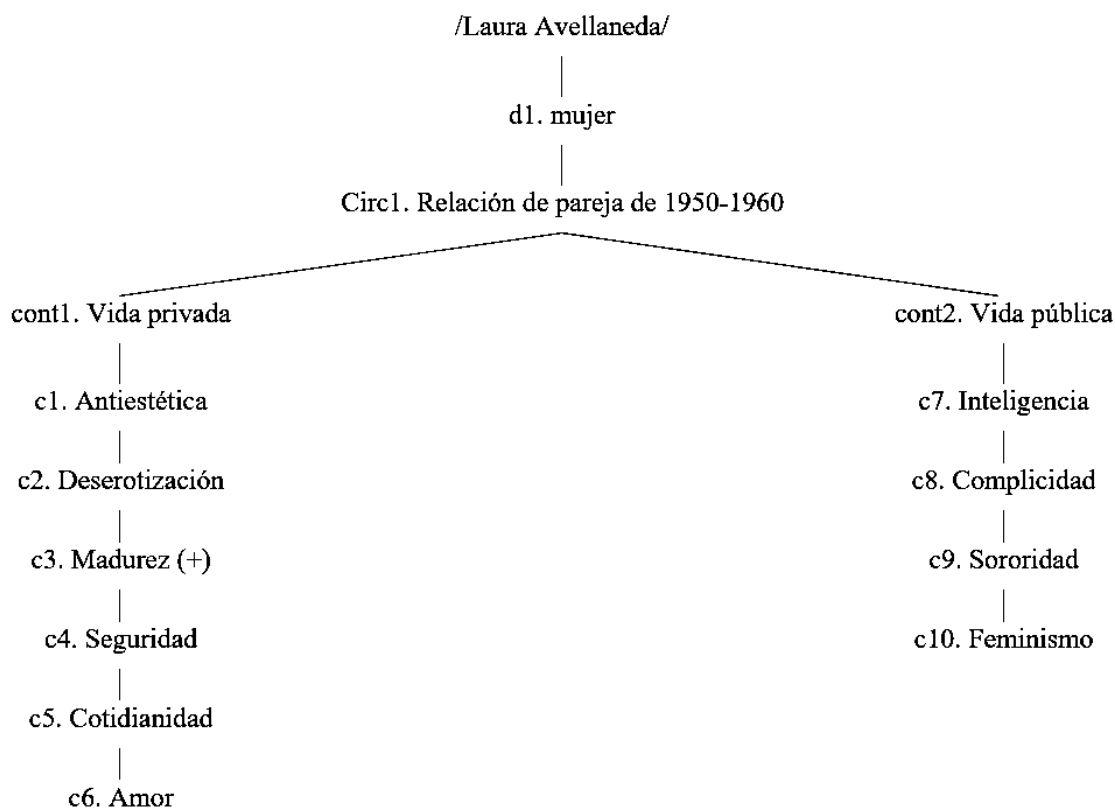


Figura 26. *Recorrido de lectura de Laura Avellaneda*. Elaboración propia
d: denotación; c: connotación; Circ: circunstancia; cont: contexto; (+) valencia positiva

En la figura señalada, partiendo de la expresión /Laura Avellaneda/, nombre del personaje femenino de *La tregua*, se desprende la denotación **mujer** (d1), misma denotación que se presentó en la figura 25 (cf. apartado 3.3) pero que se encuentra asociada a semas distintos. La circunstancia en la que se construye este personaje, es la **relación de pareja de 1950-1960** (Circ1), periodo histórico en el que la diégesis se encuentra desarrollada. Se

considera esta circunstancia porque, como ya se señaló, a partir de que Santomé se enamora de Avellaneda la d1 se resemantiza y se niegan varias de las connotaciones que existen para la mujer en cuanto a colectivo dentro de la obra.

Se presentan dos contextos en este recorrido de lectura: la **vida privada** (cont1) y la **vida pública** (cont2). Estos contextos son equiparables al ámbito de lo privado y ámbito de lo público desarrollados en la figura 25 (cf. apartado 3.3), sin embargo, en cont1 y cont2 sólo se exponen las facetas que posibilitan la configuración de /Laura Avellaneda/ a partir de que es individualizada, es decir, fuera del conjunto general de mujeres. Nuevos elementos nocionales surgen en la **vida pública** (cont2), por lo que se consideran las diversas aristas en las que se desenvuelve Avellaneda como lo son su vida laboral, su posicionamiento político y su relación extra doméstica con otras mujeres.

En el cont1 de la figura 26, se localizan seis connotaciones: **antiestética** (c1), **deserotización** (c2), **madurez** con valencia positiva (c3), **seguridad** (c4), **cotidianidad** (c5) y **amor** (c6); para el cont2, surgen cuatro connotaciones: **inteligencia** (c7), **complicidad** (c8), **sororidad** (c9) y **feminismo** (c10).

La **antiestética** (c1) referida en el ámbito de la **vida privada** (cont1) surge en oposición al estereotipo de belleza planteado en líneas anteriores (cf. apartado 3.3), así como en desencuentro con el canon de belleza femenina de los años 1950-1960, ya que Avellaneda es descrita como poco atractiva y con un arreglo varonil (ejemplos 67-69).

(67) No es una preciosura. Bueno, sonrío pasablemente. Algo es algo (Benedetti, 1960/2015, pp. 25-26).

(68) Avellaneda es flaca, su busto me inspira un poquito de piedad, sus hombros están llenos de pecas, su ombligo es infantil y pequeño [...] sus piernas son delgadas pero están bien hechas [...] Avellaneda tiene en su desnudez una modestia sincera, simpática e inerte, un desamparo que es conmovedor [...] Para quererla a Avellaneda es necesario querer el desnudo más la actitud, ya que esta es por lo menos la mitad de su atractivo (Benedetti, 1960/2015, p. 125).

(69) Hace frío. Avellaneda estuvo todo el día de buzo y pantalones. Así, con el pelo recogido, parecía un muchacho (Benedetti, 1960/2015, p. 166).

De acuerdo con lo planteado por el texto literario, en la relación amorosa narrada no parece requisito indispensable la belleza de una mujer en cuanto individuo, mientras que sí lo es en la cosificación de las mujeres vistas como una colectividad.

En cuanto a la connotación de **deserotización** (c2) se plantea que, si bien el personaje femenino es sexualmente activo, al momento de convertirse en la pareja de Santomé su sexualidad se mitifica y deja de ser pecaminosa o motivo de lujuria. Los encuentros sexuales descritos de forma breve, carecen de erotización del personaje femenino, como se muestra en los ejemplos 70-74.

(70) Comimos. Hablamos. Reímos. Hicimos el amor. Todo estuvo tan bien, que no vale la pena escribirlo (Benedetti, 1960/2015, p. 110).

(71) Lo del viernes fue una cosa única, pero torrencial. Pasó todo tan rápido, tan natural, tan felizmente, que no pude tomar ni una sola anotación mental [...] entre los detalles que quiero verificar está el tono de su voz, los matices de su voz, desde la

extrema sinceridad hasta el ingenuo disimulo; está su cuerpo, al que virtualmente no vi (Benedetti, 1960/2015, p. 111).

(72) Ahora, con Avellaneda, el sexo es (para mí, al menos) un ingrediente menos importante, menos vital; mucho más importantes, más vitales, son nuestras conversaciones, nuestras afinidades (Benedetti, 1960/2015, p. 147).

(73) Esta tarde hicimos el amor. Lo hemos hecho tantas veces y sin embargo no lo he registrado [...] yo ignoraba que tenía en mí esas reservas de ternura [...] Tengo ternura y me siento orgulloso de tenerla. Hasta el deseo se vuelve puro, hasta el acto más definitivamente consagrado al sexo se vuelve casi immaculado (Benedetti, 1960/2015, pp. 173-174).

(74) llegará un instante inevitable en que yo la miraré sin sexo (Benedetti, 1960/2015, p. 179).

La **deserotización** (c2) de Avellaneda se opone al estereotipo de mujer señalado previamente (cf. apartado 3.3), en el que las mujeres son observadas como un objeto sexual y sus corporeidades son descritas de forma lasciva. Parece que, para que una **mujer** (d1) pueda participar en una **relación de pareja** de 1950-1960 (Circ1) con el protagonista, esta debe ser pura y virginal en términos del marianismo impuesto, negando así su posibilidad de gozo sexual y de erotismo.

Otra dicotomía en relación a la construcción del personaje frente a la construcción de /Mujer/ es el rasgo de **madurez** con valencia positiva (c3). En Avellaneda, la madurez no implica rechazo sexual sino atracción (ejemplo 75).

- (75) el tiempo corre, lo dejemos o no, el tiempo corre y la vuelve a ella cada día más apetecible, más madura, más fresca, más mujer (Benedetti, 1960/2015, p. 90).

En el apartado 3.3 (cf. figura 25), a la mujer en cuanto a colectivo se le describió como insegura para el ámbito de lo privado (cont1), sin embargo, el texto literario propone una connotación contraria para la protagonista como una mujer individualizada. La **seguridad** (c4) es un nuevo sema localizado en la construcción de /Laura Avellaneda/, ya que no siente temor de ser vulnerada físicamente y no debe estar en permanente estado de alerta (ejemplo 76). Asimismo, se hacen referencias a que encontrarse en acompañamiento sentimental otorga protección (ejemplo 77).

- (76) Entonces ella sonrió y sólo dijo: «Contigo no tengo necesidad de vivir a la defensiva. Me siento feliz» (Benedetti, 1960/2015, p. 171).

- (77) «Ojalá te sientas a la vez protector y protegido, que es una de las más agradables sensaciones que puede permitirse el ser humano» (Benedetti, 1960/2015, p. 163).

En cuanto a la connotación de **cotidianeidad** (c5), esta se caracteriza por el sentimiento positivo que provoca el acompañamiento de Avellaneda a Santomé. En la relación romantizada narrada en el texto, la sociedad entablada por los protagonistas genera una caracterización idealizada de la **mujer** (d1), en donde su rol en la **vida privada** (cont1) se inclina hacia el cuidado emocional del varón, como se ve en los ejemplos 78-82.

(78) Desde el dormitorio, ella me llamó. Se había levantado, así, envuelta en la frazada, y estaba junto a la ventana mirando llover. Me acerqué, yo también miré cómo llovía, no dijimos nada [...] esa rebanada de cotidianidad, era el grado máximo de bienestar, era la Dicha (Benedetti, 1960/2015, pp. 119-120).

(79) sólo estuvimos una hora en el departamento y únicamente le hablé de Jaime (Benedetti, 1960/2015, p. 129).

(80) Me trajo fotos de su infancia, de su familia, de su mundo. Es una prueba de amor, ¿verdad que sí? (Benedetti, 1960/2015, p. 160).

(81) Se quedó todo el día conmigo en el apartamento [...] el tiempo parece y es irrecuperable [...] Este día con Avellaneda no es la eternidad, es sólo un día, un pobre, indigno, limitado día, al que todos, desde Dios para abajo, hemos condenado (Benedetti, 1960/2015, p. 166).

(82) Tenemos imperiosa necesidad de decírnoslo todo. Yo hablo con ella como si hablara conmigo mismo; en realidad, mejor aún que si hablara conmigo mismo. Es como si Avellaneda participara de mi alma (Benedetti, 1960/2015, p. 172).

Una última connotación para la **vida privada** (cont1) es la de **amor** (c6), sentimiento que Avellaneda provoca en el protagonista varón (ejemplos 83-86). Torrino y Alcoba (2022) explican cómo la sociedad ha perpetuado los ideales de que el amor romántico debe ser un sentimiento superior a todo, lo que convierte el hecho de tener pareja en casi una obligación.

(83) «no quiero andar con rodeos: creo que estoy enamorado de usted» (Benedetti, 1960/2015, p. 77).

(84) Entonces sus dos brazos emergieron en lo oscuro y se apoyaron en mis hombros [...] el beso que siguió no lo vio en ninguna película, estoy seguro [...] es un alivio volver a besar en la boca y con confianza y con cariño [...] Ahora estoy cansado. También podría decir: feliz (Benedetti, 1960/2015, p. 93).

(85) Ella había empezado a entrar en mí, a convertirse en mí, como un río que se mezcla demasiado con el mar y al fin se vuelve salado como el mar (Benedetti, 1960/2015, p. 185).

(86) Ella me daba la mano y no hacía falta más. Me alcanzaba para sentir que era bien acogido. Más que besarla, más que acostarnos juntos, más que ninguna otra cosa, ella me daba la mano y eso era amor (Benedetti, 1960/2015, p. 191).

En el modelo de amor romántico descrito en el texto literario no se habla de tener relaciones plenas ni sanas, sino de satisfacer un constructo cultural de acompañamiento y convivencia idealizada (Torrino y Alcoba, 2022). Este arquetipo favorece la asimetría entre hombres y mujeres ya que cada uno tiene comportamientos específicos que replicar, por ejemplo, mostrar emocionalidad no es bien visto para los varones, así como la rebeldía de las mujeres es evaluada de forma negativa.

Con las seis connotaciones descritas para la **vida privada** (cont1) de la mujer protagonista, se puede observar cómo el hecho de que ella se encuentre en una relación de pareja hace que el hombre con el que sostiene dicha relación la caracterice de forma distinta, eliminando de su imagen los estereotipos que la cosifican y acrecentando el reconocimiento de los valores que tradicionalmente se reconocen como femeninos y buenos.

Avellaneda es desprendida del grupo de mujeres y recaracterizada como persona en la que no es necesario desarrollar elementos como belleza, erotización o juventud, lo que permite significar su relación romántica con Santomé como pura y virginal, en la que Avellaneda no fue elegida como un objeto sexual sino por sus cualidades de “buena mujer”.

Asimismo, se enfatizan los estereotipos femeninos relacionados con la sensibilidad, dulzura, cariño y cuidado a través de la descripción de una relación de pareja que se alimenta del acompañamiento diario, la escucha y la cotidianeidad, sin necesidad de priorizar la sexualidad.

Las connotaciones que surgen para la **vida privada** (cont1) de Avellaneda son reforzadas por portadas de libros impresos. Siguiendo a Genette (1989) las portadas constituyen un paratexto, unidad semiótica que no forma parte de un texto, pero que se relaciona con él de diversas formas (temáticas, configuración de personajes, trama, etc.). Así, el paratexto proporciona información de entrada sobre algunas de las problemáticas que desarrollará el texto.



Figura 27. Portada de novela *La tregua*. Recuperada de Biblioteca Virtual Cervantes

En la figura 27 se puede observar una portada de la novela. En ella se muestra a una pareja en donde un hombre canoso está sentado mientras una mujer joven y de pie lo acompaña, tocando su hombro en señal de cuidado. Se puede interpretar que ambos se encuentran en un estado pacífico y la imagen representa la idealización de una relación romántica. El hecho de que la mujer se encuentre de pie muestra su subordinación respecto al varón. Esta mujer está esbozada con ropa poco reveladora y no sexualizante, tal como se describe a Avellaneda en el texto literario. El acompañamiento que hace a Santomé refuerza los ideales estereotípicos de cuidado y amor asignados a las mujeres en la sociedad patriarcal.

Continuando con el recorrido de lectura de la noción /Laura Avellaneda/ en el contexto de la **vida pública** (cont2), surge la connotación de **inteligencia** (c7). La protagonista, a diferencia del resto de las mujeres, se muestra como una actante que en su trabajo destaca por su intelecto como de muestra en el ejemplo 87. Esta connotación separa a la protagonista del conglomerado de las demás mujeres a las que se les había descrito como inferiores intelectualmente.

(87) Es bueno tener una empleada que sea inteligente. Hoy, para probar a Avellaneda, le expliqué de un tirón todo lo referente a Contralor. Mientras yo hablaba, ella fue haciendo anotaciones (Benedetti, 1960/2015, p. 25).

Por otro lado, la **complicidad** (c8) entre Avellaneda y Santomé en el espacio laboral se añade como un nuevo sema que caracteriza a la protagonista. Ella deja de ser insegura en el ámbito laboral (cf. figura 25) y se resignifica como una mujer invulnerable que se permite

participar en juegos de rol para ocultar su relación sentimental en la vida pública (ejemplos 88-90).

(88) Es una especie de juego, ahora, en la oficina. El juego del Jefe y la Auxiliar [...] Ya le avisé que, cada vez que se acerca con los otros y extiende su mano, yo deposito (mentalmente, claro) un beso de caballero sobre sus nudillos afilados, sensibles (Benedetti, 1960/2015, p. 84).

(89) Es un juego. De mañana digo: «Avellaneda», y significa: «Buenos días». (Hay un «Avellaneda» que es reproche, otro que es aviso, otro más que es disculpa). Pero ella me malentende a propósito para hacerme rabiar. Cuando pronuncio el «Avellaneda» que significa: «Hagamos el amor», ella muy ufana contesta: «¿Te parece que me vaya ahora? ¡Es tan temprano!» (Benedetti, 1960/2015, p. 120).

(90) Le di las indicaciones. Estábamos rodeados de gente, así que no podíamos decirnos nada. Pero ella, cuando se retiró, aprovechó para dejarme dos talonarios y un pedacito de papel con un solo garabato: «Gracias» (Benedetti, 1960/2015, p. 134).

Si bien se muestra la **complicidad** (c8) entre los personajes, no se puede obviar el hecho de que esta connotación nace al querer ocultar la relación sentimental entre ambos por ser considerada pecaminosa o tabú, generando así una asimetría de género en la que /Laura Avellaneda/ se encuentra en una posición de subordinación que se extiende de la **vida laboral** (cont2) a su **vida privada** (cont2).

En cuanto a la **sororidad** (c9), connotación localizada en la novela, esta surge en las relaciones que sostiene la protagonista con otras mujeres, como su madre o la hija de Santomé

(ejemplos 91-93). Entiéndase por sororidad la relación de fraternidad que surge entre las mujeres, misma que implica reconocer y respetar su diversidad (Lagarde, 1991).

(91) «¿Hasta qué hora podés quedarte?», pregunté. «Hasta tarde.» «¿Y tu madre?»
«Mi madre sabe lo nuestro.» (Benedetti, 1960/2015, p. 104).

(92) Confiesa haber pasado un mal momento cuando se enfrentó a mi hija. Pensó que Blanca venía a hacerle una escena, con todos los reproches que se imaginaba explicables, que ella se creía a punto de merecer (Benedetti, 1960/2015, p. 137).

(93) Avellaneda y Blanca se veían sin que yo lo supiera. A Blanca se le escapó una frasecita reveladora y todo quedó al descubierto [...] Avellaneda, por su parte, se mostró muy culpable [...] Me gusta que sean amigas (Benedetti, 1960/2015, p. 168).

En los ejemplos 91-93 se manifiesta cómo Avellaneda es sostenida por una red de mujeres que no juzgan su relación con Santomé y de las que puede apoyarse para el desarrollo de su vida en libertad y plenitud. En este pacto silencioso, las mujeres se vuelven interlocutoras al mismo nivel, sin jerarquías entre ellas y sin los obstáculos establecidos en la lógica patriarcal para las mujeres. Lagarde (1991) señala que la **sororidad** (c9) es un acuerdo político entre mujeres, y este busca la destrucción de la feminidad patriarcal.

