



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

“LA REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO FEMINISTA DE LA
SEGUNDA OLA (1970-1982) A TRAVÉS DE LA OBRA DOCUMENTAL
DE ANA VICTORIA JIMÉNEZ: LA FOTOGRAFÍA COMO
HERRAMIENTA POLÍTICA”

TESIS

QUE PRESENTA

EKHIÑE GRAELL LARRETA

MATRÍCULA: 2163806882

PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO/A EN ESTUDIOS SOCIALES
(LÍNEA PROCESOS POLÍTICOS)

DIRECTORA: DRA. PAULA CAROLINA SOTO VILLAGRÁN

JURADO: DR. MIGUEL ÁNGEL AGUILAR DÍAZ

DR. ENRIQUE CUNA PÉREZ

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO, JULIO DE 2018

CONTENIDO

1	INTRODUCCIÓN	5
2	PREMISAS TEÓRICAS.....	11
2.1	El movimiento feminista mexicano: estado de la cuestión.....	11
2.2	Marco teórico.....	15
2.2.1	Los procesos políticos y la interdisciplinariedad.....	15
2.2.2	El feminismo y su concepción política.....	22
2.2.3	La identidad política.....	30
2.2.4	La fotografía como representación.....	36
3	EL MOVIMIENTO FEMINISTA MEXICANO DE LOS SETENTA, UNA REVISIÓN HISTÓRICA	47
3.1	Introducción. Reconstruyendo un contexto histórico para el movimiento feminista mexicano: los casos europeo y estadounidense	47
3.1.1	El movimiento feminista mexicano de la primera ola.....	52
3.2	El movimiento feminista mexicano de la segunda ola.....	58
3.3	El arte feminista de la década de 1970	68
3.3.1	El caso mexicano.....	73
4	LA IMAGEN DEL MOVIMIENTO FEMINISTA DE LOS SETENTA EN LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE ANA VICTORIA JIMÉNEZ	78
4.1	Introducción.....	78
4.2	Apuntes metodológicos: ¿cómo analizar el discurso visual de una obra fotográfica?.....	80
4.2.1	Las esferas del análisis fotográfico.....	84
4.2.2	Características de la muestra de la obra fotográfica.....	96
4.3	La imagen del movimiento feminista a través del lente de Ana Victoria Jiménez.....	97
4.3.1	Ámbito contextual	97
4.3.2	Día del padre, MAS, 1972.....	101
4.3.3	Día de la madre, MNM, 1976.....	107
4.3.4	Protesta aborto libre y gratuito, CMF, 1977.....	114
4.3.5	Protesta Señorita México, CMF, 1978	120
4.3.6	Maternidad voluntaria, CMF y FNALIDM, 1979.....	126
5	CONCLUSIONES	132
6	ANEXOS.....	137

6.1	Tablas.....	137
6.1.1	Día del padre, MAS, 1972.....	137
6.1.2	Día de la madre, MNM, 1976.....	139
6.1.3	Protesta aborto libre y gratuito, CMF, 1977.....	141
6.1.4	Protesta Señorita México, CMF, 1978.....	143
6.1.5	Maternidad voluntaria, CMF y FNALIDM, 1979.....	145
7	REFERENCIAS.....	148

AGRADECIMIENTOS

A la Comisión Nacional de la Ciencia y Tecnología (CONACyT) por, gracias a la beca de manutención recibida, haber hecho posible la realización de esta investigación.

A la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y, en particular, a la Maestría y Doctorado en Estudios Sociales (MyDES) por todo el apoyo recibido durante estos dos años de mi formación; gracias a todos los profesores con los que tuve la fortuna de tomar clase, así como al personal administrativo.

A mi directora, Dra. Paula Soto, por toda la ayuda recibida en este proceso y, sobre todo, por los oportunos comentarios acerca de mi trabajo. Sin ella no podría haber sido posible esta culminación.

A mis sinodales, Dr. Enrique Cuna y Dr. Miguel Ángel Aguilar, por su minuciosa lectura y críticas pertinentes. De la misma manera, quiero agradecer a la Dra. María Eugenia Valdés y al Dr. César Cisneros por sus recomendaciones.

A Ana Victoria Jiménez, por abrirme las puertas de su casa y permitirme conocer más sobre su obra fotográfica, pensamiento feminista y el nuevo movimiento feminista mexicano.

A la Universidad Iberoamericana, por facilitarme el acceso al Archivo Ana Victoria Jiménez y, en particular, al personal de la Biblioteca Xavier Clavijero y a Karen Cordero por ayudarme a contactar a Ana Victoria.

A mis compañeros de maestría por el apoyo mutuo a largo de estos dos años.

A Daniel, mi compañero en este viaje que es la vida, por todo el apoyo que me ha dado a lo largo de esta etapa, por escucharme, alentarme, leerme y sugerirme.

Nire familiari, urrun egon arren nigandik hurbil zaudetelako beti, eskerrik asko nire ametsak betetzen laguntzeagatik.

A mi familia mexicana, muchas gracias por todo el apoyo que me han dado, no sólo a lo largo de estos dos años, sino desde que comencé a radicar en México.

Nire kuadrilari, mila esker, distantziak laguntasuna garaitzen ez duela erakusteagatik.

A mis amigos, por estar ahí siempre y por todas esas eternas conversaciones que vivifican y alientan.

Acudirían al *college* pobre para ejercer sus artes porque sería un lugar de vida social libre; no dividido en parcelas basadas en las miserables distinciones de ricos y pobres, de inteligentes y estúpidos; sino un lugar en el que los diversos grados y clases del mérito de la mente, el cuerpo y el alma cooperarían. Fundemos pues ese nuevo *college*, este *college* pobre; en el que se busca el aprendizaje por sí mismo; donde se ha abolido la publicidad; y no hay títulos; y no se dan conferencias ni se predicen sermones, ni las antiguas vanidades y desfiles envenenados que engendran competencia y recelo...

Virginia Woolf, *Tres guineas*

Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en *aquel* historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*

La historia del desarrollo de la sociedad humana ha sido narrada casi siempre por hombres, y la identificación de los hombres con la “humanidad” ha dado por resultado, casi siempre, la desaparición de las mujeres de los registros del pasado.

Joan Wallach Scott, *El problema de la invisibilidad*

1 INTRODUCCIÓN

Una de las primeras referencias sobre insurrección femenina la encontramos en la leyenda de Lilith. Según este mito, Lilith fue la primera mujer de la tierra creada a imagen y semejanza de dios, junto con Adán. Fue también la primera en protestar y, en consecuencia, en ser condenada y representada como el diablo que seducía a los hombres y devoraba a los recién nacidos¹. Esta historia, aunque se trate de una fábula, es un ejemplo simbólico de lo que desafortunadamente les ocurrirá en realidad a muchas de las mujeres que se atrevieron a levantar su voz en las distintas etapas de la historia. Muchas de esas reivindicaciones comenzaron a un nivel individual, como fue el caso de la pionera Christine de Pizán, autora de *La ciudad de las damas*, escrita en 1405 o François Poullain de la Barre autor de *La igualdad de los sexos* (1671). Sin embargo, a partir de la época de la Ilustración y, sobre todo, en el contexto de la Revolución francesa, aquellas demandas se convirtieron en una lucha colectiva, lo que trajo como consecuencia el surgimiento del feminismo, uno de los movimientos sociales con mayor trayectoria histórica.

Hoy día, el feminismo lleva ya a sus espaldas más de dos siglos de reivindicaciones, acciones, planteamientos y replanteamientos, rupturas y reagrupamientos. Es difícil establecer los comienzos de la oposición al *statu quo* por parte de las mujeres, pues la lucha femenina ha adquirido configuraciones muy heterogéneas a lo largo de todos estos años, sin embargo, el consenso en la actualidad es establecer sus inicios en el siglo XVIII, en el denominado siglo de las luces. A la lucha feminista suscitada en aquella época se le ha denominado el feminismo de la *primera ola*². Desde entonces, no ha cesado esta lucha que hoy en día continúa a lo largo y ancho de todo el planeta. El movimiento feminista

¹ Martínez-Oña, M.M., & Muñoz-Muñoz, A.M. (2015). Análisis iconográfico del mito de lilith en la publicidad/ iconographic analysis of the myth of lilith in advertising. *Revista Latina De Comunicación Social*, (70), 611-626.

² La historia del movimiento feminista se divide en distintas fases que se han denominado *olas*. En algunos países europeos se han dado tres fases, la primera, conocida como la *primera ola* se dio en el siglo XVIII, en el contexto de la Ilustración y buscó, principalmente, el acceso a las mujeres a la educación. La *segunda ola*, conocida también como el sufragismo, ocurrió entre el siglo XIX y XX y buscó, fundamentalmente, el derecho al voto de las mujeres. La *tercera ola* surgió en el contexto del movimiento pro derechos civiles, la Nueva Izquierda y los movimientos estudiantiles de los años sesenta y buscó no sólo la igualdad político-jurídica de las mujeres, sino una transformación de la sociedad que terminaría con la subordinación de las mujeres. No en todos los países se dieron las tres fases u olas, como el caso mexicano, en el que no existió un feminismo ilustrado y, por ende, se dieron únicamente el sufragismo (considerado como la *primera ola*) y el nuevo movimiento feminista que comienza en la década de los setenta (denominado *segunda ola*).

mexicano de la *segunda ola* es, por ende, herencia, por una parte, y raíz, por otra, de toda esta trayectoria de reivindicaciones actuales.

El nuevo movimiento feminista mexicano, como es conocido también, surge a raíz del levantamiento estudiantil del 68 entre las mujeres de clase media influenciadas por el pensamiento feminista europeo y estadounidense, e identificadas con el pensamiento político de izquierda³. Dicho movimiento llevó el terreno de la política del ámbito público al privado, con la finalidad de transformar las estructuras sociales por medio de la lucha política. Bajo el lema “lo personal es político”, las feministas mexicanas abogaban que la vida privada de las mujeres y la subyugación que éstas sufren están vinculadas con las relaciones de poder y, en concreto, “el poder que detentan los varones sobre éstas dentro de un sistema de privilegios que se llama patriarcado”⁴. Así, el feminismo radical reivindicó que, por ejemplo, el embarazo es una cuestión personal pero también política, puesto que está directamente relacionada con las políticas públicas, de salud, demográficas, con el aborto, etc., buscando la transformación de la sociedad y del *statu quo* político.

A pesar de que el movimiento feminista mexicano tuvo, sobre todo, influencia del movimiento homónimo estadounidense, se diferenció de aquél por su arraigado clasismo⁵. Esto, debido a la naturaleza propia del movimiento mexicano, que se ubicó en la clase media acomodada, y a las condiciones particulares mismas del país, especialmente la desigualdad económica que lo caracteriza. Así, las feministas de la época fueron clasemedieras, ciudadinas y de izquierda, con altos niveles educativos y, en su mayoría, con problemas individuales resueltos, como el cuidado de los hijos y las tareas domésticas. El feminismo “en México no convocó ni se aglutinó centralmente en torno a la crítica de la opresión que significa el trabajo doméstico, el papel de ama de casa y el peso social del ejercicio de maternidad”⁶. Así, sus principales demandas fueron: la reivindicación de la libre sexualidad y la maternidad voluntaria, la despenalización y legislación del aborto, la

³ Lamas, Marta, “De la protesta a la propuesta: el feminismo en México a finales del siglo XX” en Morant, Isabel, *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Cátedra, Madrid, 2006; Tuñón, Esperanza, *Mujeres en escena: de la tramoya al protagonismo. El quehacer político del Movimiento Amplio de Mujeres en México (1982-1994)*, Porrúa-PUEG-Ecosur, México, 1997.

⁴ Bartra, Eli, “Tres décadas de neofeminismo en México”, en Bartra, Eli, Fernández, Anna, Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, UAM, México, 2002, p. 71.

⁵ Cano, Gabriela, “Más de un siglo de feminismo en México”, *Debate feminista*, núm. 14, pp. 345-360, 1996.

⁶ Tuñón, Esperanza, *Mujeres en escena...*, p. 65.

lucha contra la violencia sexual incluída una mayor penalización de la violación y el apoyo a las mujeres que habían sufrido este delito. El movimiento feminista de los setenta buscó también transformar la configuración ideológica de la sociedad mexicana de la época.