La última connotación localizada para la protagonista en este recorrido de lectura es la de **feminismo** (c10). A lo largo de la novela, Avellaneda muestra su posicionamiento político respecto a la posición desfavorable de la mujer y es capaz de defenderse de la sumisión que se espera de ella en su rol de género (ejemplos 94-95), sin embargo, este pensamiento es minimizado tanto por Santomé como por ella (ejemplos 96-97).

- (94) «Bueno», dijo, «usted no quiere parecer ridículo, pero en cambio no tiene inconveniente en que yo lo parezca» (Benedetti, 1960/2015, p. 81).
- (95) «Yo sé que eso no lo podés entender, que es algo que no cabe en los muchos dedos de frente masculina. Para ustedes hacer el amor es una especie de trámite normal, de obligación casi higiénica, raras veces un asunto de conciencia. Es envidiable cómo pueden separar ese detalle que se llama sexo, de todo lo otro esencial, de todas las otras zonas de la vida. Ustedes mismos inventaron eso de que el sexo lo es todo en la mujer. Lo inventaron y después lo desfiguraron, lo convirtieron en una caricatura de lo que verdaderamente significa. Cuando lo dicen, piensan en la mujer como una gozadora vocacional, impenitente. El sexo es todo en la mujer, es decir la vida entera de la mujer, con sus afeites, con su arte de engañar, con su barniz de cultura, con sus lágrimas listas, con todo su equipo de seducciones para agradar al hombre y convertirlo en el proveedor de su vida sexual, de su exigencia sexual, de su rito sexual» (Benedetti, 1960/2015, p. 112).
- (96) no me importan demasiado sus arranques feministas (Benedetti, 1960/2015, p. 114).
- (97) De pronto se calló, dejó a un lado toda su militancia, se miró en el espejo, no con coquetería sino burlándose de sí misma (Benedetti, 1960/2015, p. 114).

Por lo tanto, en la **vida pública** (cont2) del personaje, Avellaneda se configura nuevamente en oposición a los estereotipos de inferioridad intelectual e inseguridad planteados para la noción de /Mujer/ (cf. figura 25), y se detecta que, una vez que es individualizada y sostiene una relación sentimental, puede reafirmarse su estatus como una

persona con valor y con reconocimiento de un hombre, destacando así su **inteligencia** (c6) y su seguridad, mismas que le permiten tener una relación de **complicidad** (c7) con su jefe y pareja.

También para el cont2 se reconocen posicionamientos políticos de la mujer protagonista, ya que puede hablar abiertamente de cómo considera que es modelizada la mujer en el marco de la diégesis, y puede oponerse a tener conductas que considera perjudiciales para ella.

Es necesario enfatizar que la remodelización de /Laura Avellaneda/, tanto en su **vida privada** (cont1) como en su **vida pública** (cont2), solamente opera en la medida que se ha convertido en un ser individualizado que es el objeto de amor del varón protagonista. A partir de su relación con Santomé, la configuración semántica de la mujer se articula para hacerla digna del amor y reconocimiento del hombre. A pesar de la nueva construcción como un ente amado, los estereotipos asignados al nuevo semema replican los paradigmas patriarcales de configuración de la mujer.

3.5 Reconfiguración semántica de la mujer y la protagonista en el texto cinematográfico

A partir de la transcodificación de *La tregua* del ámbito de la literatura al cinematográfico, el material signifiante pasa de un CSPS a otro (figura 28), y así los elementos semánticos sufren las coerciones del nuevo ámbito de inserción. Considerando dicho cambio de CSPS, así como la emergencia del texto fílmico en un distinto periodo sociohistórico, las nociones de /Mujer/ y /Laura Avellaneda/ se reconfiguran permitiendo así su reinterpretación.

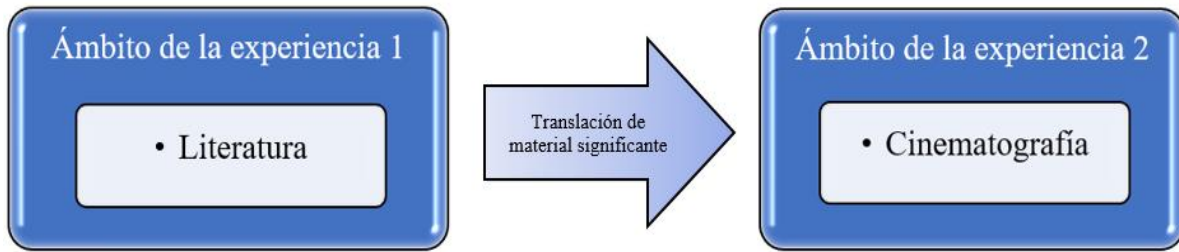


Figura 28. *Proceso de transcodificación*. Elaboración propia

Stam (2004/2009) señala que las adaptaciones cinematográficas que tienen como hipotexto una novela, realizan el proceso de transcodificación respetando los protocolos del nuevo medio y absorbiendo o alterando los intertextos literarios a través de redes de ideología y discursos, teniendo como elementos mediadores el estudio, la moda, las restricciones políticas y económicas, valores culturales, etc. Para el autor, “la energía lingüística de la escritura literaria se convierte en la energía sonora, visual, cinética, representativa de la adaptación, en un intercambio amoroso de fluidos textuales” (Stam, 2004/2009, p. 103).

En la película *La tregua* (2003), se detectan diferencias constitutivas en los actantes, así como cambios narrativos en la diégesis. De forma general, se puede observar una configuración más violenta del hombre, donde Esteban tiene ataques regulares de ira contra sus hermanos y se presta a actos de corrupción en su trabajo; otro cambio observado es relativo a la homosexualidad de Jaime, quien no oculta sus preferencias a sus hermanos, pero sí a su padre; en cuanto a las mujeres, se encuentra su presencia normalizada tanto en el ámbito laboral como en la educación superior y se representa como un ser activo sexualmente fuera de la institución del matrimonio. En este mismo orden de ideas, Martín Santomé ya no tiene 40 años, sino 60, lo que habla de un cambio en la percepción de la edad de la vejez, mientras que Laura Avellaneda tiene una enfermedad preexistente que le provoca dolores de

cabeza y consume medicación en el desarrollo de la diégesis, lo cual hace verosímil su muerte por derrame cerebral. En la película se localizan elementos católicos como dijes de cruz en el cuello de las mujeres, cruces en las tumbas, se habla de la “madrina de lazo” en una boda religiosa y los personajes se persignan en eventos ritualizados como el funeral de Avellaneda.

Con el objetivo de describir de una forma más precisa los cambios nocionales en la construcción de /Mujer/, se presenta el respectivo recorrido de lectura en la figura 29.

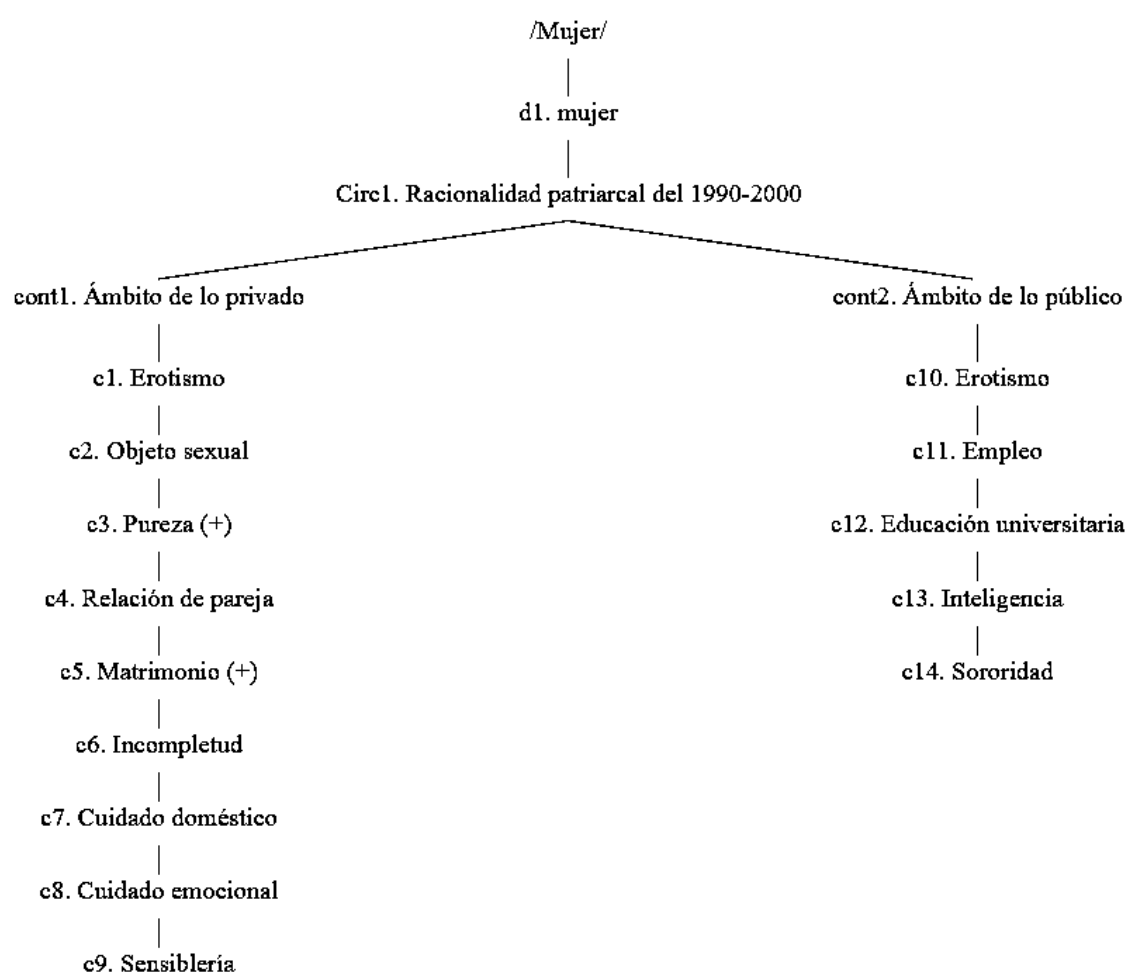


Figura 29. Recorrido de lectura de /Mujer/ en el texto fílmico. Elaboración propia
 d: denotación; c: connotación; Circ: circunstancia; cont: contexto; (+) valencia positiva

En el texto fílmico y en relación a la noción de /Mujer/, surge la denotación de **mujer** (d1) enmarcada en pensamiento normativo imperante en el periodo de emergencia del texto, mismo que se fundamenta en la **racionalidad patriarcal de 1990-2000** (Circ1). La Circ1. permite una reconfiguración semántica de la mujer (d1) al alejarse parcialmente de algunos de los estereotipos dominantes en las décadas previas, y al acentuarse otros clichés.

Para el modelo de lectura presentado en la figura 29, se retoman como contextos configurativos el **ámbito de lo privado** (cont1) y el **ámbito de lo público** (cont2), ya que estos permiten confrontar las nociones que constituyen el imaginario de **mujer** (d1) tanto en el texto fílmico como en el literario (cf. figura 25).

Para el ámbito de lo privado, la primera connotación detectada es la de **erotismo** (c1). Desde el primer acercamiento que se tiene a la película a través del póster promocional (figura 30), se muestra a una mujer desnuda y partícipe del placer sexual. De igual forma, a lo largo del texto se presentan escenas en donde la mujer es caracterizada de una forma sensual y sugestiva en el desarrollo de su vida privada, como por ejemplo al levantarse de la cama en donde pasó la noche sin vestimenta (figura 31), al tener una plática del día con un hombre mientras ella está desnuda y él no (figura 32), o escenas en las que la mujer promueve tocamientos de un varón durante una cita (figura 33).



Figura 30. Póster promocional de *La tregua* (Rosas, 2003)



Figura 31. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 1:04:23)



Figura 32. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 1:00:54)



Figura 33. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 36:40)

La c1. conlleva un rasgo constitutivo altamente sexualizado, en el que la corporeidad femenina es utilizada de forma constante para posicionarla en el desarrollo de la diégesis como un ser que puede excitar al placer sexual. Esta connotación puede contener en determinadas escenas una valencia negativa, y ejemplo de esto es un diálogo entre Santomé y su hijo Esteban, en el que hablan de Blanca: “oye pa, ¿por qué permites que se vista como golfa?” (Rosas, 2003, 21:55).

La connotación anterior se encuentra relacionada con el hecho de ver a la mujer como un **objeto sexual** (c2), forma en la que se representa en la película de análisis. Los personajes

femeninos en el filme son cosificados, perpetuando así el estereotipo de que la mujer sólo es un cuerpo que existe para el placer del hombre. La c2 se encuentra presente en toda la narrativa de *La tregua* (2003) y como ejemplo, se puede analizar la relación entre Blanca y Diego: a la hija de Santomé le atrae Diego, pero él no la voltea a ver, por lo que su amiga le propone hacerse un cambio de imagen para resultar más atractiva: “- ¿y si te cambias de peinado mi reina?”, “- Qué poca. ¿Y si mejor cambiara de todo?” (Rosas, 2003, 12:37). Después de esta plática, Blanca se cosifica pasando de un arreglo relajado (figura 34) a un estilo más sugerente (figura 35). Con este cambio de imagen, Diego le presta atención y se vuelven novios. Posterior a su encuentro sexual, él la abandona en un motel y le roba su ropa interior como muestra de que la había poseído para poder así cobrar una apuesta que había hecho con sus amigos (figuras 36 y 37). La posesión sexual presentada en este ejemplo equipara a la mujer a un objeto, mismo que cumplió su función básica y puede ser desechado.



Figura 34. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 12:09)



Figura 35. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 16:12)



Figura 36. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 01:07:16)



Figura 37. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:07:18)

La representación de la mujer como un **objeto sexual** (c2) es utilizada a lo largo de toda la película, y otro ejemplo puede encontrarse en una conversación entre Esteban y Jaime, en la que el primero le propone a su hermano tener intimidad con una mujer para que así deje su homosexualidad, planteando que utilizar el cuerpo de una mujer únicamente con un propósito sexual, reivindicará la masculinidad de Jaime:

Esteban: Ahora mismo te voy a llevar con una vieja carbón.

Jaime: Tú estás pendejo si tú piensas que yo voy a ir contigo con una vieja.

Esteban: Es un favor que te estoy haciendo, una mujer te va a enseñar a ser machito.

Jaime: No me estés chingando.

Esteban: Prueba, a lo mejor te gusta (Rosas, 2003, 30:18).

Al analizar la película, es posible detectar también la connotación de **pureza** con valencia positiva (c3), rasgo que remite al estereotipo virginal planteado en la novela. Si bien, en la película los personajes femeninos se encuentran activos sexualmente, hacen juicios valorativos negativos sobre las relaciones sexuales extramaritales, lo que resulta en una

dicotomía con su actuar. Como ejemplos de la c3, a continuación, se presentan dos diálogos: el primero ocurre cuando Diego intenta convencer a Blanca de ir a un motel y, el segundo, cuando Santomé le avisa a Avellaneda que rentó un departamento para ellos:

Diego: Vamos, ¿sí?

Blanca: No sé.

Diego: Para qué darle largas.

Blanca: Es que por primera vez en la vida quiero hacer las cosas bien (Rosas, 2003, 36:44).

Avellaneda: Hiciste bien. Así es como hay que tratarme a mí, con hechos consumados.

Santomé: Perdón.

Avellaneda: No, perdóname tú.

Santomé: Laura, no llores.

Avellaneda: Lloro porque todo es una lástima, uno se ilusiona y las cosas salen de otra manera.

Santomé: Laura, tenemos un mes saliendo yo pensé que podríamos llegar...

Avellaneda: Pues sí, ni modo de esperar hasta que nos casemos (Rosas, 2003, 41:36).

Los diálogos anteriores permiten observar como la virginidad o la **pureza** (c3) son vistos de forma positiva, ya que es lo moral y socialmente aceptable, reiterando así estereotipos contruidos desde la hegemonía patriarcal. Resulta interesante notar cómo esta

pureza (c3) en el filme es más simbólica que práctica, ya que las mujeres no son vírgenes y su sexualidad se encuentra sobre explotada visualmente, generando así una bifurcación en la configuración de la **mujer** (d1).

En cuanto a la connotación de **relación de pareja** (c4), se puede señalar que en la película las mujeres no desarrollan los roles de género tradicionales de madre, amante o esposa (cf. apartado 3.3), sino que son participes de relaciones más complejas que implican afecto sentimental, sexual y acompañamiento cotidiano; además, las relaciones de pareja planteadas en el filme no implican escondite, por lo que no se lee una valencia negativa al respecto. Sirvan como ejemplo las figuras 38-41, en donde se describen diversas aristas de la mujer en su c4: en la figura 38 se puede observar a Avellaneda y Santomé surtiendo la despensa; en la 39, se les ve saliendo del cine; en 40, teniendo una plática sobre el trabajo y, en 41, un encuentro íntimo.



Figura 38. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 53:02)



Figura 39. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 54:55)



Figura 40. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:07:47)

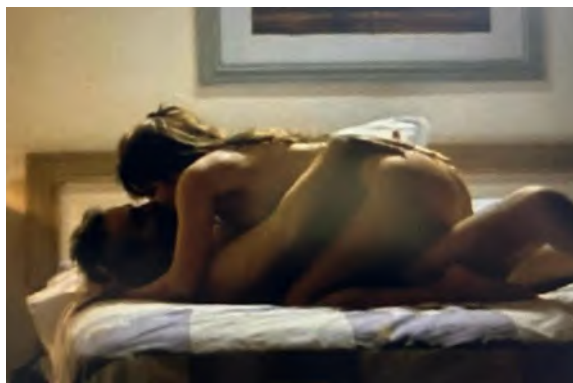


Figura 41. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:18:51)

Si bien las figuras 38-41 son de Avellaneda y Santomé, la **relación de pareja** (c4) también se encuentra desarrollada con otros personajes como Blanca y Diego, Blanca y otro hombre (sin nombre) y Esteban y su novia.

En cuanto al **matrimonio** (c5), este es descrito como un estado deseable que posiciona a la mujer en un estatus moralmente superior, por lo que tiene una valencia positiva al interior de la película, sin embargo, a lo largo de la misma no hay ninguna relación marital transcrita. A continuación, se presentan dos diálogos en los que se puede interpretar el valor socialmente positivo asignado al matrimonio: el primero es entre Valverde (jefe de Santomé) y su hija, mientras la regaña por ser poco discreta con sus aventuras sexuales y, el segundo, se da entre Santomé y Blanca y en él se retoman literalmente elementos de la versión literaria de *La tregua*.

Hija: Tú eres el que insiste en que debo casarme, a mí me da igual.

Valverde: Yo sólo quiero acabar con las murmuraciones [...] ya nadie acepta casarse contigo, eso tiene de malo, te has hecho una reputación [...] y una vez casada, conste, tendrás que serle fiel o por lo menos intentarlo.

Hija: Ay papi, qué anticuado eres (Rosas, 2003, 9:37).

Blanca: Oye papi, ¿y por qué no te casas con ella?

Santomé: ¿A mi edad? ¿A la suya? No, no, no, tú estás loca. No mi amor, ¿qué haría ella con un viejo como yo? No, yo no quiero perjudicarla.

Blanca: ¿Y te parece que así no lo haces?

Santomé: No sé, tal vez, lo he estado pensando. Sí, tengo miedo de estarle haciendo daño.

Blanca: Ella nunca te lo va a decir, pero, a mí me parece que le hace ilusión casarse contigo.

Santomé: ¿Tú crees?

Blanca: Me late que sí.

Santomé: ¿Te digo un secreto? Yo también me quiero casar con ella. Tú has venido a confirmármelo. Oye, ¿te gustaría ser la madrina de lazo? (Rosas, 2003, 1:19:53).

Otra connotación detectada en la película para la construcción nocional de /Mujer / es la de **incompletud** (c6), estereotipo con el que trabajó en el recorrido de lectura correspondiente a la figura 25 (cf. apartado 3.3). En el filme se puede observar cómo las mujeres que no tienen una pareja masculina se encuentran tristes e incompletas, e incluso se les ayuda a encontrar novio. Ejemplo de lo anterior es la situación de Blanca, quien expresa a su padre lo vacía que se siente en la vida; posteriormente, se hace novia de Diego y se presenta como feliz, bella y sociable; al ser abandonada por Diego, vuelve a su tristeza y llanto, cambiando su vestimenta por ropa floja que es poco reveladora de su cuerpo;

finalmente, su hermano Jaime la presenta con su jefe y, al volverse su nueva pareja, otra vez se le muestra como una mujer completa y realizada.

Como ya se señaló para el rasgo de la **incompletud** (c6) en el patriarcado, a la mujer se le restringe al ámbito de lo privado y en este, se orienta a su participación al rol de madre y esposa. Las mujeres que no se ajustan a este modelo son estigmatizadas y marginadas. En esta lógica de pensamiento, una mujer sin pareja no será madre, lo que la hará una persona incompleta y minimizará su valor.

El **cuidado doméstico** (c7) surge dentro de las connotaciones localizadas en la película y, nuevamente, sitúa a la mujer dentro del **ámbito de lo privado** (cont1) como la encargada de que el hogar marche de forma adecuada. Es necesario resaltar que en el texto fílmico se presenta el c7 como una mutación de la connotación ama de casa (c1. figura 25) que se localiza en la novela, ya que se detecta una reconfiguración en las posibilidades de realizar las labores domésticas. Por un lado, ya no es obligación de la mujer hacer las tareas de limpieza y preparación de alimentos, sino que se puede contratar a alguien que las haga por ella (trabajo doméstico remunerado) y, cuando Blanca es la encargada de tener la cena lista, el esfuerzo que le dedica a la actividad es menor y prepara sopa de lata y compra pizza.

Con esta connotación de **cuidado doméstico** (c7) podría pensarse que las mujeres han ganado comodidades en su participación dentro del cont1, sin embargo, analizando a detalle surgen dos elementos que desechan este argumento y muestran que el estereotipo de **mujer** (d1) como responsable del hogar se ha perpetuado: por un lado, la ayuda doméstica que se contrata es realizada por una mujer y, por el otro, en diversas escenas se ve a mujeres sirviendo los alimentos a los hombres o recogiendo los platos de la mesa, pero nunca se ve a varones realizando esta actividad (figuras 42-45).



Figura 42. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 20:33)



Figura 43. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 16:27)



Figura 44. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:16:22)



Figura 45. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:29:10)

La mujer en la película también es la responsable del **cuidado emocional** (c8) de su familia, actividad que la caracteriza como cariñosa, consejera y buena escucha. Esta connotación se observa principalmente en Blanca, quien a lo largo de la narrativa acompaña a su padre y a su hermano Jaime con sus asuntos íntimos: a Santomé lo alienta al inicio de la película cuando él está triste y aburrido de la monotonía de sus fines de semana, lo escucha cuando habla de sus hermanos, lo aconseja sobre su relación con Laura y lo consuela tras su muerte; a Jaime lo escucha sobre sus inseguridades, lo apoya cuando su padre se entera de su homosexualidad y lo busca y brinda aliento cuando él se va de la casa familiar.

Las características necesarias para que una mujer sea la responsable del **cuidado emocional** (c8) de su familia son en gran medida, estereotipos identificados en la mística de la feminidad: ser cariñosa, sensible, intuitiva, buena y adaptable (Friedman, 1963/2016). Reproducir estos atributos como exclusivos y obligatorios para la mujer, impiden su máximo desarrollo individual y limita sus capacidades.

Como última connotación en la construcción nocional de la **mujer** (d1) dentro del **ámbito de lo privado** (cont1) se detecta la **sensiblería** (c9) que, como ya se escribió en páginas anteriores (cf. apartado 3.3), es un estereotipo femenino que caracteriza a las mujeres como sensibles, cursis e irracionales. Esta caracterización le resta poder frente al hombre. En la película, se observan escenas donde diversos personajes (Blanca, Laura, la novia de Esteban) se preocupan o entristecen por diversos motivos y expresan este sentimiento a través del llanto (figuras 46 y 47).



Figura 46. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:30:43)



Figura 47. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 13:01)

En cuanto a las connotaciones detectadas para la **mujer** (d1) en el **ámbito de lo público** (cont2), se encuentran el **erotismo** (c10), **empleo** (c11), **educación universitaria**

(c12), **inteligencia** (c13) y **sororidad** (14). Dichos elementos participan en la constitución de la mujer en la película y se ven reforzados en diversas escenas.

El **erotismo** (c10) es una connotación que surge en el cont2 de forma diferenciada a la c1 del cont2 (cf. figura 29), ya que en c10 se muestra la caracterización sexualizante de la mujer en esferas públicas como lo son trabajo o los espacios de esparcimiento. El hecho de mostrar el cuerpo femenino con una intención sugestiva y de manera tan reiterativa convierte a la mujer en el filme en un producto comercial. Como ejemplo de la c10 se encuentran las figuras 48-51, en donde algunos atributos físicos femeninos asociados con la excitación sexual, como el busto o las piernas, son focalizados en actividades cotidianas: las figuras 48 y 49 surgen de una escena en la oficina; la 50, en un espacio de calle y, la 51, en una reunión de cumpleaños. En estas imágenes también se muestra la respuesta de los varones al ver a la mujer erotizada.

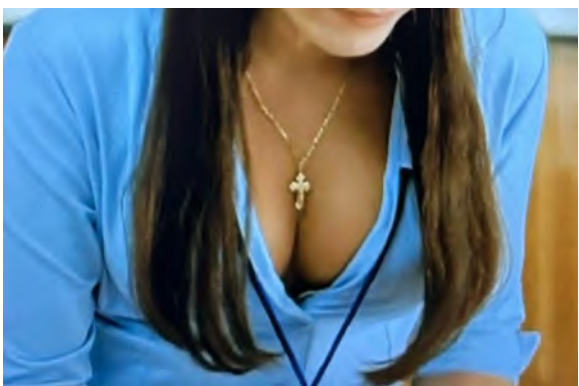


Figura 48. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 38:47)



Figura 49. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 38:49)



Figura 50. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 08:48)



Figura 51. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 24:19)

Por otro lado, las connotaciones de **empleo** (c11) y **educación universitaria** (c12) dan cuenta de cómo las mujeres se han filtrado poco a poco en más espacios del ámbito público, desarrollando actividades en empresas o universidades. A lo largo de la película, se muestran mujeres trabajando en despachos aduaneros, ya sean como secretarias, ayudantes contables e inspectoras en contenedores. Otro empleo mostrado es el de ayuda doméstica en la casa de Santomé, actividad que ya cuenta con remuneración económica. En cuanto al espacio universitario, en las tomas dentro del campus se ve una amplia presencia femenina, además de que Blanca y Laura accedieron a educación superior en áreas contables.

En la película se presenta normalizada la participación de las mujeres en el área laboral y educativa, lo que podría interpretarse como una igualdad en las posibilidades de desarrollo profesional de las mujeres, sin embargo, no debe dejarse de lado el hecho de que las carteras laborales que ocupan o las carreras que estudian son feminizadas, ya que no implican carga física, toma de decisión ni superioridad jerárquica.

Otra connotación detectada es la de **inteligencia** (c13) ya que, a diferencia de lo mostrado en el modelo de lectura correspondiente a la figura 25 (cf. apartado 3.3), la mujer en la película nunca se caracteriza con inferioridad intelectual y, por el contrario, en los

diálogos se deja explícita su capacidad cognitiva como se muestra en la siguiente transcripción:

Santomé: Los estados de cuenta están perfectos.

Laura: Qué bueno. Es que como sólo los había hecho en la escuela, pues me daba miedo.

Santomé: Pues lo aprendió muy bien porque, a su antecesor, el señor Medina, le tomó un mes aprender el sistema. La felicito (Rosas, 2003, 9:08).

Asimismo, en el filme nunca se muestran escenas en donde la mujer sea representada como una tonta, ni diálogos al respecto, como sí ocurre en la obra literaria. Sin duda alguna esta reconfiguración permite la inserción de la mujer como elemento semántico no sólo al nuevo CSPA sino también, al nuevo periodo de emergencia del texto.

Finalmente, en el recorrido de lectura de /Mujer/ en *La tregua* (2003), aparece nuevamente la connotación de **sororidad** (c14), ya que en diversas escenas se retratan relaciones de solidaridad y hermandad entre mujeres que buscan salir adelante, apoyarse mutuamente y construir una vida de forma libre. Como ejemplo, las figuras 52-53 ofrecen fotogramas del apoyo emocional que brinda una mujer a Blanca al ser abandonada por Diego mientras que, en 54-55 se puede ver la complicidad que Blanca le ofrece a Laura para poder mantener una relación con Santomé.



Figura 52. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:06:58)



Figura 53. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:06:59)



Figura 54. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 59:39)



Figura 55. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 58:53)

En cuanto a la configuración semántica de /Laura Avellaneda/ al ser individualizada, se observa una construcción nocional que plantea diferencias tanto con la novela (cf. figura 26) como con la construcción general de la mujer en la película (cf. figura 29). El modelo de lectura correspondiente a /Laura Avellaneda/ en la película se presenta en la figura 56.

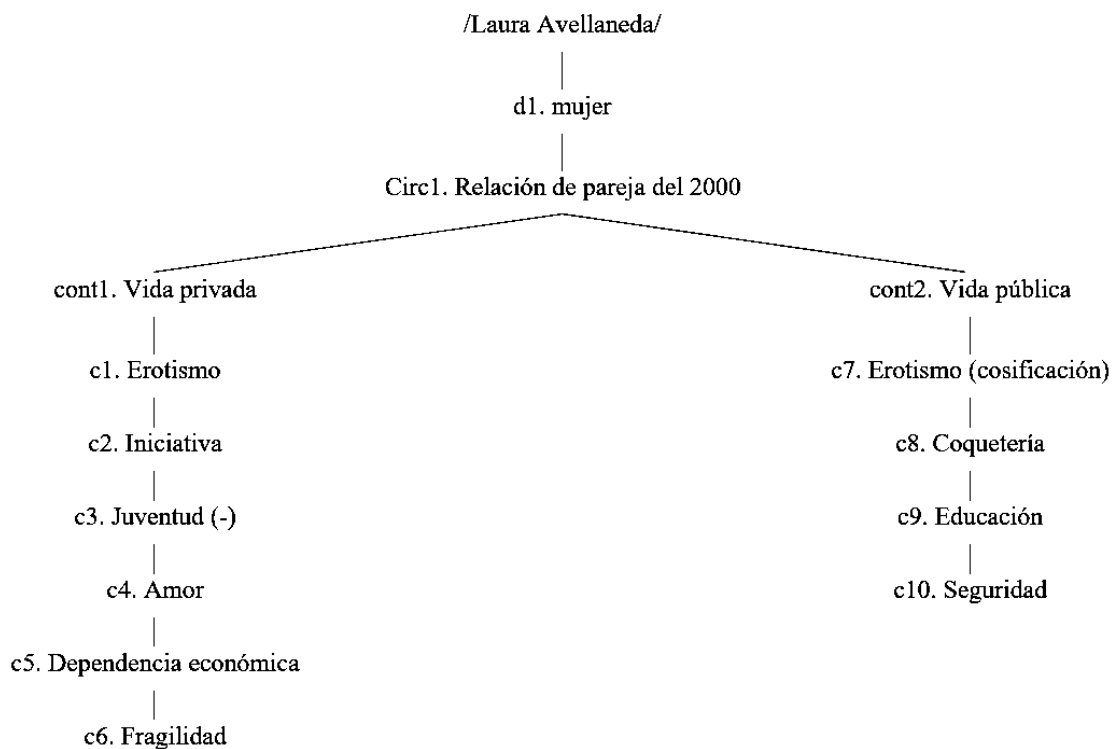


Figura 56. *Recorrido de /Laura Avellaneda/ en el texto fílmico*. Elaboración propia
 d: denotación; c: connotación; Circ: circunstancia; cont: contexto; (-) valencia negativa

El modelo de lectura presentado en la figura 56 se circunscribe bajo una única circunstancia: la **relación de pareja del 2000** (Circ1). Se presenta la Circ1 porque es a partir de ella que se modeliza a /Laura Avellaneda/ como un individuo particularizado, además de que se armoniza la nomenclatura en relación al recorrido de lectura correspondiente a la novela (cf. figura 26) para una posterior comparación de sememas. Bajo la Circ1 se localizan dos contextos: la **vida privada** (cont1) y la **vida pública** (cont2), en los que, al igual que en la figura 26, se observarán las diversas facetas de la vida de la protagonista, y no se corresponden al ámbito teórico de lo privado y lo público, sino al desarrollo del personaje al interior del texto.

El constructo de /Laura Avellaneda/ contiene para su **vida privada** (cont1) una connotación hegemónica: el **erotismo** (c1). En *La tregua* (2003) se presenta a Avellaneda como un ser sexual capaz de gozar placer en los encuentros íntimos con su pareja. Se considera a la c1 como hegemónica ya que es el elemento más reiterativo en el filme analizado. En la película se presentan tomas sexuales de más de cinco minutos de duración y en estas se muestra a la protagonista desnuda y complacida (figuras 57-60).

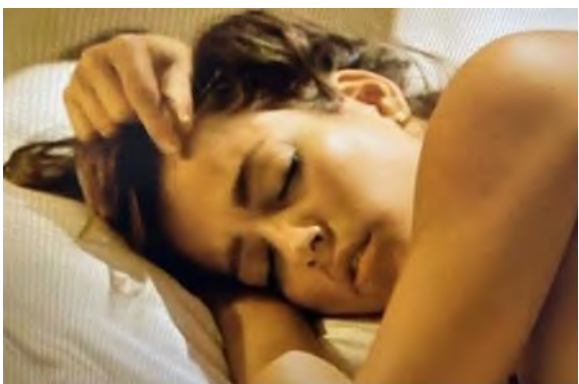


Figura 57. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 49:40)



Figura 58. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 46:52)



Figura 56. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 49:32)



Figura 60. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 47:12)

Si bien la c1 podría considerarse una reivindicación a los derechos sexuales de la mujer que le permite tomar decisiones sobre su vida y su cuerpo y, por lo tanto, empoderarse,

la forma en que el **erotismo** (c1) es presentado en la película en realidad muestra una sexualización de la mujer, ya que la protagonista es retratada como un objeto sexual que ofrece placer a su compañero, pero también como un objeto comercial que brinda placer al espectador. Las escenas eróticas son sobre explotadas en el filme y los desnudos totales únicamente son femeninos.

En la película, Avellaneda es una mujer que muestra **iniciativa** (c2) en su **vida privada** (cont1), ya que es ella la que ofrece el primer beso a Santomé (figura 61), la que le deja una nota que dice “esta noche” para avisar que tendrán su primer encuentro íntimo (figura 61) y la que inicia el acto sexual (figura 63). La **mujer** (d1) configurada en el filme no es pasiva ni oprimida sexualmente, lo que parece un alejamiento con los roles de género tradicionales y le dan poder de decisión en este ámbito.



Figura 61. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 40:05)



Figura 62. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 49:39)

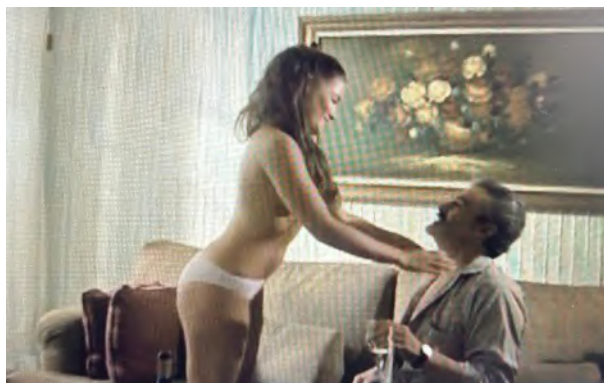


Figura 63. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 1:01:18)

La **juventud** (c3) surge como una nueva connotación con valencia negativa, ya que la diferencia de 36 años entre Avellaneda y Santomé es evaluada por la sociedad de forma desfavorable y, quien resulta juzgada es la mujer. La asimetría de edad entre los protagonistas se juzga a lo largo de la película, ya que la pareja sale a citas y, en estos encuentros, tienen interacciones con otras personas que hacen comentarios o muecas que los incomodan, por ejemplo, en un bar un mesero pregunta a Santomé por la bebida que servirá a Avellaneda: “¿y a su hijita qué le servimos?” (Rosas, 2003, 37:35) o, en otro momento, se encuentran con Diego, quien llega a saludar con muecas burlonas por el descubrimiento que hizo (figuras 64-65).



Figura 64. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 55:18)



Figura 65. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 55:45)

Se considera que la **juventud** con valencia negativa (c3) deja en desventaja a Avellaneda ya que, en la narrativa de la película, la mujer subordina su actuar al deseo de su pareja, desde cómo comportarse ante Diego, hasta decisiones como el renunciar a su trabajo. Con esto se puede interpretar que la mujer valora la postura de su pareja por ser un hombre maduro y experimentado y ella pierde en cierto grado su independencia. Incluso, el propio Santomé reflexiona en cómo le está haciendo daño por hacerla perder su tiempo al andar con un viejo y Avellaneda reconoce que la gente ve su relación como inmoral. En la narrativa de *La tregua* (2003) el atributo que era considerado como positivo en la novela por su asociación con la belleza, se contrapone a lo deseable en la película.

En cuanto al **amor** (c4), este se entiende como el sentimiento que la protagonista provoca en su **relación de pareja** (Circ1) para el contexto de la **vida privada** (cont1), ya que Avellaneda no es vista únicamente como un ser sexual o como una ama de casa, sino que despierta en su pareja una sensación de plenitud y alegría por la vida. Al contar con una compañera que le dé y produzca amor, Santomé cambia su faceta de persona triste, aburrida y con pensamientos suicidas a la de un hombre feliz que, en palabras de su hija, parece adolescente. En las figuras 66 y 67, se retrata al hombre enamorado que sale a la calle a gritar con energía el nombre de su amada, mientras ríe y hace alabanzas hacia el cielo.



Figura 66. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:19:19)



Figura 67. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:19:31)

Una connotación que se mantiene en la película respecto a la novela, es la de **dependencia económica** (c5), ya que la protagonista acepta renunciar a su trabajo formal y, por lo tanto, a su ingreso financiero, para dedicarse a ser la compañera de Santomé y viajar por el mundo. Este sema en la configuración nocional de la mujer implica que dicho estereotipo de rol de género sigue presente en el año 2000, y que es aceptable que la mujer pierda su independencia financiera y renuncie a su participación económica formal en el ámbito de lo público porque el varón será su proveedor, creando así desigualdad entre ambos géneros.