En aquel contexto, fueron surgiendo grupos que se unieron y separaron a lo largo de la década de 1970, debido a que poseían distintas ideologías. Algunos de ellos fueron el Movimiento Nacional de Mujeres (1973) que se ubicaba en el feminismo liberal, la más moderada de todas. También hubo grupos marxistas o socialistas y radicales como Mujeres en Acción Solidaria (MAS), creado en 1971, Movimiento de Liberación de la Mujer (1974) y La Revuelta (1975). Sin embargo, la idea principal de todos los grupos que conformaron el movimiento será la concepción de que todo es político, considerando lo político como lo concerniente al ejercicio del poder. El feminismo politizó cuestiones que se consideraban privadas, lo que a su vez implicó la transgresión de la división de lo considerado como privado y público⁷. Así, la práctica política de este colectivo estará basada en su identidad como mujeres, que según Marta Lamas se fundará en un discurso ideológico-político esencialista, pero que permitió su identificación y adscripción⁸. La identidad movilizó a los miembros del movimiento y fue la base de su actuar político.

Asimismo, el movimiento feminista rechazará las formas tradicionales de acción política. Las maneras de actuar y de organizarse serán distintas a las de los demás actores políticos del país, sobre todo en lo que respecta a cuestiones de liderazgo y representación. Esto se tradujo en la negativa de que las voces de algunas se escucharan más que las de las demás, así como la existencia de líderes y/o representantes designados por el colectivo, lo que trajo como consecuencia la propia invisibilización del movimiento: al no disponer de canales de información formales, los medios de comunicación ocultaron el movimiento⁹. Sin embargo, esto iba de la mano con otro de los ejes centrales del discurso feminista y su accionar: la autonomía que, según Eli Bartra, fue una de las particularidades del

⁷ Espinosa, Gisela, *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*, UAM, México, 2009.

⁸ Lamas, Marta, "De la autoexclusión al radicalismo participativo. Escenas de un proceso feminista" *Debate Feminista*, núm. 23, 2001, pp. 97-124.

⁹ *Ibid.*

movimiento¹⁰. La autonomía individual, esto es, del propio cuerpo y de las decisiones de la vida de una misma; pero también la autonomía de los partidos políticos y de los demás movimientos sociales, así como de las instancias de mujeres dentro de estos últimos¹¹. De ahí que el aislamiento de la política nacional fuera un propósito mismo del movimiento de aquella época.

En este sentido, las acciones políticas del movimiento se centraron en las periferias del juego formal político. Es así como, además de realizar eventos culturales y marchas, surgieron revistas y publicaciones con una clara ideología feminista que fueron un medio de difusión de los postulados del movimiento. Al mismo tiempo, afloró un arte feminista con distintos grupos. Entre ellos, *Tlacuilas y retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte* que, además de abordar temas que reclamaba el feminismo de la época, intentaron reconstruir la imagen simbólica de la mujer que hasta el momento había sido representada casi de forma exclusiva por los varones. La importancia del arte feminista de los setenta, en general, radicó precisamente en señalar un principio feminista importante: que la opresión existe en cualquier nivel de acción y que lo “público” y lo “privado” son interdependientes. Es por ello por lo que, en muchos casos, el propio activismo de las artistas feministas tuvo una influencia directa en su obra. En palabras de Rosler: “autodenominarse feminista y realizar al mismo tiempo una obra que se enuncia como feminista significa arriesgarse a ser considerada como una herramienta o como una guerrillera que hace “arte político””¹².

Desde principios de la década de 1970, Ana Victoria Jiménez (Ciudad de México, 1941) se integró al movimiento feminista. A pesar de que el interés por la fotografía se remonta a su niñez, Jiménez perfeccionó su técnica fotográfica a la par que su militancia feminista y registró con su lente la mayoría de las acciones que llevó a cabo el movimiento feminista mexicano de la *segunda ola*. Por tanto, ha sido una de las primeras fotógrafas mexicanas declarada abiertamente feminista. Lo que Mónica Mayer ha subrayado de la obra documental de Ana Victoria Jiménez, son la constante presencia de expresiones

¹⁰ Bartra, Eli, “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”, *La ventana*, núm. 10, pp. 214-234, 1999.

¹¹ Espinosa, Gisela, *Cuatro vertientes del...*

¹² Rosler, Martha, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 42.

artísticas y culturales, que pudo haber sido resultado del propio interés de Ana Victoria Jiménez o de la naturaleza misma del movimiento feminista mexicano¹³.

Por ello, el problema que se plantea es que las manifestaciones artísticas, culturales e identitarias, esto es, simbólicas tuvieron especial importancia para la lucha política feminista, entre las cuales se encuentra la fotografía documental de Ana Victoria Jiménez. Por tanto, dado a que, como se ha visto anteriormente, Ana Victoria Jiménez documentó las acciones del movimiento feminista mexicano para crear un registro histórico sobre éste, la pregunta general a la que se pretende dar respuesta en esta investigación es: ¿Cuál es la imagen del movimiento feminista de la *segunda ola* que construyó Ana Victoria Jiménez en su obra fotográfica documental? Las preguntas particulares, por su parte, son: ¿Qué relación existió entre la construcción de esa imagen propia del movimiento feminista y la identidad política del movimiento y, por ende, su lucha política?; ¿Qué visión del feminismo tenía Ana Victoria Jiménez y qué influencia tuvo ésta en su obra? Por su parte, el supuesto al que se quiere dar respuesta en esta investigación, es que *la fotografía documental de Ana Victoria Jiménez, concebida ésta no como un espejo de la realidad sino como un producto de la subjetividad de la autora, construyó una imagen propia del feminismo mexicano de la segunda ola que fue una manifestación más de su identidad política, eje elemental de la lucha política del movimiento; por tanto, la fotografía documental de Ana Victoria Jiménez fue una herramienta política más del movimiento feminista mexicano de la década de 1970*. En lo que respecta a los objetivos, esta investigación tiene como propósito principal la reconstrucción de la imagen del movimiento feminista de la *segunda ola* de la obra documental de Ana Victoria Jiménez. Por su parte, los objetivos particulares son: relacionar la construcción de dicha representación con la identidad política del movimiento de la época, así como analizar la ideología feminista de Ana Victoria Jiménez y la influencia que esta visión tuvo en su obra.

Para lograr estos propósitos, la tesis se ha dividido en cuatro apartados. En primer lugar, se ha revisado la literatura para ofrecer el estado de la cuestión del movimiento

¹³ Mayer, Mónica, “Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI”, *Debate Feminista*, vol. 40, pp. 191-205 y 207-218, 2009; Antivilo, Julia, “Mares de complicidades. Archivo Ana Victoria Jiménez. Encuentros del feminismo y arte”, *Revista Nomadías*, 2015.

feminista mexicano, así como el entramado teórico que sustenta esta investigación. Así, se han destacado las carencias que existen en torno al tema en los estudios académicos llevados a cabo hasta el momento, se ha planteado la perspectiva desde la cual se analizará el objeto de estudio de esta tesis y se han analizado, por un lado, la concepción política del feminismo y, por el otro, los ejes conceptuales que sostienen este trabajo: la identidad política, las representaciones sociales y la fotografía como representación social. En segundo lugar, se ha construido el contexto histórico del movimiento feminista mexicano de la *segunda ola*, comenzando por los antecedentes que marcaron el inicio del movimiento sufragista en México, pasando por los acontecimientos más importantes que se suscitaron alrededor del movimiento feminista mexicano de los setenta y, por último, explicando la naturaleza del arte feminista a nivel mundial y, sobre todo, a nivel nacional, para poder entender la estrecha relación entre el arte y el movimiento feminista. En tercer lugar, se ha realizado el análisis de las fotografías de Ana Victoria Jiménez, con base en una metodología que se centra en el lenguaje fotográfico, por un lado, lo que ha permitido conocer el punto de vista fotográfico de Jiménez, y en el análisis político, por el otro, teniendo como punto de mira la identidad política del movimiento y las acciones políticas llevadas a cabo por las activistas feministas. En cuarto lugar, se presentan las conclusiones de la investigación.

2 PREMISAS TEÓRICAS

2.1 *El movimiento feminista mexicano: estado de la cuestión*

En México, los trabajos feministas y de género, en general, se llevan realizando desde los años 80 pero ha sido en los últimos años y, sobre todo, en los albores del nuevo milenio, cuando ha proliferado un mayor número de estudios de género en el país. Esto se puede relacionar con la creación de distintos programas y centros de estudios sobre la mujer. Así, en 1982 comenzó las actividades el área de Mujer, Identidad y Poder dentro del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco. Al año siguiente, se creó el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México (PIEM). Y en 1984 se formó el Centro de Estudios de la Mujer (CEM), que en 1993 daría origen al Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹⁴, actualmente establecido como Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), desde 2017.

El enfoque principal desde el cual se ha abordado el movimiento feminista mexicano de la *segunda ola* es el histórico. La revisión bibliográfica arroja que se trata, por mucho, la perspectiva principal. Algunos de estos textos abordados desde la disciplina histórica han tratado los siguientes temas del movimiento feminista mexicano: los orígenes, las características, los grupos más importantes, las demandas políticas, las teorías en las que se sustentaba y las acciones políticas que llevó a cabo. En este rubro se ubican, entre otros, los trabajos de Teresita de Barbieri¹⁵, Gabriela Cano¹⁶, Ana Lau¹⁷, Eli Bartra¹⁸, Marta Lamas¹⁹, Lourdes Arizpe²⁰, Alma Rosa Sánchez²¹, Gisela Espinosa²² y Esperanza Tuñón²³,

¹⁴ Bartra, Eli, Fernández, Anna, Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, UAM, México, 2002.

¹⁵ De Barbieri, Teresita, *Movimientos feministas*, UNAM, México, 1986.

¹⁶ Cano, Gabriela, “Más de un siglo de feminismo en México”, *Debate feminista*, núm. 14, pp. 345-360, 1996;

¹⁷ Lau, Ana, *La nueva ola del feminismo en México*, Planeta, México, 1987; “El movimiento feminista en México. ¿Una liberación posible?” *GénEros*, 8(23), pp. 18-26, 2001; “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio”, en Bartra, Eli, Fernández, Anna, Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, UAM, México, 2002; “Emergencia y trascendencia del neofeminismo”, en Lau, Ana y Espinosa, Gisela, *Un fantasma recorre el siglo luchas feministas en México 1910-2010*, UAM, México, 2011; “Una historia de irreverencias: el feminismo en México”, en Cejas, Mónica I., *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*, UAM-Xochimilco, Itaca, México, 2016.

¹⁸ Bartra, Eli, “El movimiento feminista...; “Tres décadas de...”

¹⁹ Lamas, Marta, “De la autoexclusión...; “Fragmentos de una autocrítica”, en Gutiérrez, Griselda, *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*, UNAM, México, 2002; “De la protesta...”

aunque este último se enfoca en el Movimiento Amplio de Mujeres (MAM), pues va más allá del movimiento feminista y aborda agrupaciones de mujeres de diversa naturaleza. Asimismo, hay trabajos como el libro *Cartografías del feminismo mexicano*, que se especializan en algunas de las principales demandas políticas del movimiento, como el aborto, el trabajo doméstico, la violencia hacia las mujeres y la maternidad, enfocándose en el recorrido histórico-jurídico de estos temas²⁴. Otro trabajo centrado en los cambios jurídicos es el de Roxana Rodríguez Bravo²⁵. Entre estos estudios históricos resalta *La nueva ola del feminismo en México*, de la historiadora Ana Lau, por dos cuestiones: 1) fue escrito en la década de los 80 y, por tanto, en fechas muy cercanas a la cúspide del movimiento y 2) a pesar de ser un trabajo histórico, la metodología que se utiliza en ella es novedosa e interesante, ya que se hace uso de la historia oral. Así, el trabajo incluye entrevistas realizadas a las feministas que pertenecieron al movimiento de la década de los setenta. En este trabajo, además, se analizan de forma exhaustiva las demandas políticas de las distintas agrupaciones y los colectivos del movimiento. Lo que significa que va más allá de narrar el recorrido histórico de las agrupaciones y coaliciones dentro del movimiento. Otra obra interesante desde el punto de vista metodológico es *Mujeres entre la imagen y la acción* de Julia Tuñón²⁶, pues tiene la intención de hacer uso de la imagen como fuente de conocimiento histórico-social. Sin embargo, tras una revisión del texto, se percibe la presencia de las imágenes como agregados ilustrativos y no contiene un análisis visual. Asimismo, al ser un trabajo divulgativo sobre la historia de las mujeres, no estudia el movimiento feminista de forma exhaustiva y sólo menciona algunos aspectos de éste.

²⁰ Arizpe, Lourdes, “Las vanguardias del feminismo de los setenta. Banderas y estrategias”, en Gutiérrez, Griselda, *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*, UNAM, México, 2002.