Finalmente, la última connotación para la **vida privada** (cont1) de Avellaneda es la de **fragilidad** (c6). Dicha connotación surge al mostrarla enferma y medicada y se acentúa en el final de la película, cuando se lee una carta póstuma que dejó para Santomé. La protagonista admite su debilidad y le escribe: “Usted es mi hombre y yo la que abandono. Usted es mi hombre y yo la que flaqueo. Su nombre se me cae, yo misma estoy cayendo” (Rosas, 2003, 1:35:01).

La **fragilidad** (c6) ha sido un elemento recurrente en la construcción del imaginario de mujer y surge, como explican Bosch y Ferrer (2003a), por la idea de que fisiológicamente las mujeres se enferman más que los hombres. Sus enfermedades se asocian a elementos biológicos femeninos, como menstruación, partos y embarazos y, por ello, necesitan a un varón que las proteja. Las autoras muestran cómo esta fragilidad se ha transformado en épocas modernas donde las mujeres se incorporan en esferas del poder y abandonan el espacio privado: las mujeres exitosas suelen ser bellas, y la belleza se asocia con juventud y delgadez. Para poder mantenerse jóvenes o delgadas, se someten a dietas y tratamientos

estéticos que llegan a ser poco sanos y con esto, se enferman y vuelven a contener en su constructo el rasgo de la **fragilidad** (c6).

En cuanto a las connotaciones que aparecen para la protagonista en su **vida pública** (cont2), nuevamente surge como connotación dominante el **erotismo** o **cosificación** (c7). Como ya se ha señalado para la mujer (cf. figura 29) y para la protagonista (cf. figura 56), se observa una propensión a deshumanizar a la mujer y en volverla un objeto en el que resaltan su cuerpo o belleza, atributos que incitan a la sensualidad. Ejemplo de ello son las figuras 68 y 69, en las que se muestran las piernas de Avellaneda y cómo estas son observadas por Santomé, toma resulta innecesaria para el desarrollo de la actividad laboral que realizan.



Figura 68. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 18:39)

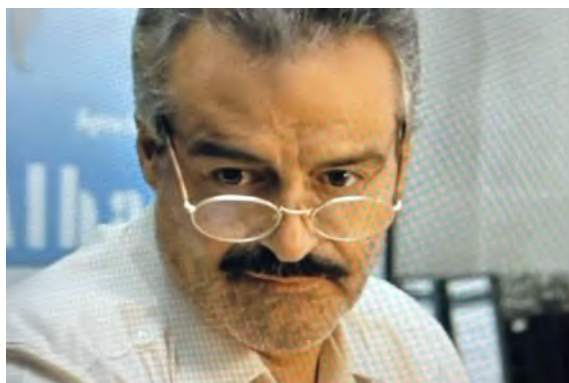


Figura 69. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 18:40)

Otro ejemplo del **erotismo** (c7) con el que es caracterizada Avellaneda en el desarrollo de su **vida pública** (cont2) se localiza en el diálogo que sostienen Santomé y Valverde, en donde el superior jerárquico pide referencias de la protagonista y señala, con un tono un tanto morboso, que piensa integrarla al grupo de empleadas bajo su mando directo. De esa conversación se puede interpretar que el objetivo de Valverde de tenerla cerca es estimularse con la presencia de Avellaneda:

Valverde: Oiga, fíjese que la señorita Avellaneda es muy eficiente, ¿qué opinión tiene usted de ella?

Santomé: La mejor, es una empleada excelente, no tengo queja.

Valverde: Sí, y muy guapa, además. Tiene un no sé qué, fíjese que he pensado en incorporarla a mi cuerpo de secretarias (Rosas, 2003, 1:06:08).

La c8 correspondiente a Avellaneda es la de **coquetería**, ya que es su trabajo se presenta como una mujer que busca agradar a los hombres a través de sus gestos y modales. En las figuras 70-72 se muestra cómo la protagonista es retratada: en 70 y 71 se puede ver a Avellaneda en una conversación de oficina con su jefe, al que le cierra el ojo y, en 72, se le observa sentada en el muelle de la agencia aduanal donde labora esperando a que Santomé baje de un barco solo para saludarlo (72).



Figura 70. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 28:41)



Figura 71. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 28:44)



Figura 72. Fotograma de *La tregua* (Rosas, 2003, 31:01)

En el siglo XIX se consideraba que la **coquetería** (c8) era una característica innata de la mujer, y esta se caracterizaba por buscar “parecer amable, dulce, cariñosa, complaciente y simpática: la coquetería es el profundo conocimiento del arte de agradar” (Gimeno, 1886, p. 92). Este atributo era deseable en la mujer por parecer altamente femenino.

Actualmente, la c8 puede interpretarse con un enfoque feminista desde dos puntos de vista opuestos: puede entenderse como un empoderamiento de la mujer o como una conducta que perpetua los roles de género tradicionales. La **coquetería** (c8) puede analizarse como empoderamiento, ya que es la decisión de una mujer modificar su conducta con un objetivo de seducción, se adueña de su cuerpo y su forma de actuar de forma racionalizada. En cuanto a entender la c8 como una conducta de subordinación, esta interpretación surge porque la modificación conductual con el objetivo de agradar ocurre de forma no-consciente reproduciendo patrones impuestos culturalmente desde la hegemonía patriarcal.

En cuanto a la **educación** (c9), es necesario señalar que Avellaneda se configura con elementos que aluden a su intelectualidad a lo largo de la película. La protagonista tuvo acceso a la educación superior ya que cuenta con una carreta técnica contable; también señala su gusto por la literatura y se le observa leyendo en diversas escenas y asistiendo a bibliotecas, interés que no surge en las personas de manera nata, sino que es aprendido a

través de su formación. La instrucción académica (formal y no formal) recibida por la protagonista permite interpretar que la educación es un elemento nocional que participa en la construcción de un nuevo imaginario de **mujer** (d1).

La última connotación detectada para /Laura Avellaneda/ en el filme es la de **seguridad** (c10), elemento que se opone a la inseguridad o vulnerabilidad descrita para la mujer en texto literario (cf. apartado 3.3). La reconfiguración de Avellaneda para su incorporación en el nuevo CSPA muestra a una mujer que no se siente en peligro físico ante situaciones como la de encontrarse a solas con un hombre o caminar sin compañía por las calles. Como ejemplo, se presenta la siguiente transcripción:

Santomé: Y ahora que terminemos ¿quiere que la acompañe a su casa?

Avellaneda: No gracias, de ninguna manera.

Santomé: ¿No le da miedo andar en la ciudad sola de noche?

Avellaneda: Me sé cuidar (Rosas, 2003, 19:47).

Es necesario destacar que, con los recorridos de lectura presentados en las figuras 29 y 56, queda claro que la noción de /Mujer/ y el personaje de /Laura Avellaneda/ fueron recodificados de un texto fuente del campo suprarregulado de la literatura a un nuevo texto del campo suprarregulado de la cinematografía. El material significativo que transitó de un texto a otro, fue remodelizado por el código cinematográfico para cumplir con las reglas de este CSPA. En esta remodelización, se presentan cuatro escenarios: connotaciones que se mantienen fijas, connotaciones que se eliminan, connotaciones nuevas y connotaciones que

se matizan o transforman, lo que conlleva a diferentes lecturas de las nociones de estudio (cf. apartado 3.6).

La nueva conformación nocional de la mujer es parte de un proceso de transcodificación más amplio, en el que la novela, considerada como un texto producido en un medio y contexto sociohistórico específico, cambia al CSPA del cine y, por lo tanto, se vuelve un nuevo texto que emerge en otra circunstancia sociohistórica y que se comunica a través de otro medio. La película, al ser un texto independiente de la novela, reprodujo, amplió, eliminó, subvirtió o transformó las marcas semánticas de su hipotexto.

3.6 Conclusiones capitulares

A lo largo del presente capítulo se ha analizado la construcción semántica de la figura femenina en dos versiones de *La tregua*, el texto literario (Benedetti, 1960/2015) y una adaptación cinematográfica (Rosas, 2003). Utilizando como herramienta de análisis el Modelo Semántico Reformulado (Eco, 1975/ 2000), se da cuenta de cómo los contextos y circunstancias influyen en la codificación de la mujer, y a partir de estos elementos, surgen denotaciones y connotaciones que se enmarcan en una racionalidad patriarcal que perpetua los estereotipos de género.

Para el caso del texto literario, los contextos del **ámbito de lo público** (cont1) y **ámbito de lo privado** (cont2) refuerzan la idea de que el principal papel de la mujer se desarrolla dentro del hogar y, al filtrarse en la esfera pública, su participación será desigual a la de los hombres. Las connotaciones asociadas a la mujer para el **ámbito de lo privado** (cont1) permiten identificar en la novela roles de género tradicionales como el de **ama de casa** (c1), **madre** (c2), **esposa** (c3), **amante** (c4) y **pareja sentimental** (c5), categorías que

transcriben la participación femenina en la sociedad de los años cincuenta y que explicitan la presión cultural de cumplir las expectativas impuestas en el patriarcado, por ejemplo, la idealización de ser esposa o la estigmatización de ser la mujer amante, roles que llevan a un juicio valorativo de la mujer en base a sus elecciones de vida. Asimismo, la configuración semántica de la mujer también está marcada por estereotipos de género que limitan su desarrollo en el **ámbito de lo público** (cont2): connotaciones como la **subordinación** laboral (c16), la **inferioridad intelectual** (c17) y la normalización de conductas como el **acoso** (c18) son ejemplos de cómo la narrativa contribuye a la construcción de una identidad femenina subordinada y estigmatizada.

Resulta interesante observar cómo en *La tregua* (1960/2015) a medida que Santomé se siente atraído por Laura Avellaneda, la mujer es reconfigurada desafiando los estereotipos tradicionales asignados al género femenino, como la belleza o la sexualidad. Este cambio se asocia con el hecho de que la protagonista es vista como un individuo separado de la colectividad femenina, lo que permite que sus semas caracterizantes se enriquezcan. En el desarrollo narrativo de Avellaneda, resulta importante destacar que la protagonista establece relaciones significativas con otras mujeres, mismas que son manifestadas por la **sororidad** (c9) y su posicionamiento político (**feminismo**, c10) en defensa de la igualdad sustantiva de género. La protagonista es representada como una mujer que desafía las expectativas de su tiempo y reivindica su autonomía y empoderamiento.

En cuanto a la adaptación fílmica, la transcodificación del texto literario al CSPA del cine genera un cambio semántico en la configuración nocional de la mujer. La reconfiguración de la figura femenina atiende a su inserción al nuevo CSPA, al nuevo medio y también al periodo sociohistórico de emergencia del nuevo texto.

De manera general, tanto para la noción de /Mujer/ como de /Laura Avellaneda/, la película modeliza al género femenino en el contexto de lo privado como seres eróticos y de forma sexualizada como objetos de placer. El filme muestra escenas que enfatizan la corporeidad femenina en situaciones íntimas, lo que perpetúa la cosificación de la mujer. Esta representación se opone a la idea de pureza, que, aunque se valora positivamente, crea una dicotomía con el comportamiento sexual activo de los personajes femeninos. Asimismo, y en particular en las relaciones de pareja, la película muestra la iniciativa sexual de las mujeres, dejando a un lado el rol tradicional. Para el contexto público, el erotismo y la cosificación también son desarrollados, perpetuando asociaciones arquetípicas de la mujer como cosa.

Al comparar el texto literario y el texto fílmico, se puede detectar que los semas constitutivos del prototipo de mujer se reconfiguran y algunas de las connotaciones se mantienen, otras se integran, se eliminan o se matizan. Estas recodificaciones para el ámbito de lo privado, se detallan en la tabla dos.

Para el contexto de lo privado, las connotaciones que se reproducen en la adaptación cinematográfica son objeto sexual, sensiblería, incompletud, dependencia económica, pureza y amor. Las mujeres en la película son modelizadas de forma sexualizada y como objetos de placer, sin embargo, esta faceta se contrasta con el imaginario de pureza sexual que también se transcribe en el filme y que es valorado positivamente. Asimismo, en la adaptación del 2003 se replican connotaciones asociadas al ideal de lo femenino y descritos por Friedan (1963/2016), como el ser sensibles y dar el cariño suficiente como para generar sentimientos amorosos por el varón. De igual forma, parece ser un acuerdo perpetuado el hecho de que la mujer no participa activamente en la economía formal y depende financieramente de alguien,

lo que genera relaciones de asimetría y subordinación. Las connotaciones detectadas en la película posibilitan la interpretación de que los estereotipos de género impuestos sobre las mujeres se prolongaron por medio siglo y son normalizados en el año 2000.

Tabla 2. Reconfiguración de la mujer en el ámbito de lo privado

Se mantienen	Se integran	Se eliminan	Se matizan
- Objeto sexual (c6. f25 y c2. f29) - Sensiblería (c12. f25 y c9. f29) - Incompletud (c9. f25 c6. f29) - Dependencia económica (c14. f25 y c5. f56) - Pureza (c15. f25 y c3. f29) - Amor (c6. f26 y c4. f56)	- Erotismo (c1. f29 y c1. f56) - Cuidado emocional (c8. f29) - Iniciativa (c2. f56) - Fragilidad (c6. f56)	- Madre (c2. f25) - Amante (c4. 25) - Ser de rechazo sexual: madurez (c7. f25) - Realización a través de la pareja (c8. f25) - Inseguridad (c10. f25) - Infantilismo (c11. f25) - Celos (c13. f25) - Antiestética (c1. f26) - Deserotización (c2. f26) - Seguridad (c4. f26) - Cotidianidad (c5. f26)	- Ama de casa (c1. f25) y Cuidado doméstico (c7. f29) - Esposa (c3. f25) y Matrimonio (c5. f29) - Pareja sentimental (c5. f25) y Relación de pareja c4. (f29) - Madurez (+) (c3. f26) y Juventud (-) (c3. f56)

Abreviaturas: c: connotación; f: figura; (+) valencia positiva; (-) valencia negativa.

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto los semas constitutivos para la mujer en lo íntimo, la película integra cuatro en relación a la novela: erotismo, cuidado emocional, iniciativa y fragilidad. Respecto al erotismo, este rasgo es utilizado de forma redundante a lo largo del filme, convirtiendo a la mujer en un producto comercial en el que su corporeidad pasa al primer plano como el elemento más significativo en su configuración semántica. Respecto al cuidado emocional, *La tregua* (2003) reitera el estereotipo tradicional de la mujer perteneciente al ámbito de lo privado y es vista como quien debe cuidar de su familia y estar emocionalmente disponible para hacerse responsable del bien emocional de los integrantes de su hogar. Por otro lado, se incorpora el rasgo de la iniciativa en la mujer, principalmente relacionado al acto sexual, lo que muestra una diferencia importante en comparación con las connotaciones detectados en la novela y correspondientes a la década de los cincuenta; este elemento puede mostrar un empoderamiento de la mujer que le da la capacidad de decidir sobre sus acciones y su cuerpo. Finalmente, se integra la fragilidad como elemento configurativo de la mujer, estereotipo que se había descrito en *La mística de la feminidad* (Friedan, 1963/2016), pero que no se encontró transcrito en el texto literario.

Las connotaciones que se eliminan para la noción de mujer en el texto cinematográfico y que corresponden al contexto de lo privado son: madre, amante, ser de rechazo sexual (madurez), realización a través de la pareja, inseguridad, infantilismo, celos, antiestética, deserotización, seguridad y cotidianeidad. La reescritura de la mujer hecha en el filme deja de lado los papeles tradicionales de pareja (incluido el de esposa que se matiza), permitiendo así entender la figura femenina como un ser complejo que no puede ser arquetipizado en el 2000 con base en los estereotipos afiliativos impuestos en la sociedad

patriarcal. Es importante también la eliminación de arquetipos que la presentan como un ser irracional e inferior como son los celos o el infantilismo.

En relación a los elementos constitutivos que se transforman en la película, se localizan cuatro correlaciones: la mujer ama de casa frente al nuevo modelo de cuidado doméstico; la mujer de esposa y el matrimonio; la pareja sentimental frente a la nueva relación de pareja y, finalmente, la madurez con valencia positiva en relación a la juventud con valencia negativa. Respecto al cuidado doméstico, la película reconfigura el rol tradicional del ama de casa, mostrando que las mujeres pueden optar por externalizar estas tareas y “facilitarse” el trabajo doméstico, aunque se perpetúa la idea de que son responsables del hogar. En cuanto al ámbito de las relaciones de pareja, la película presenta a las mujeres como participantes de vínculos más complejos que trascienden los roles tradicionales, y a la connotación de pareja sentimental y romantizada se le añade el ámbito sexual. Por otro lado, el matrimonio aún se retrata como un estado deseable que otorga estatus moral a las mujeres, aunque no se muestran relaciones matrimoniales concretas, ni esposas, en la trama. Finalmente, se neutralizan los semas de madurez (+) y juventud (-) mostrados en la novela y en la película respectivamente, lo que indica que en una relación de pareja con una asimetría de edad en la que participa una mujer joven, esta tiende a ser vista de forma desfavorable de forma cultural, ya sea como oportunista o como víctima.

En relación al ámbito público, también es posible detectar una reconfiguración semántica de la mujer en la película y esta se resume en la tabla 3. A manera de resumen, en el filme la mujer es presentada en situaciones laborales y educativas, pero sus roles tienden a ser feminizados y no implican acceso a posiciones de poder. En la obra cinematográfica

también se aborda la inteligencia femenina, desafiando la narrativa de inferioridad intelectual que se encontraba en el hipotexto.

Tabla 3. Reconfiguración de la mujer en el ámbito de lo público

Se mantienen	Se integran	Se eliminan	Se matizan
- Inteligencia (c7. f26 y c13. f29) - Sororidad (c9. f26 y c14. f29)	- Erotismo (c10. f29 y c7. f56) - Empleo (c11. f29) - Educación universitaria (c12. f29) - Educación (c9. f56)	- Subordinación (c16. f25) - Inferioridad intelectual (c17. f25) - Acoso (c18. f25) - Inseguridad (c19. f25) - Desinterés (c20. f25) - Feminismo (c10. f26)	Complicidad (c8. f26) y Coquetería (c8. f56)

Abreviaturas: c: connotación; f: figura.

Fuente: Elaboración propia

Para el ámbito de lo público, las connotaciones que se mantienen son positivas ya que muestran a la mujer como seres racionales y cooperativos: inteligencia y sororidad. Asimismo, todos los estereotipos planteados para este contexto en la novela se eliminan, por lo que en la película no se reproducen los semas estereotípicos de subordinación, inferioridad intelectual, acoso, inseguridad y desinterés. También se suprime la connotación de feminismo, ya que la protagonista en la película no toma un posicionamiento político a favor de sus congéneres.

En cuanto a la integración de rasgos semánticos, destaca de manera negativa el erotismo con el que es fotografiada la mujer en su empleo, escuela o en la calle. Las tomas presentadas resaltan sus características físicas sexualizables, como son el busto, las piernas o el trasero, cosificándola y minimizando así las connotaciones positivas que marcaban un avance en representación femenina en el ámbito público.