²¹ Sánchez, Alma Rosa, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular. Dos expresiones de la lucha de género (1970-1985)*, Plaza y Valdés-UNAM-Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, México, 2002.

²² Lo que resalta de Espinosa es que analiza las distintas corrientes del feminismo en el movimiento mexicano: el feminismo histórico, es decir, el radical surgido en los setenta; el feminismo popular, que tuvo su auge, principalmente, en los ochenta; el feminismo civil, es decir, el asociado a través de Organizaciones No Gubernamentales; y el feminismo indígena. Espinosa, Gisela, *Cuatro vertientes del...*

²³ Tuñón, Esperanza, *Mujeres en escena...*

²⁴ Nínive, Nora, Millán, Mágara, Pech, Cynthia, *Cartografías del feminismo mexicano*, UACM, México, 2007.

²⁵ Rodríguez, Roxana, “Los derechos de las mujeres en México, breve recorrido”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, SEP-INEHRM, México, 2015.

²⁶ Tuñón, Julia, *Mujeres. Entre la imagen y la acción. Historia ilustrada de México*, CONACULTA-Penguin Random House, México, 2015.

En cuanto al enfoque periodístico, resalta el libro *Historia del movimiento feminista en México (1970-1986)*. Reportaje de Belinda del Socorro Bernal²⁷. Se trata de un reportaje profundo que, según la autora, permite el análisis de las dinámicas propias del grupo a estudiar. El objeto de estudio de este trabajo son los grupos feministas que surgen entre 1970 y 1986: Mujeres de Acción Solidaria (MAS), Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), Movimiento Nacional de Mujeres (MNM), Colectivo La Revuelta, Colectivo de Mujeres, Lucha Feminista (LF) y Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias (GAMU). Lo interesante de este estudio es que permite conocer a profundidad las demandas, intereses, objetivos, diferencias y vivencias del movimiento feminista de la época, ya que realiza entrevistas a las participantes del movimiento, lo que permite conocer de primera mano la trayectoria del movimiento feminista.

Sin embargo, ha sido la antropología la disciplina que más ha ampliado los horizontes sobre el tema del movimiento feminista mexicano. Desde este enfoque, se ha buscado el estudio del movimiento a través de sus propias subjetividades, trazando líneas de conexión entre estos aspectos y la propia lucha política del movimiento. Se ha hecho énfasis en que la naturaleza del feminismo y el movimiento feminista se encuentra ligada al arte, las identidades y otras expresiones culturales, debido a que ésta aboga por una transformación completa de la sociedad. En este sentido, el trabajo de Ángela G. Alfarache²⁸, por ejemplo, trata sobre las formas de vida y la cultura de las lesbianas de principios del siglo XXI, estudiando al lesbianismo feminista desde la subjetividad, desde su experiencia e identidades, lo que ha supuesto un cambio de perspectiva en los estudios sobre el lesbianismo feminista, que se habían enfocado en las demandas políticas del colectivo.

En esta línea, un estudio de reciente publicación es *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*, coordinado por Mónica I. Cejas²⁹. Se trata de varios textos que surgen en torno a la Maestría en Estudios de la Mujer y el Doctorado en Ciencias Sociales

²⁷ Bernal, Belinda del Socorro, *Historia del movimiento feminista en México (1970-1986)*. Reportaje, CONEICC, México, 1999.

²⁸ Alfarache, Ángela G., *Identidades lésbicas y cultura feminista. Una investigación antropológica*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Plaza y Valdés, México, 2003.

²⁹ Cejas, Mónica I., *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*, UAM-Xochimilco, Itaca, México, 2016.

de la UAM-Xochimilco. Bajo la premisa de considerar la cultura como forma de poder y al poder como expresión cultural, y los anteojos teóricos de la fusión entre los estudios culturales y la teoría feminista, aborda temáticas que estudian la relación entre el movimiento feminista, las expresiones culturales y la lucha política. Uno de los artículos más importantes para esta investigación es “Cultura, poder y representación en la disputa por la inclusión. Sexualidades en Sudáfrica post Apartheid” de Mónica I. Cejas, coordinadora del libro. La autora considera como acciones políticas algunas expresiones culturales como la obra fotográfica de Zanele Muholi, activista feminista y lesbiana que tiene como objetivo la creación de una memoria colectiva de las personas ubicadas fuera de la heteronormatividad, así como la marcha del Orgullo de Ciudad del Cabo. Otros temas interesantes que se abordan en este libro son la relación entre las prácticas grafiteras y la lucha política del feminismo actual, así como el estudio de los discursos acerca del cuerpo y la sexualidad en la música de rockeras de Tijuana y la Ciudad de México y su importancia en la configuración de subjetividades políticas.

En cuanto al tema específico del arte feminista, a pesar de que los distintos autores que lo abordan concuerdan que el arte feminista y la lucha política del movimiento fueron de la mano, la bibliografía sobre el tema es reducida y de reciente publicación. Asimismo, se analiza, principalmente, desde la historia del arte y no se hace énfasis en las relaciones entre las expresiones culturales y la lucha política, sino que se investigan únicamente los aspectos estéticos y artísticos de las obras de las artistas. En esta perspectiva se ubican los trabajos de Gladys Villegas³⁰, Raquel Tíbol³¹, Julia Antivilo³² en cuya tesis se trabaja el arte feminista latinoamericano, así como los inicios de los grupos de arte feminista mexicano. Por último, una de las autoras más importantes del arte feminista mexicano es

³⁰ Villegas, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas. Una perspectiva no adrocéntrica*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006; “Los grupos de arte feminista en México, *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo, 2006, pp. 45-57.

³¹ Tíbol, Raquel, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, Plaza y Janés, México, 2002.

³² Antivilo, Julia, “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías”: *Arte feminista latinoamericano. México. 1970-1980*, Tesis para lograr el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Santiago, 2006. Disponible en línea: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/antivilo_j/html/index-frames.html. Consultado el 5 de marzo del 2018; “Mares de complicidades. Archivo Ana Victoria Jiménez. Encuentros del feminismo y arte”, *Revista Nomadías*, 2015.

Araceli Barbosa³³ que aborda el tema a través de sus grupos, surgidos a principios de los años ochenta y que trasladaron los postulados de la lucha política feminista al arte. Según Barbosa, las feministas, a través del *performance* y otras modalidades de arte, buscarán influir en la transformación de la sociedad mexicana, y da a conocer el discurso de la producción artística feminista, a través de sus exponentes y obras más importantes.

Concluyendo, la mayoría de los estudios que han trabajado el movimiento feminista lo ha hecho desde la perspectiva histórica, explicando cuestiones fundacionales, tanto empíricas como teóricas, jurídicas, agrupacionales, entre otras. Por su parte, la perspectiva antropológica es la que se ha encargado de investigar los aspectos simbólicos del movimiento, aunque hay pocos estudios sobre ello. Por tanto, se ha podido comprobar que existen pocos trabajos que han abordado estos aspectos simbólicos y subjetivos del movimiento, como son por ejemplo cuestiones de identidad y el arte, y todavía son menos los que han estudiado la interrelación entre estas cuestiones y la lucha política del movimiento. Así, es importante continuar en la búsqueda de estas relaciones, como la que se pretende llevar a cabo en esta investigación, con el estudio de la conexión entre la obra fotográfica de Ana Victoria Jiménez y la lucha política del movimiento feminista de los setenta.

2.2 *Marco teórico*

2.2.1 *Los procesos políticos y la interdisciplinariedad*

La ciencia política ha puesto poco interés en los aspectos culturales y su relación con la política³⁴. La mayoría de los estudios de esta disciplina se han centrado en las instituciones, partidos políticos, elecciones, esto es, en las reglas formales del juego político. Sin embargo, dentro de esta disciplina cada vez existe un mayor número de estudios que se interesan en los aspectos culturales, a pesar de que la mayoría de ellos se enfocan a una

³³ Barbosa, Araceli, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008; “La cultura feminista y las artes visuales en México”, *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, núm. 2, 2005, pp. 77-83.

³⁴ Grossberg, Lawrence, *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

sociedad en concreto –aludiendo al carácter nacional– y, en particular, en la relación existente entre los sujetos políticos activos y las instituciones políticas³⁵. A este campo de estudio se le ha denominado *cultura política*. Pese a lo anterior, en años recientes, algunos autores han hablado ya de la necesidad de estudiar los procesos políticos por medio de “enfoques que permitan rescatar la complejidad de la interinfluencia entre cultura, poder y política”³⁶, pero aún no se ha avanzado mucho en este terreno, al menos en lo que respecta a la disciplina mencionada. Esto se debe al enfoque neopositivista imperante, herencia de la ciencia política estadounidense que ha puesto énfasis en estudiar únicamente aquello que puede ser medido³⁷.

Sin embargo, la cultura es un subcampo *material* de la política, pues ésta a su vez pertenece al ámbito de lo social, una de las esferas más importantes del campo político³⁸. De ahí la importancia de estudiar la relación entre ellas. El campo de la cultura política, que ha sido estudiado desde muy variadas disciplinas sociales, ha tratado esta relación desde distintos ángulos, poniendo énfasis en diferentes aspectos que atañen a la cultura y a la política, ya que ha sido abordado desde la antropología, la sociología, la psicología social y la ciencia política. Según Cecilia Schneider y Karen Avenburg³⁹, en el análisis de la cultura política han prevalecido dos enfoques: el político y el socio-antropológico. El primero de ellos basado en la ciencia política estadounidense y centrado en el estudio del comportamiento; y el segundo, proveniente de la tendencia de los sesenta y setenta de las ciencias sociales y que coloca un especial interés en los aspectos simbólicos y subjetivos.

En cuanto a los estudios del primer enfoque, destaca el que se considera como el primer estudio empírico de la cultura política, *La cultura cívica* de Almond y Verba⁴⁰. Este trabajo tuvo como objetivo mostrar el entramado complejo entre variables interrelacionales

³⁵ Peschard, Jaqueline, “La cultura política en México”, en Merino, M., *La ciencia política en México*, CONACULTA-FCE, México, 1999, pp. 186-210.

³⁶ Castro, Pablo, Tejera, Héctor, *Teoría y metodología para el estudio de la cultura, la política y el poder*, UAM-Porrúa-CONACyT, México, 2009, p. 6.

³⁷ Barrientos, Fernando, “La institucionalización de la Ciencia Política en América Latina”, en Reveles, Francisco, *La Ciencia Política en México hoy: ¿qué sabemos?*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM-Plaza y Valdés, México, 2012, pp. 21-48.

³⁸ Dussel, Enrique, *20 tesis de política*, Siglo XXI, México, 2006.

³⁹ Schneider, Cecilia, Avenburg, Karen, “Cultura política: un concepto atravesado por dos enfoques”, *Postdata*, vol. 20, núm. 1, 2015, pp. 109-131.

⁴⁰ Almond, Gabriel, Verba, Sidney, *La cultura cívica. Estudio sobre la participación política democrática en cinco naciones*, La Editorial Católica, Madrid, 1963.

que conforman un régimen político, planteando que el sistema político es resultado de múltiples variables como el contexto histórico, el nivel educativo de la población, la configuración de los grupos (como los familiares, educativos y laborales) y la comunicación entre los miembros. La importancia de este estudio para la cultura política radica en la afirmación de que las orientaciones individuales en su conjunto, englobando las cognitivas, afectivas y evaluativas, afectan las orientaciones políticas y, por tanto, determinan la cultura política de una nación. Almond y Verba identificaron tres tipos ideales de cultura política: la parroquial, en la que no existen roles políticos especializados; la de súbdito, en la que sus ciudadanos no conceden legitimidad a las instituciones; y la participante, en la que todos los miembros tienen un rol activo. Más tarde Inglehart⁴¹ retomará el estudio de Almond y Verba para demostrar que la cultura política no es inmutable y que tiene importantes consecuencias políticas, pues es una variable esencial para conocer los motivos del surgimiento de instituciones, entre otras cuestiones. Asimismo, este autor planteó que el desarrollo económico a largo plazo es una causa importante de estos cambios culturales, por lo que estableció una relación entre la economía política y la cultura política.