Por otro lado y referente a la reconfiguración nocional de la mujer en la esfera pública, en la película es posible observar una transformación de la complicidad entre Santomé y Avellaneda descrita previamente en la novela, frente a la coquetería de Avellaneda planteada en el hipertexto. En ambos textos se establece una relación de cooperación entre los protagonistas para mantener separada su vida laboral de su relación de pareja, sin embargo, en la película la mujer es descrita como coqueta en la oficina, incitando así al varón a desdibujar la frontera entre ambos contextos de actuación.

Como última reflexión capitular, es necesario señalar que las tomas eróticas de la adaptación cinematográfica son excesivas, y esto es atribuible a la intención de mostrar a la mujer como un objeto sexual y comercial. La conformación nocional presentada en el filme conlleva a ver a la mujer como un ente cuya función principal es la de brindar placer. Por lo tanto, el texto fílmico perpetúa visiones patriarcales y estereotipos de género que afectan profundamente la construcción social de la figura femenina y el pleno desarrollo de la mujer.

4. Circunstancias sociohistóricas transcritas en *La tregua*

Como se ha señalado a lo largo de este documento, la sociocrítica es una de las teorías seguidas para abordar *La tregua* en sus versiones de 1960 y 2003. Retomando a Cros (2006/2017), los conflictos sociales y los escenarios históricos son materializados dentro de la estructura textual, misma que permite la incorporación de huellas históricas e ideológicas a través de diversas modalidades como puede ser la intertextualidad, las figuras retóricas, la puesta en cámara o, incluso, la diégesis.

En este capítulo se propone una interpretación a los elementos sociohistóricos detectados en los textos analizados: el apartado 4.1 contiene una breve contextualización histórica de Uruguay en el periodo de emergencia de la novela y hace uso de ejemplos de la obra; el apartado 4.2 muestra la correspondiente contextualización sociohistórica de México transcrita en la película; en 4.3 se presenta la interpretación de cómo la evolución de los movimientos feministas llevaron a una reconfiguración semántica y axiológica de la noción de /Mujer/ y en 4.4 se presentan las conclusiones capitulares.

4.1 Circunstancias sociohistóricas transcritas en la novela

La novela reproduce elementos sociohistóricos de Uruguay de finales de la década de los cincuenta del siglo XX, ya que fue redactada en el periodo de enero a mayo de 1959. De manera general, se observan transcripciones de la desaceleración económica de dicho país, del espíritu de lucha de organizaciones sindicales y estudiantiles, el cambio de percepción en la estética en el arte y la incorporación de las mujeres a nuevos ámbitos del espacio público.

Con el propósito de ofrecer una visión general de lo que sucedía en Uruguay y el mundo previo a la emergencia de la novela *La tregua*, se construye una línea del tiempo (figura 73) de sucesos significativos.

1913	Promulgación de Ley del divorcio por la sola voluntad de la mujer	Batllismo. Presidente José Batlle 1903-1907 y 1911-1915
1914-1918	Primera guerra mundial	
1932	Se aprueba el sufragio femenino	
1934	Se constitucionaliza el sufragio femenino	
1938	Primera elección en la que las mujeres ejercen su derecho al voto en elección nacional	
1939-1945	Segunda guerra mundial	1942. Golpe de estado
1946	Ley de derechos civiles de la mujer	Neobatllismo Presidente Luis Batllet 1947-1951 y 1955-1956 La Suiza Americana
	Ley de protección a la maternidad	
1951	Huelgas estudiantiles por la Autonomía Universitaria	
1952	Nueva constitución	
1956	Huelgas, marchas y movimientos de trabajadores de frigoríficas	
	Ley de igualdad salarial	
	Cierre de frigoríficas Swift y Artigas	
1957	Huelgas de trabajadores de arrozales	
	Huelgas de portuarios	
	Huelgas de ferroviarios	
	Movimiento estudiantil por Ley orgánica universitaria	
1958	Movimientos obreros	
	Promulgación de leyes sociales: seguro por enfermedad y maternidad	
1959	Inicio de presidencia del Partido Nacional	

Figura 73. *Línea del tiempo de Uruguay*. Elaboración propia

En relación a los elementos económicos transcritos en la novela es necesario señalar que Uruguay vivió dos fenómenos opuestos a lo largo del siglo XX. Durante los primeros cincuenta años del siglo, el país tuvo un importante crecimiento económico con ingresos anuales per cápita que permitían catalogarlo como un país rico, mientras que a partir de 1950 se vivió una desaceleración económica que tuvo como resultado tasas que lo catalogaban como un estado soberano con ingresos de medios a pobres (Oddone, 2010).

El crecimiento de los primeros años se asocia a las altas tasas de exportación de productos como carne y lana, y posteriormente, al proceso de industrialización que permitió la modernización de zonas urbanas a través de construcción de infraestructura, creación de sistemas eléctricos, telefónicos y mejoramiento de transportación urbana. Incluso, para el periodo de 1947-1951, el presidente Luis Batllet catalogaba a Uruguay como la Suiza Americana.

Con respecto al declive económico, Oddone (2010) señala que Uruguay no contó con un desempeño suficiente debido a la conjunción de tres factores: una inserción al mercado global vulnerable, instituciones estatales débiles y malas políticas pública. Para el periodo inmediato anterior a la creación del texto analizado en esta tesis, se puede señalar que las empresas con inversión estatal tuvieron un crecimiento mientras que la economía privada se estancó, y el sector de exportación dependía exclusivamente de los bienes agropecuarios.

Este declive económico tuvo un impacto a nivel social, ya que los precios de los productos básicos aumentaron y el poder adquisitivo de los uruguayos se vio disminuido. Dicho rasgo es transcrito en la novela como se puede observar en los ejemplos 98 a 103:

- (98) Esteban informó que, a partir del próximo semestre, nuestro alquiler subirá ochenta pesos. Como todos contribuimos, la cosa no es tan grave (Benedetti, 1960/2015, p. 18).
- (99) Llegaba a casa cansado, lleno de problemas, tal vez rabioso con la injusticia de esa semana, de ese mes. A veces hacíamos cuentas. Nunca alcanzaba (Benedetti, 1960/2015, p. 19).
- (100) Dice que se vio obligado a entrar en el juego, porque de lo contrario su plata cada vez valía menos y eran más los caminos rectos que se le cerraban (Benedetti, 1960/2015, p. 67).
- (101) En vano intento equilibrar los gastos con los ingresos de mayo (Benedetti, 1960/2015, p. 76).
- (102) De todos modos, tendré que apretar el presupuesto, pero espero que alcance [...] No tendré más remedio que agotar el saldo de \$ 2465,79 que tengo en el Hipotecario (Benedetti, 1960/2015, p. 97).
- (103) Claro, deberé afrontar la baja de la moneda, que es la más segura garantía de inflación (Benedetti, 1960/2015, p. 142).

La depreciación de la moneda inició movimientos de reproche por parte de los uruguayos a diferentes escalas y con diferentes protagonistas. En 1956 hubo huelgas por parte de los empleados de las frigoríficas Swift y Artigas, y esto llevó al cierre de las mismas al siguiente año y al desempleo de cientos de uruguayos. En 1957 se fueron a huelga los trabajadores de arrozales, los portuarios, así como los ferroviarios. Los estudiantes también expresaban su malestar por la situación del país y, en particular, hicieron movilizaciones para

que fuera concedida la autonomía universitaria en 1951 así como para la autorización de la ley orgánica en 1958 (Demasi, Markarian y Rico, 2007). A pesar de estos sucesos, la sociedad se encontraba dividida entre los que luchaban y los que aceptaban la situación del país.

El espíritu de inconformidad ciudadana hacia la realidad del momento sociohistórico, y en particular el disgusto de empleados y estudiantes, se encuentra reproducido en la obra literaria como se muestra en los ejemplos 104 a 107.

(104) Me preguntó si yo creía que todo estaba mejor o peor que hace cinco años, cuando él se fue. «Peor», contestaron mis células por unanimidad (Benedetti, 1960/2015, p. 66).

(105) El gran error de algunos empleados es tratar a sus patrones como si fueran personas (Benedetti, 1960/2015, pp. 153-154).

(106) Diego es un preocupado y, merced a su influencia, Blanca se está convirtiendo en otra preocupada [...] Su preocupación es el país, su propia generación [...] lo que siente con la máxima intensidad es un inconformismo agresivo, en el cual falta todavía un poco de coherencia. Le parece funesta la apatía de nuestra gente, su carencia de impulso social, su democrática tolerancia hacia el fraude, su reacción guaranga e inocua ante la mistificación [...] Le subleva que las izquierdas sobrelleven, sin disimularlo mucho, un fondo de aburguesado acomodo, de rígidos ideales, de módico camanduleo (Benedetti, 1960/2015, pp. 177-178).

(107) «Falta pasión, ése es el secreto de este gran globo democrático en que nos hemos convertido. Durante varios lustros hemos sido serenos, objetivos,

pero la objetividad es inofensiva, no sirve para cambiar el mundo, ni siquiera para cambiar un país de bolsillo como éste. Hace falta pasión, y pasión gritada, o pensada a los gritos, o escrita a los gritos. Hay que gritarle en el oído a la gente, ya que su aparente sordera es una especie de autodefensa, de cobarde y malsana autodefensa. Hay que lograr que se despierte en los demás la vergüenza de sí mismos, que se sustituya en ellos la autodefensa por el autoasco. El día en que el uruguayo sienta asco de su propia pasividad, ese día se convertirá en algo útil» (Benedetti, 1960/2015, p. 178).

El malestar de la sociedad uruguaya se volcó sobre el partido político en el poder (Los colorados) y, en las elecciones de 1959, la presidencia del país fue concedida al Partido Nacional. Esta derrota para los Colorados fue muy significativa ya que habían estado en el poder de forma ininterrumpida desde 1865 y, para la primera mitad del siglo XX, hacían alarde de su búsqueda del bienestar social a través de la ideología del Batllismo y Neobatllismo. Del mismo modo, toda la burocracia estatal era considerada despectivamente como corrupta y floja por formar parte del gobierno que había agotado su poder. Benedetti transcribió ambos fenómenos en su novela, como se observa en las siguientes líneas:

(108) El dueño de la sombra era un borracho, un borracho inofensivo e indefenso que murmuraba: «¡Vivan los pobres de espíritu y el Partido Nacional!» (Benedetti, 1960/2015, p. 92).

(109) Empleo público para Esteban [...] Hablé largamente con Esteban [...] No pretendía que renunciara; por Dios, sé que eso ya no se estila.

Simplemente, me hubiera gustado oírle decir que se sentía incómodo (Benedetti, 1960/2015, pp. 36-38).

(110) Si quiero tener la jubilación para fin de año, la cosa hay que empezarla ahora [...] dice que me va a ayudar a moverla [...] Ayudar a moverla quizá signifique untarle la mano (Benedetti, 1960/2015, p. 55).

(111) En realidad, la coima siempre existió, el acomodo también, los negociados, ídem ... Antes sólo daba su coima el que quería conseguir algo ilícito. Vaya y pase. Ahora también da coima el que quiere conseguir algo lícito (Benedetti, 1960/2015, pp. 66-67).

Otro elemento transcrito a lo largo de la novela es el cambio en el gusto estético, particularmente en el campo de la pintura. El texto caracteriza la decoración de la oficina, de la casa y el departamento haciendo uso de nombres de pintores pertenecientes a las corrientes del renacimiento, romanticismo, impresionismo y postimpresionismo, y describiendo que el protagonista reconoce este canon estético como el aceptable o deseable (ejemplos 112-113). En contra parte, se expresa la entrada de la corriente del arte abstracto, movimiento que se entendía como disruptivo del canon y que tuvo un crecimiento significativo en Latinoamérica posterior a la segunda guerra mundial (ejemplo 114).

(112) ¿Qué hace Goya en esta vieja casa importadora de repuestos de automóviles? (Benedetti, 1960/2015, p. 13).

(113) Miró las reproducciones de la pared: «Botticelli», dijo, equivocándose. Era Filippo Lippi. Ya habrá tiempo de aclarárselo (Benedetti, 1960/2015, p. 103).

(114) Jaime fue llenando la casa con esos mamarrachos que precisan una explicación periódica. A veces los veo, a él y a sus amigos, extasiados frente a una jarra que tiene alas, recortes de diarios, una puerta y testículos, y los oigo comentar: «¡Qué reproducción bárbara!». No entiendo ni quiero entender, porque la verdad es que su admiración ¡tiene una cara de hipócrita! Un día les pregunté: «¿Y por qué no traen alguna vez una lámina con algo de Gauguin, de Monet, de Renoir?» (Benedetti, 1960/2015, pp. 102-103).

Siguiendo a Villafañe (2022), el arte abstracto tuvo una entrada más tardía en Latinoamérica que en Europa y Estados Unidos, ubicando su apogeo para Uruguay en el lapso de 1940 a 1970, periodo histórico que coincide con la emergencia del texto literario analizado. La autora explica que este movimiento artístico fue caracterizado por una urgencia de desafiar las ideas tradicionales, tanto del arte como de los regímenes sociales de la época, buscando una renovación social que coincide con el ánimo de lucha existente en Uruguay para finales de los años cincuenta.

La novela también reproduce la incorporación de la mujer a nuevos sectores públicos. Oddone (2010) señala que, a pesar de la crisis económica uruguaya, es en la década de los cincuenta cuando se observa una incorporación femenina significativa al mercado laboral remunerado de Uruguay, y una característica distintiva para este país es el alto nivel de estudios de las mujeres con trabajo formal a pesar de los ciclos económicos ocurridos.

Por su parte, Maubrigades (2018) reflexiona sobre la tendencia al alza en la participación de las mujeres en la esfera laboral durante el periodo de crisis económica. La autora explica que, derivado del cambio de economía de una base agropecuaria a una industrializada, hubo una migración del campo a la ciudad. Lo anterior tuvo como resultado la construcción de un espacio laboral urbano que se orienta a los servicios y a la pequeña industria en donde la mujer puede insertarse con mayor facilidad.

Se considera que esta presencia femenina en el sector público urbano es expresada en la novela al señalar en varias ocasiones el hecho de que hay mujeres en el mercado laboral como, por ejemplo, cuando contratan a Laura Avellaneda junto con otras dos mujeres o cuando Santomé señala que ha tenido aventuras de un día con mujeres contadoras o cajeras que ha conocido en su trabajo.

A pesar de la tendencia que se describe, para 1958 se promulgaron leyes que facilitaban el regreso de la mujer al hogar, estimulando la salida temprana del género femenino del mercado laboral y otorgando subsidios estatales para el cuidado del hogar (Maubrigades, 2018), pero el efecto de estas leyes no alcanzó a ser transcrito en la novela.

Ahora bien, relacionado con el feminismo uruguayo de la época de los cincuenta, Araya (2006) señala que el pensamiento desarrollado no se trataba de una actitud anti masculina como podía darse en otros países⁴, sino como una defensa de la mujer para encontrar su sitio en una cultura que la desvalorizaba. En este feminismo, las mujeres asumen como válidas sus creencias y visiones del mundo y están dispuesta a luchar por ellas, particularmente en lo concerniente a la desigualdad institucionalizada (Offen, 1987).

⁴ Tómesese como ejemplo el feminismo radical que se desarrollaba en Estados Unidos en la misma época.

Previo a la emergencia del texto literario analizado, la principal lucha feminista era la inclusión de la mujer en la esfera pública bajo dos aristas: por un lado, algunas luchadoras pedían protección para las mujeres que de incorporaban al trabajo, mientras que otras buscaban igualdad civil y política entre hombres y mujeres (Araya, 2006).

Ambas voces fueron parcialmente escuchadas por los gobernantes en turno y se emitieron diversas leyes que más que proporcionar igualdad sustantiva para la mujer, fueron compensatorias. La nueva legislación reconocía los distintos roles entre hombres y mujeres y, aunque posibilitaba el desarrollo de la vida pública de la mujer, a esta no se le descargaba del cuidado del hogar e incluso, se le podía ofrecer una indemnización por hacerlo a manera de compensación. Siguiendo a Araya (2006), las políticas públicas implementadas buscaban principalmente el estado de bienestar sobre la maternidad social y resaltaban los riesgos que implicaba el trabajo de la mujer en la industria para la salud y reproducción de la nación. Las principales leyes emanadas en este periodo compensatorio son:

- *Ley del divorcio por la sola voluntad de la mujer* (1913). Si bien esta ley es casi cinco décadas previas a la emergencia de *La tregua* (1960), marca un parteaguas para la promulgación de leyes que materializan derechos para la mujer y que inician bajo la presidencia de José Batlle y prosiguen años después en la presidencia de su sobrino, Luis Batlle. En ella se establece que, si una mujer quiere dar por terminado su matrimonio, puede divorciarse sin tener que dar justificaciones ni contar con la voluntad del varón.
- *Ley de derechos civiles de la mujer* (1946). La ley estableció que las mujeres tienen derecho a contar con un patrimonio propio y a administrarlo de forma

libre, incluyendo propiedades, salario, herencias, etc. De igual forma, otorgaba el derecho a compartir la patria potestad de sus hijos en caso de divorcio.

- *Ley de protección a la maternidad* (1951). Esta norma permitió a las mujeres embarazadas tener un periodo de licencia de maternidad remunerada y prohibió su despido durante el periodo de embarazo.
- *Ley de igualdad salarial* (1957). Replicando la legislación europea, esta ley establece que es una obligación pagar el mismo sueldo por el mismo trabajo a hombres y a mujeres.
- *Ley de salario de maternidad* (1958). Se establece que el empleador debe contar con un seguro de maternidad obligatorio para las trabajadoras, que garantice el pago de su salario durante la licencia de maternidad de doce semanas.

Las reglamentaciones anteriores cuentan con una clara influencia ideológica del batllismo, y este marco de pensamiento se basa en la doctrina liberal (Cuadro, 2018). La autora propone que el batllismo y el feminismo liberal, al otorgar privilegios a la mujer como el divorcio, el patrimonio, el trabajo y la remuneración igualitaria, atacaban determinados elementos del privilegio patriarcal y de clase, sin embargo, por ser leyes compensatorias no remediaban de raíz las desigualdades entre hombres y mujeres.

El cambio en la regulación Uruguay queda reproducido en *La tregua* (1960), ya que se construye, aunque sea de forma incipiente, la presencia de la mujer en el sector laboral con derecho a un salario, o se presenta en frases como “«Yo soy batllista pero contraria al

divorcio. El divorcio es lo que ha matado la familia»” (Benedetti, 1960/2015, p. 152), cita que reproduce no sólo la ley sino también el pensamiento patriarcal uruguayo de la época que seguía perpetuando roles de género.

Finalmente, es necesario señalar que la obra también transcribe elementos del contexto social y político internacional, como el movimiento socialista (ejemplos 115 y 116), o el fenómeno de la migración surgida por la segunda guerra mundial (ejemplo 117), lo que establece la inclusión de nuevas dinámicas sociales que, de una u otra manera, entran en conflicto con los paradigmas establecidos.

(115) «Mi padre vive fuera del mundo [...] Pero además es teósofo. Y anarquista. Nunca pregunta nada. Los lunes se reúne con sus amigos teósofos y glosa a la Blavatsky hasta la madrugada; los jueves vienen a casa sus amigos anarquistas y discuten a grito pelado sobre Bakunin y sobre Kropótkin» (Benedetti, 1960/2015, p. 105).

(116) Está segura de que [...] el marxismo es un grave error (Benedetti, 1960/2015, p. 160).

(117) Hoy me mandaron, para que yo lo atendiera, al judío que viene a pedir trabajo [...] habla horriblemente el español y quizá lo escriba peor [...] Franz Heinrich Wolff [...] Creo que jamás logrará sonreír (Benedetti, 1960/2015, pp. 42-43).

4.2 Circunstancias sociohistóricas transcritas en la adaptación cinematográfica

En cuanto a la transcripción de elementos sociohistóricos en el filme, en dicho texto se localizaron rastros económicos que se asocian al neoliberalismo y a la apertura comercial extranjera, sin embargo, llaman la atención los elementos que entran en conflicto con la realidad del momento: la violencia de género y el derecho de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo. Para facilitar la contextualización de los fenómenos detectados, en la figura 74 se presenta una línea del tiempo de México para el periodo 1990-2003.

Sobre los elementos económicos reproducidos en la película, se pudo detectar el cambio de un modelo económico paternalista a uno neoliberal. El neoliberalismo refiere a una política económica que surge en la búsqueda de resolver una crisis económica de estado y regular el crecimiento a largo plazo (García, 1992). En este periodo sociohistórico, México privilegió la entrada de capital privado a los medios de producción y se privatizaron diversas empresas que eran del estado como, por ejemplo, Teléfonos de México. Asimismo, se vivió una acelerada negociación con otros países para facilitar el comercio internacional a través de acuerdos internacionales, como el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, firmado en 1992, el Tratado Comercial establecido con Europa en 1996 y el Tratado Comercial con Chile de 1998.

	Neoliberalismo	
1990	Se acelera la privatización de empresas	
1992	Se firma el Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Estados Unidos y Canadá	Feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua
1994	Reestructura de deuda externa y devaluación del peso Levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) Entra en vigor el TLC	
1995	Participación de México en la Cumbre de Beijing Inicia institucionalización del feminismo	
1996	Tratado comercial con Europa	
1997	Ley general de salud Reformas al código penal Se aprueba cuota de género para diputaciones. Representación femenina mínima del 30%	
1998	Tratado comercial con Chile	
1999	Huelga estudiantil en la UNAM por aumento de cuotas Película <i>La ley de Herodes</i> Ley de asistencia social	
2000	Inicio de la presidencia del Partido de Acción Nacional Crecimiento económico estable y con desigualdad social	
2001	Ley de igualdad entre hombres y mujeres Creación del instituto nacional de las mujeres	

Figura 74. *Línea del tiempo de México*. Elaboración propia

Los elementos señalados fueron transcritos en el filme, ya que Santomé y Avellaneda trabajan en una agencia aduanal y, en la oficina, se pueden observar relojes con las horas de

México, Londres. Tokio, San Francisco, Nueva York y Los Ángeles (figura 75), así como la maniobra de contenedores con mercancía, ya sea de importación o exportación, en buques (figura 76); o en tomas abiertas se observan logotipos de cadenas internacionales como McDonald's o Nissan.



Figura 75. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 18:01)

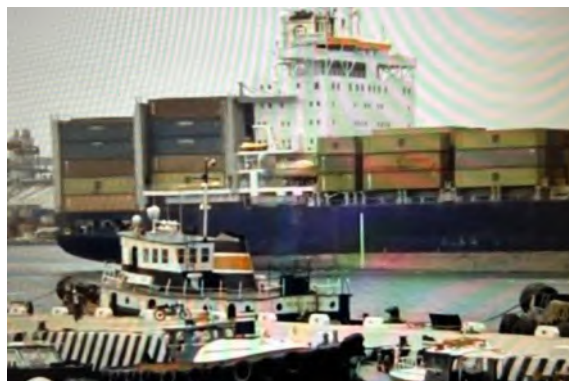


Figura 76. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 09:32)

El modelo económico en cuestión trajo consigo una mayor generación de riquezas para el estado, así como una marcada desigualdad social en donde las clases altas acumulaban más capital y las clases bajas eran cada vez más pobres. Esta división entre clases se vio acentuada con la devaluación del peso en 1994, originada por la salida de capital extranjero al temer que sus inversiones fueran volátiles debido a la inestabilidad social de México. Para entender mejor la salida de capital, es necesario recordar que en el mismo año se levantó en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas y fue asesinado el candidato a la presidencia de México, Luis Donaldo Colosio. Para diciembre de 1994, el peso fue devaluado un 15%, el dólar aumentó, al igual que todos los productos de consumo que se importaban, haciéndose inasequibles para una gran parte de la población, consecuentemente

se vivió un incremento en el precio de alimentos y servicios, como agua potable o electricidad (CONEVIT, s.f.).

Para el año 2002, cercano a la emergencia *La tregua* (2003), Székely (2005) reportaba que, de la población económicamente activa, el 52.1% de los mexicanos no contaba con ingresos suficientes para adquirir bienes mínimos indispensables como vivienda, vestido y calzado para cada uno de los miembros del hogar (pobreza de patrimonio). De igual forma, el 28.2% de los mexicanos con trabajo estaban catalogados en pobreza de capacidad, es decir, no contaban con la posibilidad de invertir en salud y educación para los integrantes de su familia, mientras que el 20.3%, no podía adquirir alimentos mínimamente aceptables (pobreza alimentaria).

Considerando el contexto socioeconómico de México, resulta contradictorio observar cómo en el filme la mayor parte de la población no es retratada, ya que sólo se presentan personajes que viven en grandes casas, presumen de sus sueldos altos, usan coches deportivos y se pueden permitir ir de compras (figuras 77-78), platican de viajes realizados a Europa y de la posibilidad de tener a una ayudante doméstica de planta. Una posible explicación de la ausencia de una clase social desfavorecida es que la película contaba con inversión del estado a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y no podía ser una herramienta de crítica social, sino que, por el contrario, debía contribuir a la afirmación ideológica de las clases en el poder.



Figura 77. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 1:06:46)



Figura 78. Fotograma de *La tregua*
(Rosas, 2003, 08:39)

En cuanto a la configuración de /Mujer/, esta noción también fue impactada por el neoliberalismo y en este periodo aumentaron las asimetrías de género. Fraser (2020) estudia la desigualdad de las mujeres en el capitalismo, considerando las etapas del paternalismo estatal, neoliberalismo y post neoliberalismo. Para la primera etapa, la autora identifica que la política es androcentrista y el ideal de ciudadano es un varón, trabajador, perteneciente a la etnia mayoritaria y responsable de la familia moral y económicamente. Este ciudadano puede complementar la manutención de la familia a través del trabajo del salario femenino, incorporando así a la mujer al mercado laboral bajo la autoridad del varón en el ámbito doméstico y público. No obstante, esta configuración ideal del ciudadano se confronta con la realidad que surge en el neoliberalismo, puesto que en esta etapa aumenta la instalación de maquiladoras que hacen uso de la mano de obra de mujeres, principalmente jóvenes y jefas de familia. En este periodo el salario de la mujer deja de ser un complemento y puede convertirse en el sostén de la familia. El cambio en el abanico laboral amplía los problemas de género, ya que las mujeres son contratadas con un salario bajo, poca o nula seguridad laboral, y disminuye su nivel de vida mientras aumenta sus horas laborales, tanto en el trabajo formal como en el cuidado del hogar y de personas.

Bajo este contexto de mujeres trabajadoras, en México se vivió un incremento de feminicidio, particularmente en el norte del país. Entre los años de 1993 y 2002, en Ciudad Juárez, Chihuahua, fueron asesinadas 268 mujeres por cuestión de género (La crisis, 2003). Dicha cifra es la reconocida de forma oficial, aunque las organizaciones no gubernamentales hablan de más de 500 muertas para el mismo periodo (Álvarez, 2003). Monárrez (2000) y Cervera y Monárrez (2013) señalan que estas mujeres tenían un promedio de edad de 26 años, pero la mayor frecuencia era de 17 años; también encuentran que las mujeres víctimas con mayoría de edad se desempeñaban principalmente como empleadas, obreras de maquiladoras o trabajadoras en bares, pero también había estudiantes y amas de casa. Los casos de feminicidio fueron retomados por la prensa nacional e internacional y se han hecho diversas recomendaciones a México por parte de la Comisión Internacional de Derechos Humanos (CIDH).

El gobierno mexicano atendió los diversos casos de feminicidio, los acuerdos signados ante la ONU en la cumbre de Beijín (1995) y las recomendaciones emitidas por la CIDH, realizando cambios al código penal e institucionalizando la atención a las mujeres. Los cambios al código penal (1997-2000) incluyen la tipificación de la violencia familiar y el feminicidio para que estos puedan ser juzgados (Morales, 2005). En cuanto a la institucionalización de la protección a las mujeres, en 2001 se creó el Instituto Nacional de las Mujeres y se promulgó la Ley de Igualdad entre Hombres y Mujeres.

A pesar de los esfuerzos señalados, la violencia contra la mujer no disminuyó. Álvarez (2020) indica que, si bien puede considerarse un logro feminista el reconocimiento y tipificación de los delitos contra las mujeres en México, esta conquista no ha sido

correspondida en el ejercicio efectivo de la justicia, ya que muchos casos no son juzgados, por lo que la ley aún no se traslada al plano de los hechos.

La realidad sociohistórica descrita entra en conflicto con la película analizada, ya que esta reproduce la antítesis de la violencia a nivel de diálogos, las mujeres protagonistas señalan sentirse seguras y esto se asocia con el hecho de que la película -como se afirmó-, fue financiada por CONACULTA y funciona como una herramienta del estado para perpetuar el régimen ideológico vigente. A pesar de que en el filme las mujeres dicen sentirse a salvo, son objeto de apuestas y sexualización que ellas no perciben como violencia de género, lo que de forma no consiente, transcribe un paradigma patriarcal en donde la mujer es subyugada.

En cuanto a la transcripción sexualizada de la mujer, esta se ve influenciada por la publicidad televisiva que se transmitía en México desde finales de los años ochenta y vigente para el periodo de emergencia del filme, que implicaba una erotización de productos consumibles a través del cuerpo de la mujer. Como ejemplo de este tipo de publicidad se puede hacer mención del anuncio de *La Rubia Superior*, comercial que buscaba vender cerveza mientras mostraba imágenes de una mujer rubia, joven, delgada y sonriente, bajo el eslogan de “la rubia que todos quieren”.

En México, el cuerpo de la mujer para el año 2000 era un atractivo publicitario, una decoración persuasiva para desear consumir productos que reforzaban cánones de belleza y estereotipos de género. Ávalos y Torres (2020) explican que las mujeres cumplen un doble rol en la publicidad, ya que son consumidoras y objetos publicitarios. Las autoras señalan que, para este periodo sociohistórico, se observa el extremo uso de una mujer fuerte o empoderada, representada como la *femme fatale*. Esta tendencia se incorpora en el texto

cinematográfico, pues se presenta el cuerpo de la mujer en escenas sexuales altamente sugestivas para incitar al público a ver la película, es decir, para vender el filme. Ejemplo de ello puede ser la escena en la que Avellaneda y Santomé platican de su día a día mientras ella se encuentra desnuda y él vestido (cf. figura 32). Esta representación de la vida cotidiana carece de verosimilitud, sin embargo, utiliza la función fálica de atracción del espectador hacia el cuerpo de la mujer.

Utilizar el cuerpo femenino como un objeto, se aleja de los ideales feministas de finales de la segunda ola e inicios de la tercera, que buscaban que la mujer pudiera ser liberada sexualmente y capaz de decidir sobre su propio cuerpo.

La película analizada parece perpetuar los estereotipos de género asociados a la mujer en el periodo de los setentas y ochentas en México, particularmente al utilizar el cuerpo de la mujer para la búsqueda del goce y la satisfacción de los hombres, elemento que ha sido transcrito en el cine por medio del género de Las Ficheras. *La tregua* parece mostrar la liberación sexual femenina a través de los personajes de Laura Avellaneda y Blanca, pero en realidad reproduce y perpetúa la explotación del cuerpo de la mujer.

Contreras (2025) señala que este tipo de cine, catalogado como cine de explotación sexual (sexplotation), hace un uso excesivo y no justificado del desnudo femenino mercantilizando así el cuerpo de la mujer y relegando la diégesis a un segundo plano. El investigador señala que el cine de explotación no se puede equiparar al cine pornográfico, ya que el primero sólo busca aprovecharse del morbo y del placer de una sociedad conservadora y reprimida. Por su parte, González y Gómez (2013) al estudiar películas de ficheras afirman que estas se construyen bajo la lógica del patriarcado, es decir, son textos producidos por y para hombres que reproducen el arquetipo de hombre-activo / mujer-pasiva y que, en

realidad, centran su diégesis en las relaciones de género. En su investigación, los autores muestran cómo las mujeres se presentan como objetos sexuales dignos de ser observados, desarrollando en el espectador un placer casi *vougerista*.

A pesar de los años de distancia entre el cine de ficheras y la emergencia del filme analizado en esta tesis, la configuración descrita por Contreras (2025) y por González y Gómez (2013) coincide con la construcción de *La tregua* (2003). Resulta triste observar que, aún con la presencia de movimientos feministas y sociales que buscaban la reivindicación de la mujer, para el año 2000 el cuerpo femenino seguía siendo transcrito como un objeto comercial y, la desnudez, no se transcribía como una libertad alcanzada, sino como un fenómeno morboso que reafirmaba la existencia una cultura mexicana desigual y machista.

4.3 Modificación de paradigmas axiológicos en la construcción de la noción /Mujer/

La configuración semántica de la mujer no se encuentra estática a lo largo del tiempo y esta se ve influenciada por elementos culturales e ideológicos. Sin duda alguna, existe un cambio paradigmático en la noción de /Mujer/ reproducida en los textos ficcionalizantes materia de esta tesis, y dicha modificación axiológica se correlaciona con la temporalidad sociohistórica de los movimientos feministas.

La novela analizada emerge en 1960, periodo cercano al fin de la segunda ola del movimiento feminista, en el que se alcanzaron logros significativos como el derecho al voto y el acceso a de la mujer a la educación superior (cf. capítulo 1). En esta etapa, el hecho de que la mujer se haya integrado al mercado laboral, al menos de forma incipiente, permitió que la lucha feminista pasara del ámbito de lo privado al terreno de lo económico.

La transcripción que se realiza en el texto literario permite entender cómo la mujer era aislada principalmente al ámbito de lo doméstico para esa etapa sociohistórica, en donde el rol de madre es altamente idealizado y, el de ama de casa, es normalizado.

En cuanto a la reproducción de la mujer en el ámbito laboral, la novela coincide con lo descrito por de Miguel (2011) para la década de los cincuenta del siglo XX: existía una naciente inserción de la mujer en la economía formal, pero las actividades que se le asignaban eran diferenciadas a los trabajos de un hombre. Lo anterior hace verosímil ver que, en *La tregua*, las mujeres que laboran lo hagan como secretarias o auxiliares contables, en tanto que los varones son supervisores o gerentes, es decir, a las mujeres se les asignan trabajos inferiores y de ayuda o servilismo mientras que a los varones se les da acceso a puestos de toma de decisión.

A pesar de que iniciaba un periodo sociohistórico donde la inclusión de la mujer en la economía formal no era vista de forma negativa, en Uruguay existieron políticas estatales que favorecían el regreso de ellas al ámbito de lo privado y que promovían la idea de que el trabajo en el hogar era una posición ventajosa o de superioridad para las mujeres (Firestone, 1970/1973). Esta situación es trascrita en el texto literario, en donde se configura a una protagonista que está dispuesta a renunciar a su trabajo para acompañar a su pareja y que señala sentirse abrumada y sin ganas de trabajar.

El pensamiento feminista evolucionó y la ideología relacionada a la mujer y sus espacios de acción era distinta para el 2003. Con la entrada de la tercera ola las demandas de las mujeres se diversificaron, haciendo así más difícil materializar logros específicos. En este periodo sociohistórico surgieron diferentes corrientes de pensamiento como el feminismo de

la diferencia, el de la igualdad, el liberal, el radical, el institucional, el ecofeminismo y el ciberfeminismo (cf. capítulo 1).

La presencia de la mujer en el ámbito de lo público fue creciente y, en el caso de México, existieron mujeres que para el 2000 ya habían ocupado puestos gubernamentales de toma de decisión, como Gobernadoras, Secretarías de Estado y Legisladoras. El desarrollo femenino en la esfera institucional visibilizó a un sector social que la cultura patriarcal había mantenido oculta en el ámbito de lo privado. La participación pública de las mujeres también se da en otros espacios, como el sector laboral y el ámbito educativo, y esto es transcrito en la película al mostrar mujeres que estudian o estudiaron carreras universitarias y que se insertan en el sector laboral, aunque sólo sean representadas en áreas de conocimiento feminizadas, como es la administrativa.

En cuanto a la liberación sexual, el feminismo radical abogó por la diferenciación entre la práctica de la sexualidad y la maternidad, así como por el derecho de la mujer al placer sexual (Fireston, 1970/1973), por lo que a partir de los años ochenta del siglo XX los valores aprobados por la sociedad eran distintos y, si bien seguía siendo moralmente preferible desarrollar la sexualidad femenina dentro del matrimonio, ya no eran juzgadas las mujeres que ejercían su derecho en la soltería o que expresaban abiertamente sus deseos y preferencias.

La liberación sexual pretende ser transcrita en la película a través de los personajes de Laura Avellaneda y Blanca, mujeres solteras, sexualmente activas que gozan del placer y de sus cuerpos, sin embargo, la forma en que es presentada en realidad mantiene estereotipos de género relativos a que la corporeidad femenina es para el placer del hombre, convirtiéndola en un objeto sexual. Lo anterior puede afirmarse al analizar el abuso de

escenas sexuales no justificadas en la argumentación, en donde -se reitera- se presenta el desnudo femenino y la posesión de su cuerpo por parte del varón. La cosificación de la mujer también es presentada en el filme en espacios públicos al mostrar a una empleada y a una estudiante que son vistas de forma lasciva por los hombres en su espacio de acción.

Durante la tercera ola, se visibilizó la violencia contra las mujeres, tanto sexual como económica, y el gran activismo internacional llevó a la elaboración de declaraciones y acuerdos en materia de erradicación de violencia, reconocimiento de derechos de salud sexual y reproductiva, educación, pobreza y democracias paritarias (cf. capítulo 1). En estos acuerdos internacionales participó México, sin embargo, llevar a la práctica estos idearios y reconstruir una ideología de género que no se base en el patriarcado no estaba concluido para el año 2003 y no se encuentra concluido ahora. Aún existe una subordinación femenina que normaliza la violencia contra la mujer, y esto fue transcrito en la película, ya que la mujer es violentada al ser un objeto de apuesta y burla por parte de algunos hombres, quienes reproducen valores y actitudes culturalmente aprobados en el país para el inicio del siglo XXI.

Sin duda alguna la mujer presentada en el libro es diferente a la mujer de la película, y las marcas semánticas asociadas a cada una de ellas (cf. capítulo 3) se relacionan al periodo histórico de la lucha feminista y al contexto social y cultural del país de emergencia de los textos ficcionalizantes analizados.