En lo que respecta a los estudios del segundo enfoque, éstos parten de distintas perspectivas interpretativas, como el interaccionismo simbólico y la fenomenología, que hacen énfasis en la necesidad de estudiar las subjetividades de los sujetos sociales. El primero de ellos, por ejemplo, plantea que para entender un fenómeno social es indispensable conocer las percepciones e interpretaciones de los sujetos, mientras que la fenomenología propone que la intersubjetividad entre los distintos individuos permite las construcciones sociales⁴². En este sentido, es de gran importancia el trabajo de Berger y Luckmann⁴³, que analiza la relación entre la individualidad subjetiva de la construcción del mundo y la realidad social objetiva. Según estos autores, la identidad personal se forma a través de la dialéctica entre individuo y sociedad, esto es, la intersubjetividad que se da entre los individuos subjetivos y la realidad social objetiva. En esta relación es de gran

⁴¹ Inglehart, Ronald, *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*, CIS-Siglo XXI, Madrid, 1991.

⁴² Dreher, Jochen, "Fenomenología: Alfred Schutz y Thomas Luckmann", en De la Garza, Enrique, Leyva, Gustavo, *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, FCE, México, 2012.

⁴³ Berger, Peter L., Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, México, 2008.

importancia el sistema de signos y símbolos socialmente objetivados, la comunicación, pues es el medio por el cual se transmiten los conocimientos que permiten reproducir las estructuras sociales. En América Latina, en particular, los cambios políticos e institucionales de democratización ocurridos, principalmente, desde los años ochenta, han aumentado los estudios enmarcados dentro del concepto de la cultura política⁴⁴. Norbert Lechner⁴⁵, por ejemplo, es uno de los autores que se ha situado en esta segunda línea del estudio de la influencia de la subjetividad en la política, proponiendo que las creencias, imágenes y emociones como el miedo interfieren en las decisiones y los aspectos políticos.

La ciencia política ha concebido la cultura como un factor que incide en las decisiones políticas del individuo⁴⁶, sin embargo, la cultura es mucho más que eso y, por tanto, tiene mayores implicaciones políticas. En este sentido, ha sido sobre todo en los estudios de género, los estudios culturales y, en menor medida, la antropología política donde más se han interesado en estudiar la interrelación entre las expresiones culturales y las luchas o acciones políticas. Los estudios culturales británicos, por ejemplo, precedidos por la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y las teorías posestructuralistas y posmodernistas, se han centrado en “analizar artefactos, prácticas e instituciones culturales dentro de las redes de poder y demostrar cómo la cultura proporcionaba herramientas y fuerzas de dominación, así como recursos para la resistencia y la lucha”⁴⁷. Por tanto, se han interesado por las consecuencias políticas de las expresiones culturales y sus usos, haciendo hincapié en la cultura popular.

Los estudios de género, al igual que los estudios culturales, concebirán la política como sinónimo de poder y pondrán especial énfasis en el estudio de las relaciones de poder, que existen en cualquier esfera de lo social. Asimismo, realizan una crítica a la normatividad existente en cuanto a categorías sociales como género, clase y raza, lo que ha significado la aportación de importantes herramientas teóricas en el campo de los estudios culturales. Por ello, muchos estudios feministas se enmarcan en estos últimos. La

⁴⁴ López de la Roche, Fabio, “Aproximaciones al Concepto de la Cultura Política”, *Convergencia*, núm. 22, 2000, pp.93-123.

⁴⁵ Lechner, Norbert, *Obras IV. Política y subjetividad, 1995-2003*, FCE-FLACSO, México, 2015.

⁴⁶ Dowse, Robert, Hughes, John A., *Sociología política*, Alianza, Madrid, 1977.

⁴⁷ Kellner, Douglas, *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y posmoderno*, Akal, Madrid, 2011, pp. 46-47.

antropología política, a pesar de que se ha preocupado más por estudiar las prácticas políticas de las sociedades “arcaicas”, también ha puesto interés en la relación entre la cultura y la política. Gledhill, por ejemplo, considera la política de la cultura “como un proceso por el cual determinados grupos de la <<sociedad>> se construyen o reconstruyen sus propias identidades en sus luchas y negociaciones tanto con los grupos dominantes como con el estado”⁴⁸. Plantea una relación dialéctica entre las identidades de los grupos contrahegemónicos y el estado y los grupos dominantes, ya que las primeras modificarían sus formas de acuerdo con los discursos y prácticas de los segundos.

En esta investigación se plantea precisamente la necesidad de combinar las teorías, métodos y objetos de estudio de las distintas disciplinas sociales para el estudio de los procesos políticos, pues sólo así se podrá aspirar a conocerlos de forma integral. En este sentido, Emilio Duharte plantea lo siguiente:

La cuestión es simple: la política no puede ser explicada exclusivamente desde la política. Los fenómenos y procesos políticos no pueden desarrollarse in vitro, artificialmente en un laboratorio, pues siempre están relacionados con una multiplicidad de factores fuera de la política. Muchas variables no políticas son utilizadas frecuentemente para explicar la política⁴⁹.

Por tanto, es importante ampliar los horizontes de las distintas disciplinas y entretrejer las redes que subyacen entre los aspectos políticos y los culturales, para poder conocer realidades históricas que hasta ahora han sido olvidadas por la academia.

En este sentido, la propuesta interdisciplinaria parte de las críticas que se han ido realizando ante la rigidez de las distintas disciplinas, que han puesto énfasis en determinados temas y enfoques, dejando de lado asuntos de la realidad social actual y pasada que también es pertinente abordarlos, como es la relación entre las expresiones culturales y la política. Se ha hablado ya acerca de ello con respecto a la ciencia política, pero ocurre lo mismo con la disciplina histórica, que se ha centrado en rescatar el pasado de

⁴⁸ Gledhill, John, *El poder y sus disfraces. Perspectivas antropológicas de la política*, Bellaterra, Barcelona, 2000, pp. 313-314.

⁴⁹ Duharte, Emilio, *Teoría y Procesos Políticos Contemporáneos*, Félix Varela, La Habana, 2006, p.2.

los “grandes hombres”⁵⁰ y ha olvidado temas del pasado que son igual de necesarios abordar, como precisamente las cuestiones culturales, así como sujetos que han sido excluidos, como las mujeres, los niños, los pobres, los negros y un largo etcétera, así como las categorías de análisis .como el género y la raza, entre otras. La historia del arte, por su parte, también ha obviado las significaciones culturales de las obras de arte, pues se ha centrado en las cuestiones estéticas de las piezas maestras que siguen los cánones artísticos de occidente⁵¹.

Asimismo, las ciencias sociales, particularmente la historia, han utilizado tradicionalmente las fuentes escritas, dejando de lado otros vestigios como las imágenes, dentro las cuales encontramos la fotografía. En este sentido, el historiador Peter Burke⁵² calificó a sus colegas como “analfabetos visuales”, pero se trata de una cuestión que ocurre con muchas otras disciplinas sociales. A pesar de que la antropología y la sociología hicieron uso de los recursos visuales desde finales del mismo siglo XIX y XX, respectivamente, la estadística reemplazó la fotografía para ilustrar los trabajos científicos⁵³. Por ende, el escaso análisis fotográfico realizado hasta hace algunos años se ha centrado, principalmente, al igual que los demás estudios centrados en las imágenes, en los aspectos estéticos y artísticos y no en las capacidades documentales que nos ofrecen las imágenes fotográficas. Sin embargo, el análisis visual, además de significar un reto metodológico para el científico social, permite conocer e interpretar de forma más compleja los fenómenos sociales⁵⁴. De ahí que existan cada vez un mayor número de estudios, como los de denominados *fotohistoriadores* o historiadores gráficos, que se han centrado en las

⁵⁰ Este término ha sido utilizado por John Mraz para criticar el estado del arte de la fotohistoria en México, pero es igualmente aplicable en la crítica a los trabajos históricos en general. Mraz, John, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, 2007. Virginia Wolf en *Un cuarto propio* (1929) utilizó el mismo término para referirse a los intelectuales que se supone poseían un amplio conocimiento, pero ninguno sobre las mujeres; esto, mientras llevaba a cabo una revisión sobre lo que se había escrito acerca de las escritoras anteriores a su época y sobre las mujeres en general.

⁵¹ Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, Moxey, Keith, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994.

⁵² Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, De Bolsillo, Madrid, 2005.

⁵³ Schnettler, Bernt, Raab, Jürgen, “Interpretative Visual Analysis. Developments, State of the Art and Pending Problems”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol.9, núm. 3, 2008.

⁵⁴ Schnettler, Bernt, “Apuntes sobre la historia y el desarrollo de los métodos visuales”, en Cisneros, César A., *Análisis cualitativo asistido por computadora. Teoría e investigación*, UAM-Porrúa, México, 2011, pp. 165-191.

capacidades documentales de las imágenes y las fotografías⁵⁵. En el caso mexicano destacan John Mraz, Rebeca Monroy, Alberto del Castillo Troncoso y Ariel Arnal, entre otros, que han resaltado la necesidad de historiar con fotografías y, así, descubrir aspectos del pasado que aún desconocemos. Alberto del Castillo⁵⁶ y Ariel Arnal⁵⁷, por ejemplo, han tratado el imaginario del movimiento del 68 y la imagen del zapatismo en la prensa, respectivamente, haciendo uso de los datos visuales como principal fuente.

En este estudio se coincide con la crítica que realizan John Mraz y Ana María Mauad:

Primero vienen los temas serios: la política, la economía, la historia, la sociología, la energía, la salud, la ecología, etcétera. La cultura se ubica inevitablemente al final de los libros, las revistas y los medios de interés general, y la fotografía –si acaso se le mencionase inserta entre las artes (...) [sin embargo] la fotografía debería concebirse como uno de los fundamentos de la comprensión actual de nuestro mundo⁵⁸.

Con esta investigación se pretende contribuir precisamente en la discusión actual sobre el uso de las imágenes para la investigación social (histórico-política) a través de nuevos hallazgos. Ello, con la finalidad de romper con las barreras disciplinarias que impiden abordar ciertos temas concernientes a las realidades sociales y políticas, como el que se trata en este estudio, así como el uso de metodología y fuentes que han sido tradicionalmente relegadas por la academia.

Como se ha mencionado en la introducción, el objetivo de este estudio es analizar la imagen del movimiento feminista que contiene la obra fotográfica de Ana Victoria Jiménez. Se plantea que la fotografía documental de Ana Victoria Jiménez construyó una imagen propia del feminismo mexicano de la *segunda ola* que constituyó una manifestación más de la identidad política de este movimiento social, por lo que la fotografía fue una de

⁵⁵ La *fotohistoria* ha sido un concepto creado por John Mraz, ya que según el autor “Lo que llamamos historia gráfica es esencialmente el discurso sobre el pasado construido con base en imágenes y sonidos técnicos: la fotografía, el cine, el video” Mraz, John, “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?”, *Elementos*, núm. 61, p. 49, por tanto, a la historia realizada a través de la fotografía se le debería llamar, según él, *fotohistoria*.

⁵⁶ Del Castillo, Alberto, *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*, Instituto Mora, México, 2012.

⁵⁷ Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, INAH-CONACULTA, México, 2010.

⁵⁸ Mraz, John, Mauad, Ana María, *Fotografía e Historia en América Latina*, Centro de Fotografía de Montevideo Ediciones, Montevideo, 2015, p. 7.

las herramientas utilizadas en su lucha política. Por tanto, las categorías conceptuales de esta investigación son, por un lado, la identidad política, eje fundamental del movimiento; la representación, que permite reforzar ideologías o discursos y, por ende, identidades, incluyendo la política; y, por último, la fotografía que es una forma de representación particular. A continuación, se realizará la revisión teórica de dichas categorías: el feminismo, base teórico-ideológica del movimiento feminista y sin el cual no se podría entender el movimiento, la identidad política, la representación y la fotografía.

2.2.2 *El feminismo y su concepción política*

El movimiento feminista, engloba tanto la teoría feminista como las acciones llevadas a cabo por sus adeptas en aras de lograr un cambio en la sociedad y es considerado como uno de los nuevos movimientos sociales, junto con el ecologismo y el pacifismo⁵⁹. Los movimientos sociales han sido uno de los mecanismos más importantes de la ciudadanía para incidir en la política formal en las democracias, a través de demandas y reivindicaciones de sus derechos. El *feminismo* o los *feminismos*⁶⁰ se consideran tanto un movimiento social, como una acción política y una disciplina académica que comparten una historia y praxis propias, así como presupuestos teóricos que se actualizan constantemente⁶¹. Por tanto, son más que un movimiento social⁶², ya que también abarcan

⁵⁹ Rodríguez, Ricardo, “Marginación y sexismo: la exclusión del movimiento feminista en las teorías de los movimientos sociales”, en Nicolás, Gemma, Bodelón, Encarna, Bergalli, Roberto, Rivera, Iñaki, *Género y dominación. Críticas feministas del derecho y el poder*, Anthropos: Universitat de Barcelona, Observatori del Sistema Penal i els Drets Humans, OSPDH, Barcelona, 2009.

⁶⁰ Dada la pluralidad teórico-ideológico-práctica que existe en el seno del movimiento feminista, en la actualidad se utiliza *feminismos*, en plural, para nombrarlo, considerando así la diversidad de sus planteamientos y acciones políticas.

⁶¹ Lau, Ana, “Feminismos”, en Moreno, Hortensia, Alcántara, Eva (coords.), *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen I*, UNAM-CIEG, México, 2016.

⁶² Los *movimientos sociales* son considerados como “uno de los fenómenos colectivos que más ha influido en los cambios sociales de los Estados modernos” Rodríguez, Ricardo, *Op. Cit.*, p. 63. Las características que comparten los movimientos sociales son, principalmente, un anhelo de cambio, que varía en forma y magnitud; y su carácter colectivo, independientemente de los objetivos que éstos persigan Garza, Manuel, Sánchez, Ever, “Reflexiones epistemológicas en torno al concepto *movimientos sociales*: negación y construcción cotidiana de un mundo otro”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 60, pp. 12-24, 2017. Según Charles Tilly y Lesley J. Wood, los movimientos sociales tienen estos tres elementos: 1) trabajo organizado de llevar demandas colectivas a las autoridades; 2) uso de acciones políticas tales como asociaciones, coaliciones, manifestaciones, mítines, declaraciones en medios públicos y propaganda; 3) manifestaciones públicas y acordadas de valor, unidad y compromiso de los participantes. Tilly, Charles, Wood, Lesley J., *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*, Crítica, Barcelona, 2009. Por ende, el

los planos epistemológico y científico, y no sólo el político. Los movimientos feministas que se han suscitado en los distintos momentos de la historia a lo largo y ancho del mundo, incluyendo el movimiento feminista mexicano de los setenta, tienen su base en la teoría feminista, en los feminismos.

Como menciona Victoria Sau⁶³, el feminismo ha estado tan inmerso en su lucha, que no se ha tomado el tiempo de definirse a sí mismo. Las múltiples corrientes ideológicas que existen dentro de él, además, aumentan la dificultad de su interpretación. Sin embargo, se podría “definir feminismos como el conjunto de políticas prácticas y teorías sociales desarrolladas por el movimiento social feminista que critican las relaciones pasadas y presentes de sometimiento de las mujeres y luchan para ponerles fin y transformar, así, la sociedad para hacerla más justa”⁶⁴. Amelia Valcárcel, por su parte, lo define como “un pensamiento de igualdad, (...) una tradición de pensamiento político, o tres siglos a la espalda, que surge en el mismo momento en que la idea de igualdad y su relación con la ciudadanía se plantean por primera vez en el pensamiento europeo. (...) consiste desde entonces en la vindicación de esa igualdad para la mitad de la humanidad a la cual no le es atribuida”⁶⁵.

La teoría feminista de los años sesenta y setenta se divide entre el feminismo de la diferencia y en el feminismo de la igualdad. La primera vertiente, reivindica la diferencia de la feminidad, apelando a los aspectos particulares de las mujeres; mientras que la segunda exige que los derechos de las mujeres deben ser iguales a los que poseen los hombres, haciendo referencia al criterio universalista de la igualdad. Sin embargo, existen, a su vez, distintas corrientes dentro de cada vertiente. Dado al contexto histórico-socioespacial en el que se enmarca este estudio, las corrientes que se abordarán pertenecen al denominado feminismo de la igualdad: el feminismo liberal, el feminismo socialista-

movimiento feminista cumple con las características que la teoría establece, sin embargo, como se ha mencionado, éste estará ligado a sus postulados epistemológicos, pues teoría y práctica juntas conforman un todo en el feminismo. Esto, por supuesto, no quiere decir que en realidad el o los movimiento(s) feminista(s), hayan seguido su propio curso.

⁶³ Sau, Victoria, *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*, Icaria, Barcelona, 2000.

⁶⁴ Nicolás, Gemma, “Debates en epistemología feminista: del empiricismo y el standpoint a las críticas postmodernas sobre el sujeto y el punto de vista”, en Nicolás, Gemma, Bodelón, Encarna, Bergalli, Roberto, Rivera, Iñaki, *Género y dominación. Críticas feministas del derecho y el poder*, Anthropos: Universitat de Barcelona, Observatori del Sistema Penal i els Drets Humans, OSPDH, Barcelona, 2009, p. 25.

⁶⁵ Valcárcel, Amelia, *La política de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 89.

marxista y el feminismo radical. Las ideas de todas estas corrientes, que se entrelazan en varias cuestiones, serán las que influenciarán la acción política del movimiento de aquella época, por lo que es necesario abordarlas.

Sin embargo, hay que destacar que, a pesar de las diferentes corrientes, la principal característica del debate teórico feminista de aquellos años sesenta y setenta fue la interinfluencia entre las dos vertientes principales y sus derivados⁶⁶. Así, las dos vertientes se nutrieron entre ellas: el feminismo de la igualdad recurrirá a la femineidad o lo femenino para movilizar a más mujeres, mientras que el feminismo de la diferencia retomará las demandas sobre los derechos fundamentales⁶⁷. En este sentido, los grandes temas del feminismo del siglo XX serán la identidad de las mujeres, la percepción de la diferencia y la sexualidad⁶⁸. Se centrarán, principalmente, en el llamado de atención a los problemas que las mujeres afrontaban en el ámbito privado, de ahí el lema “lo personal es político”, que buscaba también una nueva forma de entender la política, no en clave gerencial, sino en horizontal; y por el otro, el análisis de las causas de la subordinación, mejor dicho, opresión: el patriarcado⁶⁹, buscando su abolición mediante la transformación social y política.

2.2.2.1 *El feminismo liberal*

El *feminismo liberal* considera que la situación de las mujeres es consecuencia de la desigualdad, en lugar de la opresión o explotación como lo hacen el feminismo radical y socialista. Por lo que sus postulados, según Samara de las Heras⁷⁰, fueron muy similares a las del feminismo ilustrado o de la *primera ola*. Sus máximos exponentes fueron Betty

⁶⁶ Valcárcel, Amelia, *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, Naciones Unidas, Santiago de Chile, 2001.

⁶⁷ Lois, Marta, “La nueva ola del feminismo”, en Mellón, Joan Antón, *Las ideas políticas en el siglo XXI*, Ariel, Barcelona, 2001.

⁶⁸ Beltrán, Elena, Maquieira, Virginia, “Introducción”, en Beltrán, Elena, Maquieira, Virginia, Álvarez, Silvina, Sánchez, Cristina, *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, 2008.

⁶⁹ El patriarcado es un sistema universal de dominación ejercida por los varones hacia las mujeres, en el que los primeros “tienen el control primordial de las instituciones sociales, político-económicas y culturales más prestigiosas de su sociedad” Povinelli, Elizabeth, “Patriarcado”, en Barfield, Thomas, *Diccionario de Antropología, Siglo XXI*, México, 2000, pp. 400-401.

⁷⁰ de las Heras, Samara, “Una aproximación a las teorías feministas”, *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, 2009, pp. 45-82.

Friedan y la Organización Nacional para las Mujeres (NOW, por sus siglas en inglés: *National Organization for Women*). Sus vindicaciones iniciales se pueden resumir en la creencia de que la igualdad ante la ley traería consigo las soluciones a los problemas de la desigualdad femenina, así como su identidad. El feminismo liberal ha sido posteriormente criticado en la teoría feminista, sin embargo, hay que analizar los postulados del feminismo liberal junto con su coyuntura histórica.

Esta corriente surge en los Estados Unidos durante el periodo de la posguerra, momento en el que a las mujeres se les exige el regreso al espacio tradicionalmente adjudicado a ellas: el hogar. Las mujeres se habían insertado ya al mundo laboral durante las dos guerras mundiales, pero al terminar las contiendas, los hombres regresaron a sus trabajos habituales y a las mujeres se les instó a hacer lo mismo. Ese regreso al hogar se manejó, más que como una obligatoriedad, como una opción que implicaba cuestiones morales, y se dio en el contexto en el que surgen los primeros aparatos electrodomésticos, lo que implicaría la reducción de su carga doméstica. Muchas de aquellas mujeres que regresaron del mundo laboral al hogar comenzaron a tener lo que Friedan denominó “el problema que no tiene nombre”, que tenía que ver con el malestar que sentían las mujeres en su situación como nuevamente relegadas al espacio privado y que los psicólogos de la época lo atañían a las “cosas de mujeres”. Más tarde, Friedan introducirá la figura de *superwoman* para dar explicación a los problemas de mujeres que, a pesar de haber conseguido puestos públicos de relevancia, permanecían en la desigualdad, cubriendo así algunos aspectos que las críticas habían señalado de su primer trabajo *La mística de la feminidad* (1963). A pesar de ello, este análisis se centró en la individualidad y no en el problema colectivo de las mujeres⁷¹. En los siguientes años, los ejes temáticos del feminismo liberal serán la exclusión de las mujeres de la esfera pública y la discriminación.

En el movimiento feminista mexicano de los setenta hubo un grupo que podemos catalogarlo dentro del feminismo liberal o burgués: el Movimiento Nacional de Mujeres, cuyas características se asemejarán a NOW. Entre otras cuestiones –como se verá en el segundo capítulo–, el MNM tuvo un programa político con las metas de analizar los problemas legales, educativos y económicos. Asimismo, poseyó una estructura formal, con

⁷¹ *Ibid.*

estatutos y funciones jerarquizadas, y no cuestionó la necesidad de transformar la estructura social, sino que consideró suficiente con la liberación individual y las reformas legales para mejorar la situación de las mujeres mexicanas. Asimismo, se creó una hermandad que buscó minimizar los desacuerdos⁷². Todas estas características discernirán de los demás grupos del movimiento feminista mexicano de los setenta, que se adscribirán a las teorías del feminismo radical y socialista.

2.2.2.2 *El feminismo radical*

Kathleen Barry⁷³ define el *feminismo radical* como la “teoría de la *praxis*” porque es la ideología que se dirige directamente al origen de la dominación femenina en las sociedades patriarcales. Se trata de una teoría que necesita crear nuevas categorías, redefinir las formas de dominación y explotación por medio de nuevos nombres y clasificaciones. A pesar de que, al igual que el feminismo liberal, el radical abogaba por la igualdad, se diferenció de ésta por plantear que la opresión y explotación de las mujeres no sólo son fruto de la desigualdad jurídica y política, sino de todo un sistema, una estructura: el patriarcado⁷⁴.

La razón por la que este nuevo feminismo se definiera como radical, según Alicia Helda Puleo, es que se proponía encontrar las raíces de la dominación, de acuerdo con la etimología del término *radical*. Así, los puntos o ejes más importantes del feminismo radical son los siguientes:

“La utilización del concepto de *patriarcado* como dominación universal que otorga especificidad a la agenda militante del colectivo femenino, la noción de *poder* y de *política* ampliadas, la utilización de *género* para rechazar los rasgos adscriptivos ilegítimos adjudicados por el patriarcado a través del proceso de naturalización de las oprimidas, un *análisis de la sexualidad* que desembocará en una crítica a la heterosexualidad obligatoria, la *denuncia de la violencia patriarcal*, en particular aunque no exclusivamente sexual y,

⁷² Lau, Ana, *La nueva ola...*

⁷³ Barry, Kathleen, “Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual”, en Amorós, Celia, De Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005.

⁷⁴ Perona, Ángeles Jiménez, “El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal”, en Amorós, Celia, de Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005.

finalmente, una sociología del conocimiento que será *crítica al androcentrismo* en todos los ámbitos, incluidos los de la ciencia”⁷⁵.

Este feminismo adoptó el lema “lo personal es político”, lo que significó transgredir la visión tradicional que separaba la vida privada de la pública y, por tanto, de la política. Así, el feminismo radical afirmó que el ámbito privado era el primer terreno en el que se ejercían las relaciones de poder y las disparidades de género. De esta manera, pusieron énfasis en cómo los factores políticos tienden a estructurar las relaciones personales y en que era necesario transformarlas. *Política sexual* (1969) de Kate Millet y *La dialéctica del sexo* (1970) de Sulamith Firestone, fueron las obras que establecieron las bases de esta corriente feminista.