4.4 Conclusiones capitulares

El texto literario analizado en esta tesis se sitúa en Uruguay a finales de los años cincuenta y transcribe, de forma no consiente, elementos que se empatan con la situación sociohistórica del país: desaceleración económica, activismo sindical y estudiantil, cambio estético en el arte y el inicio de la participación de las mujeres en el ámbito público.

La década de los cincuenta en Uruguay fue marcada por una incorporación de mujeres a la economía formal y fueron protegidas por diversas legislaciones, aunque también se promulgaron leyes que incentivaban su retorno al hogar mostrando así una ideología patriarcal subyacente.

El feminismo de la época buscaba la inclusión de la mujer en la esfera pública y la igualdad civil, pero las políticas implementadas eran más compensatorias que igualitarias, reproduciendo en la novela la lucha feminista por derechos en un contexto de desigualdad persistente.

En cuanto a la película, se manifiestan aspectos del neoliberalismo en México, destacando la transición de un modelo económico paternalista a uno que favorece la apertura comercial y la inversión privada, lo que coincide con la incorporación de personajes de una clase económica favorecida en el texto ficcionalizante, sin embargo, se ignora la situación de pobreza y desigualdad social, sugiriendo así que el filme actúa como una herramienta para perpetuar la ideología de las clases privilegiadas.

La película reproduce y eterniza estereotipos de género al sexualizar a las mujeres y presentarlas como objetos de deseo, rasgos que se asocian -como se dijo- a la publicidad de la época que erotizaba el consumo. Aunque *La tregua* intenta mostrar una liberación sexual femenina, transcribe una visión patriarcal que reduce a las mujeres a meros objetos

consumibles. A pesar del avance de movimientos feministas, el filme transcribe cómo el cuerpo femenino continúa siendo explotado en el contexto cultural mexicano, subrayando la persistencia de una cultura asimétrica y patriarcal.

La representación nocional de la mujer en textos ficcionalizantes ha cambiado con el tiempo, influenciada por contextos culturales e ideológicos y particularmente, por la lucha feminista. La novela analizada, escrita en 1959, transcribe logros del feminismo de la segunda ola, como la inclusión de la mujer en el mercado laboral, aunque sea en actividades de subordinación. En contraste, la película de 2003 reproduce un cambio en la ideología feminista y muestra a mujeres más activas en espacios públicos y laborales, aunque aún perpetúa estereotipos de género al presentar a las mujeres como objetos sexuales o negar la violencia de género existente.

Resulta problemático observar cómo, a pesar del distanciamiento sociohistórico entre la emergencia de los textos, tanto en la novela como en la película la configuración semántica de la mujer reproduce su corporeidad y sexualidad como un objeto de deseo y consumo masculino, es decir, la mujer transcrita es cosificada. Aunque ha habido avances en la lucha por los derechos de las mujeres y una mayor visibilidad de la asimetría de género, los textos ficcionalizantes analizados no logran escapar de una narrativa patriarcal que manifiesta estereotipos de género que coadyuban a perpetuar la subordinación femenina.

5. Conclusiones

Los movimientos feministas se han transformado a lo largo del tiempo y miles de mujeres han luchado desde sus trincheras, en diferentes momentos históricos, para alcanzar diferentes propósitos, desde el reconocimiento como ciudadanas, el derecho a tener un patrimonio propio, el derecho al voto, el acceso a la educación, la resolución de conflictos bélicos, la libertad sexual y reproductiva, el derecho a una vida libre de violencia, la incorporación a la esfera pública en ámbitos de toma de decisión y la igualdad sustantiva frente al hombre, por señalar algunos.

De igual forma, la evolución del pensamiento feminista ha modificado los paradigmas axiológicos asociados al imaginario colectivo de la noción /mujer/ y, para el caso particular de los textos artísticos analizados en este documento, el cambio ideológico posibilitó la configuración de modelos femeninos distintos para la misma diégesis, representados bajo los códigos de simbolización específicos del campo suprarregulado de producción semiótica al que pertenecen tanto la novela como la película.

Utilizando el modelo semántico reformulado (Eco, 1975/2000) y siguiendo los planeamientos de la sociocrítica, se pudo analizar cómo es que los postulados feministas y la ideología dominante del patriarcado se ven transcritos en los textos ficcionalizantes estudiados y cómo es que dichos objetos de estudio posibilitan la reproducción de nociones culturales subjetivas sobre la mujer que deben ser desplazadas para lograr una sociedad igualitaria.

Los semas que participan en la construcción discursiva de la noción /mujer/ en la versión literaria de *La tregua* transcriben estereotipos de género asociados a la ideología

patriarcal dominante en Latinoamérica para la década de los cincuenta del siglo XX: la mujer se describe como un ser que pertenece de manera naturalizada al espacio doméstico, ya sea como ama de casa, madre, esposa o pareja, y que satisface el arquetipo cultural asociado con la feminidad al presentarla como insegura, infantilizada, sensible y celosa, es decir, con menos dominio de sus emociones y raciocinio. Asimismo, se observa un estereotipo de belleza que impone presión sobre la mujer en relación a su edad y a su estado civil: una mujer joven es representada como bella y deseable, mientras que la madurez se asocia con repulsión sexual, y más aún si se trata de una mujer soltera. La novela también desarrolla la incorporación de la mujer en el ámbito público, particularmente en el espacio laboral, en donde su figura es representada como inferior a la del hombre, tanto intelectualmente como en jerarquía organizacional. Por lo anterior, es posible señalar que el semema mujer en el texto literario transcribe una ideología patriarcal que busca perpetuarse al reforzar estereotipos de género que dejan en desventaja a las mujeres, que legitiman su subordinación frente al hombre y que limitan sus posibilidades de desarrollo pleno. Los clichés reproducidos manifiestan ideas preconcebidas que focalizan las complicaciones de las mujeres para incorporarse al ámbito público, haciendo parecer así como ventajoso para el género femenino el mantenerse en la esfera privada.

Llama particularmente la atención el hecho de que la novela presenta una reconfiguración semántica de la mujer una vez que esta es reconocida y amada por un hombre, saliendo así de los paradigmas axiológicos establecidos para el género femenino. La mujer amada se presenta como un ente empoderado, feminista, autónomo y del que no se espera la satisfacción de estereotipos de inferioridad intelectual, belleza ni sexuales. Si bien podría entenderse este planteamiento como una reconceptualización social de las

expectativas que se tienen para la mujer, en realidad refuerza la ideología patriarcal de la superioridad masculina, ya que es el hombre quien permite la reinterpretación de la figura femenina al salvar a la mujer a través de su amor y reconocimiento, es decir, validándola como alguien digna de acompañar al varón.

Como ya se señaló, la modificación del pensamiento feminista para el año 2000 se ve transcrita en la adaptación cinematográfica de *La tregua*, y este texto ficcionalizante configura a las mujeres a través de axiomas distintos a los planteados por la novela, detectándose semas que validan positivamente la figura femenina y otros que nuevamente la colocan en una posición normalizada culturalmente de desigualdad y subordinación frente al hombre. Dentro de los elementos semánticos que permiten entender una reivindicación nocional de /mujer/ se encuentran los semas de empleo, educación universitaria, inteligencia y seguridad, y es a través de estos elementos que se reproduce en la película el cambio ideológico sobre el imaginario colectivo de la figura de femenina, misma que a través de distintas luchas ganadas por las mujeres, las posiciona de forma normalizada para este periodo sociohistórico en el espacio público.

En contraparte a los logros alcanzados por las mujeres para el año de emergencia del texto cinematográfico, la película enfatiza la configuración de la figura femenina como un objeto sexual, tanto en el espacio privado como en el público, transcribiendo así el dominio de una ideología patriarcal que busca perpetuar estereotipos y roles de género que subordinan a la mujer como un mero objeto para el placer del hombre. Si bien, dentro de la tercera ola del feminismo se buscó la libertad sexual de las mujeres y el reconocimiento de su derecho al placer sexual, el filme deconstruye este reclamo para cosificar y sexualizar a la mujer y reproducirla a través de axiomas que la retienen en una posición de supeditación. La

configuración erotizada de la mujer planteada en la película evidencia una cultura que alberga una doble moralidad para hombres y mujeres.

La confrontación entre los elementos semánticos que modelizan a la figura femenina en los textos ficcionalizantes analizados permite inferir que, durante el medio siglo que separa la emergencia de la novela y la película, hubo logros feministas que favorecieron a las mujeres, aunque de forma parcial, como son educación e incorporación a la esfera pública. Este avance feminista se califica como incompleto ya que, a la mujer, en cuestión educativa, se le dio acceso a carreras feminizadas, generalmente asociadas con las humanidades, la administración y el cuidado de otros, es decir, alineadas a los roles de género tradicionales, mientras que su participación en la economía formal se dio principalmente en puestos de subordinación con un bajo nivel en la escala organizacional y con salarios desiguales e inferiores a los de los varones. La división sexual del trabajo margina a la mujer al espacio reproductivo y del cuidado de las personas, y esta característica de origen biológico se amplificó, pasando del espacio doméstico a la esfera pública, en donde se le asignan actividades principalmente de sumisión y exclusión política.

Por otro lado, la comparación de semas configurativos detectados para la novela y la película demuestra la resistencia del patriarcado a ser subvertido. La ideología dominante hace uso de estereotipos cosificantes de la mujer que la rebajan al papel de objeto, un ente que está destinado para su uso y deshecho, borrando así logros que se habían obtenido en periodos anteriores. La novela presenta a una protagonista en la que la sexualidad no era exaltada como su principal elemento caracterizaste, mientras que la película realza la erotización de la mujer al grado de convertirla en un objeto comercial. Esta reconstrucción semántica de la protagonista permite inferir que la ideología patriarcal existente al momento

de la emergencia del filme busca, a través de mecanismos no-conscientes, prolongar su existencia y dominio en la sociedad. De acuerdo con los planteamientos presentados en la película, la mujer ha ganado su legitimación al gozo y este derecho lo puede ejercer en mientras contribuya a lograr el placer masculino, tanto del protagonista como del espectador.

Las nociones asociadas a la figura femenina en la novela y en la película, transcriben de igual forma elementos sociohistóricos del periodo de emergencia de los textos artísticos. La obra literaria, a través de frases aisladas o descripción de personajes, reproduce al Uruguay de la década de los cincuenta, con su crisis económica, su marcado activismo en los sectores inconformes y algunos guiños a posicionamientos políticos, como el batllismo. Por su parte, la película presenta un México capitalista neoliberal abierto al comercio exterior.

Finalmente, se puede concluir que a través del análisis de textos ficcionalizantes con un marco conceptual semiótico y sociocrítico, que se constató la posición de subordinación de la mujer y la desigualdad social que existe para ella a pesar del distinto periodo sociohistórico y de los cambios paradigmáticos en su configuración nocional. Tanto hombres como mujeres han sido modelizados culturalmente para satisfacer roles de género basados en diferencias biológicas, y esto conlleva a una dominación masculina sobre la mujer, pauta sociocultural que se debe romper para establecer nuevos acuerdos sociales que sean benéficos para toda la humanidad.

Aún queda una lucha feminista intensa que iguale y dignifique a la mujer de forma empírica y no únicamente a nivel discursivo, que le permita vivir plenamente, con autonomía sobre sus decisiones, su cuerpo y sus acciones, con acceso a todos los niveles jerárquicos en el espacio público, con derechos, oportunidades y privilegios que tradicionalmente han sido adjudicados al varón de forma naturalizada. Queda pendiente ganar la batalla que erradique

la discriminación, el acoso y las violencias físicas, psicológicas y estructurales que sufren cotidianamente las mujeres.

Los diferentes textos artísticos, como lo son las obras literarias y cinematográficas, son importantes producciones culturales que promueven de forma no-consciente la perpetuación de las desigualdades de género hasta hoy en día, pero también pueden ser manifestaciones artísticas clave para buscar su erradicación, de modo que promuevan nuevos valores, formas de convivencia social y redistribución del poder entre géneros, y que permitan a las mujeres buscar plenamente su desarrollo y bienestar en condiciones de igualdad.

Referencias

- Alario Trigueros, María Teresa. (2008). *Arte y Feminismo*. San Sebastián: Nerea.
- Althusser, Louis. (1982). Ideología y aparatos ideológicos del estado. En *La filosofía como arma de la revolución* (pp. 97-141). México, D.F.: Ediciones Pasado y Presente. (Obra original publicada en 1970).
- Álvarez Díaz, Jorge Alberto. (2003). Las muertas de Juárez: Bioética, género, poder e injusticia. *Acta Bioética*, 9(2), 219-228.
- Álvarez Enríquez, Lucía. (2020). El movimiento feminista en México en el siglo XXI: Juventud, radicalidad y violencia. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 240, 147-175. <https://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v65n240/0185-1918-rmcps-65-240-147.pdf>
- Amnistía Internacional. (2023). *Triangle Shirtwaist: El incendio que hizo avanzar el reconocimiento de los derechos de la mujer*. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/triangle-shirtwaist-derechos-de-la-mujer/>
- Amorós, Celia. (1994). *Feminismo, igualdad y diferencia*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arango Gallego, Martín, Macana Gutiérrez, Nataly y Rodríguez Morales, Andrés. (2024). El acoso sexual en el trabajo: Un diálogo feminista entre derecho laboral y derecho penal en Colombia. *Revista derecho del estado*, 60, 421-453.
- Araya Ibacache, Claudia. (2006). *Pensamiento feminista en la primera mitad del siglo XX en Paraguay, Uruguay y Chile: Serafina Dávalos, María Abella de Ramírez y Amanda Labarca* [Tesis de maestría]. Universidad de Chile.

- Arrieta de Guzmán, Teresa. (2018). Sobre el pensamiento feminista y la ciencia. *Letras*, 89(130), 51-78. <http://dx.doi.org/10.30920/letras.89.130.3>
- Asamblea Nacional Constituyente de Francia. (1789). *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. https://www.conseil-constitutionnel.fr/sites/default/files/as/root/bank_mm/espagnol/es_ddhc.pdf
- Ávalos Calderón, Hanna Karen y Torres Bermúdez, Gloria Isabel. (2000). *Femvertising: Publicidad y feminismo. Los casos de Dove y Nike* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Autónoma Metropolitana. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/bitstream/123456789/24633/1/50586.pdf>
- Bajtín, Mijail. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1978).
- Barcena, Alicia. (2021). *La autonomía económica de las mujeres en la recuperación sostenible y con igualdad*. https://www.cepal.org/sites/default/files/presentation/files/1002021-version_final_final_para_lanzamiento_3.pdf
- Barei, Silvia y Boria, Adriana. (2006). Territorios afines: Sociocrítica y feminismo. *Acta Poética*, 27(1), 63-95.
- Barrett, Michele. (1980). *Womens's oppression today: Problems in marxist-feminist analysis*. Londres: New Left Books and verso.
- Barthes, Roland. (1985). Sémantique de l'objet. En *L'aventure sémiologique* (pp. 249-260). París: Éditions du Seuil. (Obra original publicada en 1964).
- Bartra, Eli. (2005). *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria editorial. (Obra original publicada en 1987).

- Beltrán Almería, Luis. (2019). La novela, género literario. *Letras*, 66, 13-46.
- Benedetti, Mario. (2015). *La tregua*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial. (Obra original publicada en 1960).
- Benería, Lourdes. (1981). Reproducción, producción y división sexual del trabajo. *Mientras tanto*, 6, 47-84. (Obra original publicada en 1979).
- Bideau, Bernadette. (2006) *Análisis de La tregua de Mario Benedetti*. Bochum: Grin Verlag.
- Blázquez Graf, Norma. (2011). *El retorno de las brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2008).
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Boria, Adriana. (2005). Sociocrítica y feminismo: Un proyecto inconcluso (la búsqueda de P. Malczynsky). *Estudios*, 17, 59-68.
- Bosch Fiol, Esperanza y Ferrer Pérez, Victoria Aurora. (2003a). Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino. *Feminismo/s*, 2, 139-152.
- Bosch Fiol, Esperanza y Ferrer Pérez, Victoria Aurora. (2003b). Sobre la supuesta inferioridad intelectual de las mujeres. *Revista de estudios de género y teoría feminista*, 2, 119-136. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=900715>
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. (Obra original publicada en 1998).
- Bravo, Enrique. (2002, mayo 27). USBI-Mocambo, escenario de *La Tregua*. *Universo*. <https://www.uv.mx/universo-hemeroteca/63/arte/arte01.htm>

- Butler, Judith y Lourties, Marie. (1998). Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
<https://www.jstor.org/stable/42625381>
- Capire. (2023). 8 de marzo de 2000, un día para recordar.
Capire. <https://capiremov.org/es/experiencias-es/8-de-marzo-de-2000-un-dia-para-recordar/#:~:text=El%208%20de%20marzo%20de%202000%20ten%C3%ADa%20como%20consigna%20%E2%80%9C2000,com%C3%BAn%20de%20cambiar%20el%20mundo>
- Casique, Irene. (2017). Propuesta y validación de una escala general para medir el empoderamiento de los adolescentes en México. *Notas de población de la CPAL*, 104, 85-118. <https://repositorio.cepal.org/entities/publication/af59bc92-83a2-40ce-847a-7bfc7f0edd37>
- Cerva Cerna, Daniela. (2014). Participación política y violencia de género en México. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 59(222), 117-140.
- Cervera Gómez, Luis Ernesto y Monárrez Fragoso, Julia Estela. (2013). *Geografía de la violencia en Ciudad Juárez, Chihuahua*. Tijuana: El Colef.
https://colef.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1014/558/3/Geograf%C3%ADa%20de%20la%20violencia_Lectura.pdf
- Chávez Rojas, Karina Lizeth. (2023). *Análisis sociocrítico de la película El Bulto: Del nacionalismo al neoliberalismo en México* [Tesis de doctorado]. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

- Conferencia Internacional sobre la Población y el Desarrollo. (1994). *Programa de acción*.
https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/ICPD_programme_of_action_es.pdf
- Consejo Nacional de Ciencias, Humanidades y Tecnología. (2024). *Informe de investigadores vigentes 2023*.
<https://www.siicyt.gob.mx/index.php/estadisticas/informe-general>
- Consejo Nacional de Educación para la Vida y el Trabajo. (s.f.). *La crisis económica de 1994*.
- Consejo Nacional de Evaluación Pública de Desarrollo Social. (2023). *Ficha de monitoreo 2022-2023. Sistema Nacional de Investigadores*. https://secihti.mx/wp-content/uploads/planeacion_y_evaluacion/evaluacion_programas_conacyt/Evaluacion/Consistencia_Resultados/FMyE_S191_2023.pdf
- Contreras Romero, Valente Alberto. (2025). Cine de ficheras y destape español: Dos formas de entender la liberación sexual en una cultura mercantil hedonista. *Figuras. Revista Académica de Investigación*, 6(2), 63-85.
<https://revistafiguras.acatlan.unam.mx/index.php/figuras/article/view/412/869>
- Copeland, Colette. (2016). *Teresa Serrano*. Eutopia. <https://eutopia.us/teresa-serrano/>
- Cros, Edmon. (1976). Propositions pour une sociocritique. *Langues modernes*, 6, 9-29.
- Cros, Edmon. (2002). *El sujeto cultural sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Eniversidad Eafit. (Obra original publicada en 1997).
- Cros, Edmon. (2017). Hacia una teoría sociocrítica del texto. *La palabra*, 31, 29-38. (Obra original publicada en 2006).

- Cuadro Cawen, Inés. (2018). Entre la igualdad y las diferencias: El concepto «feminismo» en Uruguay a inicios del siglo XX. *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 7, 63-99.
- Cuenca, María Josep y Hilferty, Joseph. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- d'Ormesson, Jean. (1981). *Recepción de Marguerite Yourcenar en la Academia Francesa*. <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/824/1092>
- de Beauvoir, Simone. (1977). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo veinte. (Obra original publicada en 1949).
- de Gouges, Olympe. (1791). *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/catedra/materiales/u1_cuaderno2_trabajo.pdf
- de la Barre, Francois Poulain. (2007). *La igualdad de los sexos. Discurso físico y moral donde se ve la importancia de deshacerse de los prejuicios*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1673).
- de la Barre, Francois Poulain. (2007). *Sobre la educación de las Mujeres para la conducta del espíritu en las ciencias y en las costumbres*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1674).
- de la Barre, Francois Poulain. (2007). *Sobre la excelencia de los hombres, contra la igualdad de los sexos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1675).

- de Saussure, Ferdinand. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada. (Obra original publicada en 1916).
- Deely, John. (1996). *Los fundamentos de la semiótica*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. (Obra original publicada en 1990).
- Demasi, Carlos, Markarian, Vania y Rico, Álvaro. (2007). *Selección de textos para la enseñanza de la historia reciente*. Montevideo: Administración Nacional de Educación Pública.
- de Miguel, Ana. (2011). Los feminismos a través de la historia. *Feminismo de la diferencia y últimas tendencias*. <https://web.ua.es/es/sedealicante/documentos/programa-de-actividades/2018-2019/los-feminismos-a-traves-de-la-historia.pdf>
- de Pizan, Christina. (2021). *La ciudad de las damas*. Madrid: Editorial Verbum S.L. (Obra original publicada en 1405).
- Eagleton, Terry. (1995). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1977).
- Eco, Umberto. (1986). *La estructura ausente*. Lumen. (Obra original publicada en 1974).
- Eco, Umberto. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen. (Obra original publicada en 1984).
- Eco, Umberto. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. (Obra original publicada en 1975).
- Eco, Umberto. (2016). Propuestas para una historia de la semiótica. *deSignis*, 25, 19-32. (Obra original publicada en 1979).
- Eco, Umberto. (2016). *Kant y el ornitorrinco*. Ebookelo. (Obra original publicada en 1997).

- Escobar, Jenifer, Valencia, Ilse, y Hubbard, Erik. (2024, febrero). Revolucionar las ciencias desde el feminismo. *UNAM global*. https://unamglobal.unam.mx/global_tv/revolucionar-las-ciencias-desde-el-feminismo/
- Expósito, Francisca. (2011). Violencia de género. *Mente y cerebro*, 48(1), 20-25.
- Fariña Busto, María Jesús. (2016). Feminismo y literatura. Acerca del canon y otras reflexiones. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 4, 9-41. <https://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/17479/15135>
- Firestone, Shulamith. (1973). *La dialéctica del sexo*. Lecturlandia. (Obra original publicada en 1970).
- Fletcher, Kanitra. (s.f.). *La piñata*. Landmarks. <https://landmarks.utexas.edu/video-art/la-pinata>
- Flores Espínola, Artemisa. (2018). La historia no contada de las mujeres en la ciencia. *Presencia Universitaria*, 11, 48-59.
- Franco, Jean. (1988). *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Guadalajara: Gobierno de Jalisco.
- Fraser, Nancy. (2020). *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Friedan, Betty. (2016). *La mística de la feminidad*. Valencia: Ediciones Cátedra. (Obra original publicada en 1963).
- García Bedoy, Humberto. (1992). *Neoliberalismo en México: Características, límites y consecuencias*. Tlaquepaque: ITESO.

- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1973).
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giménez, Gilberto. (2001). *Teoría y análisis de la cultura* (Vol. 1). México, D.F.: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Gimeno de Flaquer, Concepción. (1886). La mujer coqueta. *El álbum de la mujer*, 92.
- Goldmann, Lucien. (1966). *Sciences humaines et philosophie: Suivi de Structuralisme génétique et création littéraire*. París: Gnthier.
- González Gavaldón, Blanca. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, 12, 79-88. <https://www.redalyc.org/pdf/158/15801212.pdf>
- González Manrique, Manuel Jesús y Gómez Ullate, Martín. (2013). Sexicomedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español. En *Ensayos sobre cine, historia y antropología. México y España* (Vol. 1, pp. 183-202). Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- González Vidal, Juan Carlos. (2011). El destierro amoroso en *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore. En *Seis propuestas. Seis lecturas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- González Vidal, Juan Carlos. (2012a). *Campos suprarregulados de producción semiósica*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- González Vidal, Juan Carlos. (2012b). *Fraude México, 2006. Las posibilidades ideológicas del cine como medio de comunicación masiva*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

- González Vidal, Juan Carlos. (2021). Modelos cognitivos e ideología. En *Comunicación y discursos cotidianos* (pp. 291-316). Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- González Vidal, Juan Carlos. (2022). La materialidad significativa en la conformación de imágenes mentales desde un enfoque semiótico. En *Prácticas y percepciones culturales* (pp. 105-132). Ciudad de México: Editorial Itaca.
- González Vidal, Juan Carlos y Ávila González, Edgar. (2023a). La sociocrítica como perspectiva de análisis de la producción cultural. En *Dialogismo y heterodoxias en el análisis del arte y la cultura* (pp. 134-152). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- González Vidal, Juan Carlos y Ávila González, Edgar. (2023b). Objetos cotidianos y seres vivos bajo códigos estéticos: Un enfoque semiótico. *Revista chilena de semiótica*, 18, 64-80.
- González Vidal, Juan Carlos y Ávila González, Iván. (2021). *Reflexiones sobre la semiótica. De la teoría a la práctica*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Universidad de Matanzas.
- Gutiérrez, Lorraine, Joo, Hiun y Rogers, Mary. (2000). Toward an understanding of empowerment for HIV/AIDS prevention with adolescent women, *Sex Roles: A Journal of Research*, 42(7-8), 581-611.
- Harding, Sandra. (2016). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata, S.L. (Obra original publicada en 1993).
- Hernández, Carmen. (2006). Lo femenino en el arte: Una forma de conocimiento. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 11(27), 45-

58. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012006000200004

Hjelmslev, Louis. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Instituto Nacional de las Mujeres. (s. f.). Glosario para la igualdad. *Campus género*.
<https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/>

Instituto Nacional de las Mujeres. (2019). *Programa Nacional para la Igualdad de Oportunidades y no Discriminación contra las Mujeres (PROIGUALDAD) 2013-2018. Reporte de Ejecución*.
<http://gaceta.diputados.gob.mx/Gaceta/64/2019/abr/Inmujeres-20190423.pdf>

Instituto Nacional de las Mujeres.
(2023). *Antecedentes*. http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100723.pdf

Kahlo, Frida. (1938). *Lo que el agua me dio* [Pintura].

Kahlo, Frida. (1939). *Dos desnudos en el bosque* [Pintura].

Kahlo, Frida. (1940). *Cortándose el pelo con unas tijeritas* [Pintura].

Kollontai, Alexandra. (2011). *Los fundamentos sociales de la cuestión femenina*. Madrid: En Lucha. (Obra original publicada en 1907).

Kristeva, Julia. (1978). *Semiótica* (Vol. 1). Madrid: Fundamentos.

La crisis (2003, 29 de diciembre). Muertas de Juárez, vergüenza nacional. *La crisis. Diario Político de México*.

Lagarde, Marcela. (1991). *Poder y liderazgo entre mujeres*. Managua: Puntos de encuentro.

Lagarde, Marcela. (1997). *Claves feministas para el poderío y la autoafirmación de las mujeres*. Managua: Punto de encuentro.

- Lamas, Martha. (1986). La antropología feminista y la categoría «género». *Nueva antropología*, VIII(30), 173-198. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15903009>
- Lamas, Martha. (1996). La perspectiva de género. *La Tarea, Revista de Educación y Cultura de la Sección 47 del SNTE*, 8.
- Lamas, Martha. (1999). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. *Papeles de Población*, 5(21), 147-178. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11202105>
- Ley de derechos civiles de la mujer. Ley 10783. (1946). Diario Oficial, Uruguay. <https://www.impo.com.uy/diariooficial/1946/10/02/2>
- Ley de igualdad salarial. Ley 11923. (1957). Diario Oficial, Uruguay. <https://www.impo.com.uy/diariooficial/1953/04/06/1>
- Ley de protección a la maternidad. Sin No. de ley. (1951) Diario Oficial, Uruguay. https://archive.org/details/DiarioOficialUruguay_19511127
- Ley de salario de maternidad. Ley N° 12.572. (1958), Diario Oficial, Uruguay. <https://www.impo.com.uy/diariooficial/1958/10/30/6>
- Ley del divorcio por la sola voluntad de la mujer. Ley 4802. (1913). Diario Oficial, Uruguay. <https://www.impo.com.uy/diariooficial/1913/09/15/2>
- Lippard, Lucy. (1976). *From the center: Feminist essays of women's art*. Nueva York: Dutton.
- Lotman, Iuri Mijáilovich. (1996). *La semiótica I. Semiótica y cultura del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lyons, John. (1984). *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Taide: Barcelona.
- Malczynski, Pierrette. (1996). Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista. *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, 1, 23-43.

- Malcuzyński, Pierrette. (1997). A propósito de la sociocrítica... *Acta poética*, 18/19, 189-218.
- Malcuzyński, Pierrette. (2006). Yo no es un O/otro. *Acta poética*, 27(1), 19-44.
- Malcuzyński, Pierrette. (2009). El sujeto antológico femenino. *Itinerarios*, 10, 25-35.
- Margolles, Teresa. (2016). *Pesquisas* [Fotografía].
- Maubrigades, Silvana. (2018). Mujeres y desarrollo en América Latina durante el siglo XX. Tasas de actividad, niveles de desarrollo económico y modelos productivos. *Revista uruguaya de historia económica*, VIII (14), 9-33.
- Martínez Herrera, Manuel. (2007). La construcción de la feminidad: La mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología*, 21, 79-95.
- Millett, Kate. (1969). *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Miyares, Alicia. (2003). Democracia feminista. *Feminismos* vol. 74. Valencia: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia.
- Monárrez Frago, Julia Estela. (2000). La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. *Frontera Norte*, 12(23), 87-117.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v12n23/v12n23a4.pdf>
- Mora, Belvy. (2004). Del acoso sexista a la sexualización del acoso sexual. *Mujeres en red. El periódico feminista*. <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article50>
- Morales Campos, Arturo. (2020). Signos hegemónicos en el filme *Ex-Machina*: Robotización y control. *Contratexto*, 34, 129-152.
- Morales Hernández, Rocío. (2005). Violencia familiar. En *Temas de derecho penal, seguridad pública y criminalística*. México, D.F.: UNAM.
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1724/19.pdf>

- Mujeres en la Sombra. (2021). *Leymah Gbowee, la mujer que puso fin a 14 años de guerra en Liberia*. <https://mujeresenlasombra.com/leymah-gbowee/>
- Munévar-Munévar, Dora y Ortiz, Luz. (2009). Violencia estructural de género. *Revista de la Facultad de Medicina*, 57(4), 356-366.
- Museo de Arte Moderno de Nueva York. (2024). *Andy Warhol*. <https://www.moma.org/artists/6246>
- Museo Memoria y Tolerancia. (2017). *Feminicidio en México. ¡Ya basta!* <https://www.myt.org.mx/exposicion/feminicidios-en-mexico>
- National Womens' History Museum. (2021). *Tercera ola*. Women's history. <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminismo-la-tercera-ola>
- Oddone París, Gabriel. (2010). *El declive: una mirada a la economía de Uruguay del siglo XXI*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Offen, Karen. (1987). Sur l'origine des mots féminisme et féministe. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 34(3), 492-496.
- Organización de las Naciones Unidas. (s. f.). *Estereotipos de género*. Naciones Unidas Derechos Humanos. <https://www.ohchr.org/es/women/gender-stereotyping#:~:text=Los%20estereotipos%20de%20g%C3%A9nero%20err%C3%B3neos,no%20sufrir%20violencia%20de%20g%C3%A9nero>
- Organización de las Naciones Unidas. (1992). *Declaración de Atenas*. https://www.urv.cat/media/upload/arxiu/igualtat/JeanMonnet/2013/Lectura_recomendada_Declaracion_Atenas_1992.pdf

- Organización de las Naciones Unidas. (1993). *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra las mujeres*. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/declaration-elimination-violence-against-women>
- Organización de las Naciones Unidas. (1995). *Declaración y plan de acción de Beigin*. <https://www.unwomen.org/es/digital-library/publications/2015/01/beijing-declaration>
- Organización de las Naciones Unidas. (2000). *Resolución 1325*. <https://acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/1759.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas. (2021). *La igualdad de género*. <https://colectivajusticiamujer.org/wp-content/uploads/2021/01/foll-igualdadg-8pp-web-ok2.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas. (2024). *Mujeres del mundo, ¡únanse!* <https://interactive.unwomen.org/multimedia/timeline/womenunite/es/index.html#/>
- Pastor, Marialba. (2010). El marianismo en México: Una mirada a su larga duración. *Cuicuilco*, 48, 257-277. <https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v17n48/v17n48a13.pdf>
- Peirce, Charles Sanders. (1994). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press. (Obra original publicada en 1931–1935).
- Peña, Juan Carlos, Arias Lagos, Loreto, y Boll Henríquez, Valeria. (2019). Los celos como norma emocional en las dinámicas de violencia de género en redes sociales en las relaciones de pareja de estudiantes de Temuco, Chile. *Géneros*, 8(2), 180-203. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7264059>

- Pérez Orozco, Amaia. (2014). Del trabajo doméstico al trabajo de cuidados. En *Con voz propia. La economía feminista como apuesta teórica y política* (pp. 49-74). Madrid: La oveja roja. https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/con_voz_propia.pdf#
- Quintana Tejera, Luis. (2005). La tregua de Mario Benedetti. *Ciencia Ergo Sum*, 12, 2, 186-192.
- Rainero, Liliana. (2009). Ciudad, espacio público e inseguridad. Aportes para el debate desde una perspectiva feminista. En *Mujeres en la ciudad. De violencias y derechos* (pp. 163-176). Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Renan, Sergio. (Director). (1974). *La tregua* [Película]. Tamames-Zemboin.
- Richard, Nelly. (1993). *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Atenea.
- Rosas Priego, Alfonso. (Director). (2003). *La tregua* [Película]. Cineproducciones Internacionales S.A. de C.V, CONACULTA-IMCINE.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1966). *Literatura uruguaya de medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- Sapriza, Graciela. (2015). “Nos habíamos amado tanto”. Años revueltos. Mujeres, colectivos y la pelea por el espacio público. *Revista Estudios Feministas*, 23(3), 939-958. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38142136015>
- Scott, Joan. (2008). *Género e historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Serrano, Teresa. (2003). *La piñata* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=B8xOW8wuVN8>
- Serret, Estela. (2015). Subordinación de las mujeres e identidad femenina. Diferencias y conexiones. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 43(174), 145-158.

- Smith, Sharon. (2013). Marxismo, feminismo y liberación de la mujer. *Pasos*, 158, 42-55.
- Stam, Robert. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2004).
- Sullivan, Justina. (2017). *Las sopas de Campbell se juntan con los aperitivos de Snyder's-Lance*. Público. <https://www.publico.es/economia/sopas-campbell-juntan-aperitivos-snyder-s-lance.html>
- Székely, Miguel. (2005). Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004. *El trimestre económico*, 72(288), 913-931. <https://doi.org/10.20430/ete.v72i288.566>
- Thompson, John. (1998). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. (Obra original publicada en 1990).
- Torrico Cano, Camila Lucía y Alcoba Meriles, Dolly. (2022). Amor romántico y violencia contra las mujeres desde el enfoque de género. *Revista de difusión cultural y científica de la Universidad La Salle en Bolivia*, 23, 37-68. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2071-081X2022000100004&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Umaña Chaverri, José Otilio. (1989). La tregua: censura y autocensura de una voz que escribe y se escribe. *Letras*, 20-21, 131-161.
- Valcárcel, Amelia. (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Santiago de Chile: CEPAL.
- Valderrama, Constanza. (2023). La solterona chilena: Un arquetipo en *La mujer de sal* (1967) de María Elena Gertner. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 52, 231-237. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0075969.pdf#page=30>

- Van Dijk, Teun. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- Varela, Nuria y Santolaya, Antonia. (2019). *Feminismo para principiantes*. Madrid: Penguin Random House.
- Vera, Luis Roberto. (2008). Octavio Paz y Frida Kahlo: La herencia precolombina. *Casa del tiempo*, 1(2-3), 41-56. https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/02_iv_dic_ene_2008/casa_del_tiempo_eIV_num02_41_56.pdf
- Verón, Eliseo. (2004). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1988).
- Vevia Romero, Fernando Carlos. (2000). *Introducción a la semiótica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Villafañe, Marian. (2022). *Artistas abstractas en latinoamérica y 4 mexicanas destacadas*. Artvia. <https://artvia.com/artistas-abstractas-en-latinoamerica-y-4-mexicanas-destacadas/>
- Yourcenar, Marguerite. (1981). *De remerciements*. <https://hombreaproximativo.wordpress.com/2021/01/22/de-remerciements-por-marguerite-yourcenar/>
- Warhol, Andy. (1962). *Campbell's Soup Cans* (Museo de Arte Moderna de Nueva York) [Pintura sobre lienzo].
- Wolf, Naomi. (1992). El mito de la belleza. *Debate feminista*, 5, 209-219. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1566/1403

Karina Díaz Barajas

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN LA TREGUA, DE MARIO BENEDETTI, Y SU CONTRASTE CON UNA ADAPT

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trnoid::3117:483781982

Fecha de entrega

15 ago 2025, 11:26 a.m. GMT-6

Fecha de descarga

15 ago 2025, 11:41 a.m. GMT-6

Nombre de archivo

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN LA TREGUA, DE MARIO BENEDETTI, Y SU CONTR....pdf

Tamaño de archivo

4.1 MB

220 Páginas

51.752 Palabras

278.711 Caracteres

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
Programa educativo	Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura	
Título del trabajo	La construcción de la figura femenina en La tregua, de Mario Benedetti, y su contraste con una adaptación filmica	
	Nombre	Correo electrónico
Autor/es	Karina Díaz Barajas	karina.diaz@umich.mx
Director	Juan Carlos González Vidal	juan.gonzalez@umich.mx
Codirector		
Coordinador del programa	Juan Carlos González Vidal	doc.artes.cultura@umich.mx

Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Asistencia en la redacción	No	

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Traducción al español	No	
Traducción a otra lengua	No	
Revisión y corrección de estilo	No	
Análisis de datos	No	
Búsqueda y organización de información	No	
Formateo de las referencias bibliográficas	Sí	Se utilizó Zotero para el formato de referencias bibliográficas
Generación de contenido multimedia	No	
Otro	No	

Datos del solicitante	
Nombre y firma	Karina Díaz Barajas
Lugar y fecha	Morelia, Mich., 15 de agosto de 2025