2.2.2.3 *El feminismo socialista y marxista*

El *feminismo socialista y marxista* coincidirá con el feminismo radical en la adopción del concepto del patriarcado como el sistema de dominación que padecen las mujeres por parte de los varones. Sin embargo, para el feminismo socialista dicha opresión será doble: además del sistema patriarcal, el sistema capitalista es también la causa de la explotación femenina. Así, en el feminismo socialista y marxista se dio la conciliación teórica entre el feminismo radical y el socialismo y marxismo, defendiendo la complementariedad del análisis de ambos postulados teóricos⁷⁶. Los orígenes de esta corriente feminista se sitúan en el siglo XIX, contexto en el que se consolidaron la industrialización y el sistema capitalista y comenzó la preocupación por las condiciones deplorables de la clase trabajadora. Una de las primeras en fusionar el feminismo y la lucha de clases fue Flora Tristán en la Francia de la primera mitad del siglo XIX. La autora de *Unión Obrera* (1843),

⁷⁵ Puleo, Alicia Helda, “Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical”, en Amorós, Celia, de Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005, p. 41.

⁷⁶ De las Heras, *Op. Cit.*

denunció todo tipo de explotación y exclusión de las mujeres e instó a los obreros a luchar por la igualdad absoluta entre la mujer y el hombre⁷⁷.

Por su parte, la alemana Clara Zetkin (1854-1933) estableció las bases para un movimiento socialista femenino y Alexandra Kollontai (1872-1952) trabajó en la construcción de la “mujer nueva” en la sociedad soviética, adelantándose a las feministas radicales de los sesenta y setenta. Kollontai fue la primera mujer en ocupar un puesto en el gobierno de un país –fue la primera ministra de salud de la Unión Soviética– y gracias a ella, entre otras cuestiones, se suprimió la potestad patriarcal en 1918 lo que equiparó a los dos cónyuges respecto a sus hijos, se autorizó el aborto en 1920, se equiparó la unión de hecho al matrimonio y se estableció el divorcio de mutuo acuerdo⁷⁸. En aquellos orígenes, el feminismo socialista y marxista se basó, principalmente, en el trabajo de Friedrich Engels *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884) y planteó que la opresión de las mujeres era fruto del sistema capitalista y que la abolición de éste traería consigo la liberación de las mujeres. Este pensamiento será el predominante durante la posguerra, pero en los años sesenta y setenta, tras el surgimiento del feminismo radical y la Nueva Izquierda, el feminismo socialista retomará sus postulados teóricos y cambiará aquella limitada visión sobre la opresión de las mujeres⁷⁹. A partir de ese momento el feminismo socialista hará una separación entre la situación de la mujer y las inequidades de clase.

La mayoría de los grupos pertenecientes al movimiento feminista mexicano de los sesenta y setenta pertenecieron al feminismo socialista y marxista, que estará sumamente ligado al feminismo radical. Estos grupos fueron: Mujeres en Acción Solidaria (MAS), Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), Colectivo La Revuelta, Lucha Feminista y Colectivo de Mujeres. Estos grupos consideraron que los responsables de su subordinación y explotación sexual, económica y social eran el sistema capitalista y el patriarcal, por lo que relacionaron el feminismo y el marxismo. Considerarán el feminismo como parte integrante de la lucha

⁷⁷ Tristán, Flora, *Unión Obrera*, Colección Socialismo y Libertad, Recurso online disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B5_d8zW-ltwELWNZUDhIZzhYZzQ/view. Recuperado el 20 de febrero de 2018.

⁷⁸ Pérez, Juan Sisinio, *Historia del feminismo*, Catarata, Madrid, 2011.

⁷⁹ Molina, C., “El feminismo socialista estadounidense desde la «nueva izquierda». Las teorías del sistema dual (capitalismo + patriarcado)”, en Amorós, Celia, de Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005.

de clases y, para todos ellos, el primer requisito para la liberación de las mujeres será la conciencia de su propia subordinación para, después, proceder a la lucha que daría lugar a una transformación económica, política y social de México⁸⁰.

Cabe también señalar que, tal y como hemos mencionado al principio, las tres corrientes más influyentes de la época que este estudio analiza, el feminismo liberal, radical y el socialista, pertenecen a la vertiente del feminismo de la igualdad, afluente que, a su vez, se nutrió del feminismo de la diferencia en la cuestión de identidad, tal y como veremos más adelante en el apartado conceptual sobre la identidad. Así, el movimiento feminista de los setenta tendrá algunas características particulares que compartirá, como el análisis de la opresión de las mujeres; la ampliación de la concepción política poniendo énfasis en las relaciones de poder y, por tanto, políticas, existentes en los distintos ámbitos, como el que tradicionalmente se había concebido como el ámbito privado; así como la concepción del género como construcción cultural que se diferencia del sexo como una cuestión biológica.

Además de estas dos particularidades, otro eje central del discurso feminista y de sus acciones fue la autonomía⁸¹. Autonomía, tanto individual, esto es, del propio cuerpo y decisiones de vida, como a nivel colectivo, alejado de los partidos políticos y de los demás movimientos sociales. La autonomía se vinculaba, a su vez, con el otro eje de su discurso: la subordinación de las mujeres, pues la autonomía implica la facultad de decidir sus propias acciones en relación con los demás, fuera a nivel individual o colectivo. Por su parte, el rechazo a las relaciones jerárquicas propició una organización en grupos pequeños que Celia Amorós ha calificado como “sin estructuras”⁸². Esto, porque se creía que las estructuras, cuales fueran, reproducían el patriarcado. Como distintas autoras relatan⁸³, esta forma de organización no resultó libre de jerarquías tal y como se había propuesto en un inicio. En aquella dinámica de los grupos tuvo un peso especial la personalidad. Sin embargo, a pesar de las críticas posteriores en la teoría feminista, esta forma de

⁸⁰ Lau, Ana, *La nueva ola...*

⁸¹ Espinosa, Gisela, *Cuatro vertientes...*

⁸² Amorós, Celia, *Feminismo. Igualdad y diferencia*, PUEG-UNAM, México, 2001.

⁸³ *Ibid.*; Lamas, Marta, “De la autoexclusión...”, entre otras.

organización resultó elemental para el feminismo de la época, pues permitió al movimiento apropiarse de un discurso particular y crear una identidad política propia.

2.2.3 *La identidad política*

La *identidad* es un concepto ampliamente abordado por la sociología y la psicología social desde la década de los ochenta⁸⁴. A pesar de que existen distintas definiciones sobre esta noción, las características atribuidas en común son, su naturaleza socialmente construida por medio de acciones internas de individuos o grupos, que otorga un sentido a la vida de estos sujetos, y que permiten la reproducción y el cambio social. Aquellos que construyen una determinada identidad, hacen uso de elementos como la historia, la geografía, la biología, la memoria colectiva y los aparatos de poder, reorganizándolos en su significación, cuyo comprendido simbólico dependerá de *el quién* y *el para qué*⁸⁵. La identidad, además, es un término ampliamente utilizado en la sociedad occidental. Desde Parménides hasta Aristóteles ha existido una discusión ontológica respecto a ella, que ha sido concebida desde sus inicios como la semejanza, así como la diferencia: “las cosas tienen una identidad en cuanto son iguales a sí mismas y, a la vez, diferentes de otras, y en la medida en que no son variables en el tiempo más allá de una cierta accidentalidad”⁸⁶.

Sin embargo, la concepción de la identidad personal como parte vital de la vida del ser humano, surge tras la modernidad, junto con la manifestación del sujeto autorreferenciado⁸⁷. En la época del Antiguo Régimen y de las monarquías absolutas, la identidad estaba estrechamente relacionada con la jerarquía social, el estamento social al que el individuo pertenecía, y no existía una identidad personal como tal. La pertenencia a un determinado estamento se establecía por nacimiento, es decir, era otorgada por la sangre. De esta manera, uno nacía como campesino, caballero, artesano o clérigo, que determinaría su posición en la sociedad, pero también su pertenencia identitaria. Tras la modernidad,

⁸⁴ Charry, C. I., “Identidad social: interdisciplina y dualidad”, en Nebbia, Ángel F., Mora, Martín, *Análisis social e identidades*, UAM-Plaza y Valdés, México, 2004.

⁸⁵ Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II El poder de la identidad*, Siglo XXI, México, 2001.

⁸⁶ Castellanos, Gabriela, Grueso, Delfín, Rodríguez, Mariángela, *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, Universidad del Valle-Cámara de Diputados, LXI Legislatura-Miguel Ángel Porrúa, Cali, 2008, p. 9.

⁸⁷ *Ibid.*

gracias a los análisis realizados principalmente por Hegel, Marx y Freud, la identidad será concebida como el resultado de las relaciones intersubjetivas entre los distintos sujetos y una construcción no sólo personal, sino totalmente relacional⁸⁸. Será más tarde, cuando se comience a hablar de identidades colectivas, aquéllas de pertenencia a los distintos grupos sociales conforme a la etnia, el género y la raza, entre otros. Será en los últimos años del siglo XX cuando dicha pertenencia identitaria se constituirá en un asunto de relevancia para algunos movimientos políticos como la lucha por los derechos civiles o el feminismo. Es así como surge la denominada *política de la identidad* o *identidad política*.

Se ha comentado ya que la identidad se trata de relaciones entre la similitud y la diferencia, de quiénes somos y quiénes son los demás. La identidad, más que una unidad naturalmente constituida, es producto del marcaje de la diferencia y la exclusión: lo que soy es también lo que me distancia de ti y de los demás. En otras palabras, el reconocimiento de un “nosotros”, tiene que tomar en cuenta lo que es no ser “ellos”⁸⁹. La *identidad política* es justamente también la política de la creación de diferencia, que se utiliza para definir el principio de colectividad. En este sentido, para que alguien sea identificado como A se debe tomar en cuenta que tiene ciertas características con otros As, pero también lo que lo diferencia de los Bs, Cs, Ds, etc. Por tanto, las semejanzas y diferencias son un elemento necesario en la concepción de la identidad. Así, la identidad colectiva está compuesta por personas que son en algunas cuestiones parecidas a los otros –por ejemplo, en cuanto a la ideología política–, tienen que tener algo intersubjetivamente significativo en común, pero este mismo se diferenciará de los demás que no pertenecen a ese grupo particular⁹⁰.

Aunque existen muchas definiciones o interpretaciones acerca de la identidad, la que nos ofrece Gilda Pacheco resume la noción de este concepto. Para esta autora, la identidad se trata de “un compendio de discursos, creencias, suposiciones culturales e interpretaciones ideológicas”⁹¹, por lo que existen distintos tipos de identidad: sexual, histórica, personal, cultural, nacional, así como política que se genera a través de la conciencia de un grupo concreto, de sus necesidades y derechos. Se trata de la construcción

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Jenkins, Richard, *Social identity*, Taylor & Francis, New York, 2004.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Pacheco, Gilda, “De la otredad a la identidad: perspectivas de teoría feminista de fines del siglo XX”, *Revista de Lenguas Modernas*, 2009, pp. 353-359, p. 354.

de un individuo dentro de la sociedad, proceso que se encuentra en permanente construcción y reconstrucción, puesto que el sujeto pertenece a las distintas colectividades –de clase, raza, etnia, religión, ideología, género, sexualidad, nación, etc.–. Asimismo, la literatura habla de marcadores identitarios –subjetividades–, tanto internos como externos – como puede ser el color de piel–, en los que la otredad y la alteridad son indispensables para la construcción de dichas identidades políticas⁹².

2.2.3.1 *La identidad política y el feminismo*

Manuel Castells plantea que existen diferentes tipos de construcción de identidad política, una de las cuales la denomina la *identidad proyecto*. Este tipo de identidad, según el autor, se da “cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social”⁹³, es el caso de la identidad feminista, cuya construcción se debe entender de acuerdo con el contexto específico en que sucede. Sin embargo, la cuestión de la identidad feminista, mejor dicho, las identidades feministas, es más compleja. Desde la mitad del siglo XX Simón de Beauvoir⁹⁴ reflexionó acerca de la identidad de la mujer, y planteó que ésta estaba construida a partir de la otredad. Todos los papeles atribuidos a la mujer, como el de la esposa y madre, le habían sido asignados. Fue el hombre, en su posición predominante, quien había creado la identidad de la mujer a partir de lo que era el no ser un hombre. Esta concepción de identidad entra en conflicto con las reflexiones anteriores que se han expresado sobre el concepto, ya que no toman en cuenta la subordinación identitaria que pueden padecer los distintos grupos sociales, como es el caso de la mujer.

La identidad, por tanto, ha sido y es utilizada para el sometimiento y la vejación por parte de los grupos hegemónicos. Se trata del caso del género, pero también el de ciertas etnias, razas y clases sociales. Esta misma reflexión también nos sirve para recordar que las

⁹² *Ibid.*

⁹³ Castells, Manuel, *Op. Cit.*, p. 30.

⁹⁴ De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Penguin Random House, México, 2015.

relaciones de poder están íntimamente ligadas con la resistencia⁹⁵ y, por ende, las identidades se constituyen, también, como una herramienta de lucha para los grupos sociales subordinados. Ese tipo de identidades son construidas por los propios actores en el contexto espaciotemporal de su lucha política y se relacionan estrechamente con su ideología, lo que implica transformaciones de significado y asimilaciones desiguales por parte de los propios sujetos que se adhieren a tales identidades⁹⁶.

Esas identidades políticas se nutren de las representaciones, valores y símbolos, esto es, de los aspectos culturales y simbólicos interiorizados, a través de los cuales los actores sociales –tanto individuales como colectivos– establecen sus límites y se diferencian de los demás⁹⁷. Todo ello ocurre en un tiempo y espacio determinados. A pesar de que las identidades no son inmutables, Gisela Espinosa plantea que los cambios identitarios suceden con resistencias, lo que implica –como en el caso de las identidades feministas–, que los nuevos discursos convivan con los pasados y coexistan. Éstos pueden incluso llegar a ser contradictorios entre sí, lo que refleja la complejidad de los procesos identitarios⁹⁸. En la década de los setenta, por ejemplo, la época que corresponde a este estudio, el feminismo presupondrá que las mujeres, a partir de la experiencia de subordinación que compartían, formaban parte de un colectivo con una “esencia” propia, que lo hacía diferente a los demás. En las décadas siguientes, este supuesto será fuertemente criticado por las mismas feministas que, además de a la categoría de género, pertenecían a la de raza, etnia o clase, partiendo de la idea de que estas últimas sufrían una subordinación doble o triple –como, por ejemplo, el caso de las mujeres negras y pobres–. Esta cuestión será abordada por la teoría feminista bajo el concepto de interseccionalidad, una perspectiva teórica y metodológica que busca analizar las interrelaciones de dominación y poder que se dan entre las intersecciones de raza, género, y clase⁹⁹. Sin embargo, para aquel contexto, antes de las tan merecidas críticas posteriores, que se darán sobre todo en la década de los noventa, la

⁹⁵ Butler, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2009; Foucault, Michael, *Microfísica del poder*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979.

⁹⁶ Restrepo, Eduardo, “Identidad: apuntes teóricos y metodológicos”, en Castellanos, Gabriela, Grueso, Delfín, Rodríguez, Mariángela, *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, Universidad del Valle-Cámara de Diputados, LXI Legislatura-Miguel Ángel Porrúa, Cali, 2008.

⁹⁷ Espinosa, Gisela, *Cuatro vertientes...*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Mara, “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate Feminista*, núm. 52, 2016, pp. 1-17.

suposición de dicha “esencia” fue de utilidad para la creación de una identidad feminista propia.

El movimiento feminista de los setenta puso en la mesa un conjunto de preocupaciones sobre las que el colectivo luchó, se movilizó y creó proyectos políticos concretos. Ese conjunto de particularidades y diferencias de la agrupación respecto a los “otros”, dio como resultado la construcción de las identidades políticas del movimiento. Éstas fueron conformadas de acuerdo con los proyectos y acciones dirigidos al espacio político y proporcionaron elementos de cohesión al movimiento feminista, capacitándolo de acciones conjuntas, reivindicaciones y luchas políticas¹⁰⁰. Para entender mejor la naturaleza de las identidades políticas, es necesario abordar los dos elementos fundamentales en la conformación de la identidad política de los movimientos sociales. Por un lado, la construcción de un “nosotros” por medio de una subjetividad colectiva¹⁰¹ que hace referencia a la subordinación u opresión percibida por los sujetos que comprenden dicho colectivo. Esto, se deriva en la percepción de carencia y la construcción de las exigencias que operarán como el eje de la acción colectiva¹⁰². Y, por el otro, la construcción de un “ellos”, que confrontarán o con el que negociarán esas demandas¹⁰³.

En el caso del movimiento feminista de los setenta, la subjetividad colectiva de aquel “nosotros” se basó, principalmente, en la memoria colectiva, para el cual tuvo especial importancia el psicoanálisis¹⁰⁴. Así, las feministas se nutrieron de su memoria colectiva como mujeres, formando grupos en los que compartieron sus propias experiencias personales en cuanto a su propia opresión, para así crear una autoconciencia de dicha exclusión y el sentimiento identitario de pertenecer a un mismo grupo subordinado. Lo mismo ocurrió con otros movimientos políticos de la época, como el movimiento en pro de los derechos civiles afroamericanos. Además de la memoria colectiva en que se fundaron estas identidades políticas, el proyecto en común basado en las necesidades y en relación

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Conde, Elsa, Infante, Lucrecia, “Identidad política y ciudadanía: Los puentes de una democracia por realizar”, en Gutiérrez, Griselda, *Democracia y luchas de género. La construcción de un nuevo campo teórico y político*, UNAM-PUEG, México, 2002.

¹⁰² Zelman, Hugo, Valencia, Guadalupe, “Los sujetos sociales, una propuesta de análisis”, *Acta Sociológica*, vol.3, núm. 2, 1990, pp. 89-104.

¹⁰³ Conde, Elsa, Infante, Lucrecia, *Op. Cit.*

¹⁰⁴ Zaretsky, Eli, *Freud: Una historia política del siglo XX*, Paidós, México, 2017.

con las identidades individuales de los sujetos que lo conformaban conllevó también un ideal futuro, de lo posible. Por tanto, dicho proyecto no se basará únicamente en la opresión compartida, sino también en el ideal de una sociedad futura. Asimismo, además de estas subjetividades colectivas, la comunicación, la organización y la interacción son esenciales para que un movimiento social inicie la acción. La identidad *per se* no es suficiente para que un colectivo emprenda su lucha política¹⁰⁵.

La identidad fue una de las piezas clave en la organización política feminista mexicana de los años setenta, que ayudó en la construcción de una nueva forma de sujeto político, basado en la visión de que “lo personal es político” y en el cuestionamiento de la opresión de las mujeres¹⁰⁶. Esta identidad política fue fruto de la acción colectiva y la concientización de sus actores políticos, que reconocía su naturaleza construida, en lugar de descubierta, y cambiante, en vez de inmutable; a la vez que se insistía en la validez de las prácticas orquestadas de forma colectiva, en vez de en la transparencia¹⁰⁷. Así, en el neofeminismo se planteó la necesidad de lograr un sujeto colectivo a través de una nueva identidad, necesaria para la lucha contra el sistema patriarcal que, como menciona Celia Amorós, proporcionó “cierta autoestima del propio grupo para consigo mismo”¹⁰⁸. Esa reidentificación rechazó la identidad asignada por el propio opresor, en el discurso asignado por el “otro”. En la creación de la identidad política feminista tuvieron especial importancia el feminismo de la diferencia, así como la forma de organización del movimiento de la época: los grupos pequeños carentes de estructura¹⁰⁹.

Dichos grupos estuvieron formados no sólo por afinidad militante, sino amistosa. Esta forma de organización resultó idónea para la construcción del discurso y las experiencias que había que trabajar en aquella fase: revelar las propias anécdotas permitía después llevarlas a categorías analíticas y políticas¹¹⁰. Estas experiencias de lo privado resultaron en un diagnóstico y objetivos políticos. Así, se pretendió incidir en lo público a través de un espacio que se había construido como semiprivado. Por tanto, como hemos

¹⁰⁵ De la Garza, Enrique, “Los sujetos sociales en el debate teórico”, en De la Garza, Enrique, *Crisis y sujetos sociales en México*, Porrúa, México, 1992.

¹⁰⁶ “¿Identidades?”, *Debate Feminista*, vol. 14, 1996, pp. 9-12.

¹⁰⁷ Bondi, Liz, Lamas, Marta, “Ubicar las políticas de la identidad”, *Debate feminista*, vol. 14, pp. 14-37.

¹⁰⁸ Amorós, Celia, *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Valcárcel, Amelia, *La memoria colectiva...*

podido comprobar en este recorrido, la identidad política fue uno de los pilares de la lucha política del feminismo de los setenta, incluido el movimiento feminista mexicano.

Asimismo, –como veremos en el siguiente apartado– las imágenes ocupan un lugar privilegiado en la construcción de las identidades pues las representaciones son de vital importancia en la creación de discursos y, por tanto, órdenes simbólicos determinados. Esa narrativa también incluye las necesidades de transformar un particular sistema que mantiene subordinado, oprimido o explotado a un grupo social determinado, que crea una identidad política con la finalidad de lograr un cambio político¹¹¹. Por último, cabe mencionar que, según Manuel Castells, la identidad otorga *poder* a los grupos sociales, sin embargo, no un poder en el sentido weberiano de un dominio coercitivo, esto es, “la probabilidad que tiene un hombre o una agrupación de hombres, de imponer su propia voluntad en una acción comunitaria, inclusive contra la oposición de los demás miembros”¹¹². Sino un poder en la acepción posestructuralista, relacional y horizontal¹¹³, en concreto el poder que se ejerce “mediante la construcción de significado partiendo de los discursos a través de los cuales los actores sociales guían sus acciones”¹¹⁴. Esto reafirma la importancia de las identidades políticas para los movimientos sociales como el feminismo.

2.2.4 La fotografía como representación

Desde la propia existencia del ser humano, las imágenes han sido utilizadas para representar la realidad de muy distintas formas que van desde las pinturas rupestres hasta la imagen digital. Su raíz etimológica se encuentra en la palabra latina *imago*, que a su vez proviene de *imitari* de la raíz protoindoeuropea *-aim* que se refiere a *copia* o *imitación*. Gonzalo Abril reconoce tres acepciones de la imagen, 1) representación mimética de la realidad, 2) representación distorsionada de la realidad, y 3) la imagen semiótica, que no

¹¹¹ Castellanos, Gabriela, “Determinación y libertad en la construcción de subjetividades subordinadas y colectividades politizadas”, en Castellanos, Gabriela, Grueso, Delfín, Rodríguez, Mariángela, *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, Universidad del Valle-Cámara de Diputados, LXI Legislatura-Miguel Ángel Porrúa, Cali, 2008

¹¹² Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 682.

¹¹³ Moebius, Stephan, “Posestructuralismo y ciencias sociales”, en De la Garza, Enrique, Leyva, Gustavo (eds.), *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, UAM-FCE, México, 2012.

¹¹⁴ Castells, Manuel, *Comunicación y poder*, Alianza, Madrid, 2009, p. 33.

sería una representación fiel, pero tampoco una imagen falsa, dado a que su propósito no sería el representar la verdad o la mentira, sino el establecer la comunicación entre distintos sujetos. Para este autor, las imágenes refieren necesariamente a un objeto, lo que implica que contienen algo de verdad, pero a su vez nunca pueden representar completamente dicho objeto, por lo que también implican la mentira¹¹⁵. Las imágenes, entonces, son una forma de representación que remiten a un objeto y, por tanto, son una muestra de éste o intentan sustituirlo. Es por ello por lo que representar implica hacer una abstracción del objeto imitado¹¹⁶.

Jodelet considera dos acepciones de la representación. Por un lado, se trata del acto de representar, esto es, de sustituir algo, sea éste un objeto, una persona, un hecho o una idea, como ocurre con las imágenes. Se trata de la concepción de la representación como un símbolo o signo, que remite a una cosa determinada. Todas las representaciones sociales remiten a un objeto. Por su parte, la representación es también re-presentar, reproducir mentalmente otra cosa¹¹⁷. Es así como podemos hacer una analogía con la imagen fotográfica: ésta representa un objeto y quien la observa la re-presenta. Denise Jodelet, por el contrario, considera a la representación social lo opuesto a la imagen fotográfica. Esto se relaciona con la concepción ontológica de esta última. Por supuesto, si se considera a la fotografía como espejo de la realidad, ésta sería incapaz de ser partícipe en la creación de representaciones sociales, sin embargo, si la concebimos tal y como se hace en esta investigación, como un artefacto producido por el ser humano que contiene un mensaje que es percibido de distinta forma por cada espectador, podemos observar una relación sustancial entre la imagen fotográfica y las representaciones sociales, pues al coincidir un determinado grupo social en la forma de percepción de ciertas fotografías, es posible la creación de dichas representaciones sociales.

En este sentido, se plantea que las representaciones sociales se alimentan de las imágenes fotográficas –así como de otras imágenes materiales, unas de las creaciones simbólicas más difíciles para el ser humano y que se encuentran llenos de apegos y

¹¹⁵ Abril, Gonzalo, *Cultura visual, de la semiótica a la política*, Plaza y Valdés, Madrid, 2013.

¹¹⁶ Gombrich, Ernst H., *Meditaciones sobre un Caballo de Juguete*, Seix Barral, Barcelona 1968, pp. 11-23.

¹¹⁷ Jodelet, Denise, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en Moscovici, Serge, *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Paidós, Barcelona, 1986.

significados—, puesto que las imágenes mentales se construyen a partir de ellas. Una imagen mental hace referencia a un objeto y éste puede nutrirse, a su vez, de las mismas imágenes materiales. Sandra Araya, por ejemplo, menciona que las representaciones sociales se forman, principalmente, de los procesos de comunicación social, donde los medios de comunicación de masas tienen su máxima expresión¹¹⁸. Las fotografías, y las imágenes en general, cumplen un papel fundamental en estos medios de comunicación, pues también son capaces de transmitir valores, creencias, e incluso modelos de conducta. Como afirma Gonzalo Abril, “las imágenes siempre adhieren algún imaginario social, son a la vez parte y resultado de esos imaginarios”¹¹⁹. De la misma manera, Michel Frizot también propone que una forma de imagen concreta, la fotografía, es capaz de generar imaginarios que implican un número indeterminado de emociones, creencias y juicios en la sociedad¹²⁰. Este autor afirma que la cultura contemporánea ha sido difundida por medio de la fotografía y sus derivados: el cine, el fotograbado de prensa, la televisión, la fotografía digital y los videos¹²¹. Por tanto, las representaciones y las obras de arte, más que reflejar los significados políticos, los han engendrado¹²².

Las representaciones sociales, junto con los imaginarios, son conceptos muy estudiados en las ciencias sociales, principalmente en la sociología, la antropología, la psicología social y la historia de las mentalidades. Según Lidia Girola, a pesar de que tradicionalmente han existido dos corrientes, en la actualidad la tendencia es la agrupación de las construcciones simbólicas, tanto de las representaciones sociales como de los imaginarios¹²³. Serge Moscovici, uno de los autores más importantes en esta materia, considera a las representaciones como sinónimo de imágenes y/o significados y plantea que las representaciones sociales se deben considerar como una forma de entender y comunicar lo que sabemos de antemano, maneras que no son inmutables —al contrario de lo que afirmaba Durkheim—, sino estructuras dinámicas que cambian de acuerdo con el contexto,

¹¹⁸ Araya, Sandra, *Representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*, FLACSO, San José, 2002.

¹¹⁹ Abril, Gonzalo, *Op. Cit.*, p. 67.

¹²⁰ Frizot, Michel, *El imaginario fotográfico*, Ediciones Ve-CONACULTA-UNAM-Fundación Televisa, 2009.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, Moxey, Keith, *Op. Cit.*

¹²³ Girola, Lidia, “Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación”, en De la Garza, Enrique, Leyva, Gustavo, *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, UAM-FCE, 2012.

que a su vez crean la realidad y el sentido común de una sociedad determinada¹²⁴. Las representaciones son las que establecen “las comunicaciones posibles, de los valores o de las ideas presentes en las visiones compartidas por los grupos y regulan, por consiguiente, las conductas deseables o admitidas”¹²⁵.

Así, en el estudio de las representaciones sociales “interesa conocer el estilo global o sistema lógico del pensamiento social, sus contenidos y su relación con la construcción mental de la realidad”¹²⁶. Esto significa que se hace énfasis en las construcciones sociales que se dan en y por medio de la interrelación entre los distintos miembros de determinados grupos que dotan al conjunto de una identidad social dando sentido a su forma de vida. Las representaciones sociales, a su vez, permiten comprender qué piensan las personas, cómo se forma ese pensamiento y la manera en que construyen su realidad colectivamente¹²⁷. Por ende, las identidades políticas de un determinado colectivo social o político tienen una relación estrecha con las representaciones sociales. Las identidades políticas se nutren de ellas o también pueden ser producto de su rechazo, como ocurrió con la identidad política del movimiento feminista de los años setenta, que rechazará la representación social de la mujer de la época y la reemplazará por una nueva.

Las representaciones sociales pueden ser definidas como:

“una «imagen»: a) estructurada, b) cognitiva, afectiva, evaluativa y operativa, c) metafórica o icónica, de d) los fenómenos socialmente relevantes. Éstos pueden ser «eventos», «estímulos» o «hechos» e) de los que los individuos son potencialmente conscientes y los cuales son f) compartidos por otros miembros de un grupo social. Esta puesta en común entre las personas representa g) un elemento fundamental de la identidad social de los individuos.”¹²⁸.

¹²⁴ Moscovici, Serge, “The Phenomenon of Social Representations”, en Moscovici, Serge, *Social Representations. Explorations in Social Psychology*, Polity Press, Cambridge, 2000.

¹²⁵ Moscovici, Serge, *El Psicoanálisis, su imagen y su público*, Editorial Huemul, Buenos Aires, 1979.

¹²⁶ Arruda, Angela, De Alba, Martha, *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Anthropos, Barcelona, 2007, p. 63.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Wagner, Wolfgang, Hayes, Nicky, Flores Palacios, F., *El discurso de lo cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales*, Anthropos, Barcelona, 2011, p. 69.

Esto significa que las representaciones sociales crean un conglomerado de aseveraciones que se relacionan entre sí, con una configuración similar a la teoría, que pueden ser manifestadas lingüísticamente pero también por medio de las imágenes. Se trata de ideas que le otorgan un determinado significado social a los fenómenos, que pueden ser hechos o relaciones concretas, pero también concepciones. Todas estas ideas son compartidas de forma consciente por los individuos pertenecientes a una colectividad y los dota de identidad, puesto que “estas ideas compartidas contienen elementos tanto de juicio como de dirección-acción, orientan las acciones del grupo, la forma en que los miembros del grupo actúan entre sí y con grupos externos”¹²⁹. El discurso es vital en la construcción y divulgación de las representaciones, pues éstas son una forma de adquisición y transmisión de conocimiento. El discurso entendido como un “universo entero de entidades implicadas en un tema”¹³⁰ que incluye los diálogos, las teorías y las aseveraciones de un grupo social. Se trata de un discurso que alimenta las representaciones sociales y proporciona identidad a un grupo social o político. Las fotografías y las imágenes en general contienen discursos que, a pesar de ser producidas por un individuo, pueden ser asimilados por una colectividad social o política, de ahí que tengan la capacidad de generar representaciones sociales y/o imaginarios.

Un ejemplo de la relación entre las representaciones sociales y las imágenes es el retrato de la Virgen María, que ha representado por siglos la maternidad en los países occidentales, estableciendo a las mujeres las pautas de cómo vivir y desempeñarse como madres. En este sentido, el movimiento feminista de los setenta rechazará esta representación y sus implicaciones sociales, por medio de una reconstrucción de la imagen de la mujer, a partir de elementos propios del sexo femenino, pero sin un sentido subordinado como había sido representado hasta aquel momento por los varones. Esta representación de la mujer como un sujeto inferior a los hombres se dio en los distintos ámbitos como el arte, lo que implicó la construcción de representaciones sociales que implicaban aquella idea. Con la finalidad de modificar aquellas imágenes sobre la mujer y, por ende, crear nuevas representaciones sociales acerca de lo femenino, surge el arte feminista asociado al movimiento feminista de la época de los setenta. Otros ejemplos de la

¹²⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 171.

relación imagen-representación social los tenemos también en la imagen de los blancos, representado en los medios, el cine y la fotografía como superioridad racial, que le ha otorgado una identidad a los blancos con respecto a los no-blancos¹³¹; o las imágenes actuales del yihadismo que han alimentado la islamofobia alrededor del mundo¹³².

El este sentido, la *fotografía* es una forma de representación que, dada su capacidad de reflejar la realidad, ha sido considerada un arte diferente a todas las demás. Catalogada como una práctica democrática, pues, al menos desde la segunda mitad del siglo XX es accesible a cualquier persona y no está –en principio– condicionada a un sistema de normas y códigos concretos como otras artes, es una práctica cultural que permite expresiones auténticas¹³³. El debate teórico entre la concepción de la fotografía como arte o como un simple artefacto tecnológico, comenzó en pleno siglo XIX y todavía sigue existiendo en la actualidad. Susan Sontag y Roland Barthes, por ejemplo, consideraron a la fotografía como un fragmento de la realidad del pasado. Este último en particular, no niega la intervención del fotógrafo y sus intenciones fotográficas, pero tampoco le confiere una capacidad ideológica como la que posee la pintura. Esta última es totalmente construida por el artista, mientras que la fotografía es una copia mecánica y, aunque no es un reflejo exacto de la realidad, tampoco puede ser considerada como arte.

La noción de la cámara como un instrumento que transmite la verdad tiene sus orígenes en el contexto mismo en el que se originó la fotografía. El mismo año en que surge el daguerrotipo, 1839, Auguste Comte se encontraba finalizando su *Curso de Filosofía Positiva*. De ahí que la fotografía haya estado muy ligada al positivismo, que privilegió el conocimiento empírico, sustituyendo la subjetividad por la verdad¹³⁴. Asimismo, en el contexto artístico en el que surge la fotografía, la representación dominante era el modelo realista, que concebía el arte como mimesis¹³⁵. Por estas razones, a la fotografía se le ha conferido el poder de retratar la insuperable existencia que significa un hecho visible y, hoy en día, esa visión positivista de la fotografía sigue siendo la más difundida. Esto tiene que

¹³¹ Dyer, Richard, *White*, Routledge, New York, 1997.

¹³² Abril, Gonzalo, *Op. Cit.*

¹³³ Bordieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

¹³⁴ Berger, John, *Para entender la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

¹³⁵ Marzal, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones desde la mirada*, Cátedra, Madrid, 2016.

ver con la creencia de que la fotografía es objetiva porque se considera que la imagen es capturada por una cámara, un artefacto o mecanismo que retrata un hecho irrefutable, sin tomar en cuenta que quien toma la imagen es un ser humano. Y entre todos los géneros fotográficos, la fotografía documental, junto con la fotografía de prensa o fotoperiodismo, ha sido catalogada como aquella más fiel a la realidad. En las décadas de 1920 y 1930, por ejemplo, los fotógrafos de prensa consideraron que, a través de sus fotografías, estaban transmitiendo la verdad.

Sin embargo, la fotografía no se trata únicamente de una forma de registro, una técnica de inscripción de una imagen que retrata la realidad sea en una emulsión a base de sales de plata o en un archivo digital. Sino que es también, como plantea Hubert Damisch, “un producto de la industria humana, un artefacto cuyo ser, en el sentido fenomenológico del término, no puede ser disociado de su significación histórica y del proyecto, necesariamente caduco, del que extrae su origen”¹³⁶. La fotografía es, por tanto, un producto cultural condicionado por el contexto y la subjetividad del individuo que fotografía y, en este sentido, se asemeja a cualquier otro producto artístico como pueden ser la pintura, el cine, la literatura, la escultura, el performance, etc. Por lo que en esta investigación no se establecerá una diferencia entre la fotografía y las demás artes, sino que todas ellas se considerarán expresiones culturales. La fotografía es en sí el reflejo del contexto de las sociedades¹³⁷. Es por ello por lo que, como plantea Flusser, “la actitud acrítica [hacia la fotografía] es peligrosa porque la "objetividad" de la imagen técnica [la fotografía y sus derivados como el cine y la televisión] es una ilusión. Las imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas”¹³⁸.

Por su parte, desde autores como Benjamin, pasando por Barthes, se ha planteado que la fotografía, además, posee la capacidad de crear sensaciones, sentimientos o emociones al espectador de acuerdo con su propia subjetividad y al contexto en el que se encuentra¹³⁹. Por tanto, la cámara fotográfica y las imágenes capturadas por ésta no sólo transmiten un mensaje intencional, creado por el autor, que se encuentra supeditado al

¹³⁶ Damisch, Hubert, *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, La marca editora, Buenos Aires, 2007, p. 10.

¹³⁷ Ritchin, Fred, *Después de la fotografía*, Ediciones Ve-UNAM-Fundación Televisa, México, 2010.

¹³⁸ Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas-Sigma, México, 1990, p. 18.

¹³⁹ Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989; Yacavone, Kathrin, *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, Alpha Decay, Barcelona, 2017.

contexto cultural –el sentido obvio o simbólico, el llamado *studium*, según Barthes–, sino que también producen una reflexión en la persona que las observa, una sensación que percibe el espectador al ver una fotografía determinada –el tercer sentido, el sentido obtuso o el *punctum*, según el mismo autor, muy similar a la concepción del *aura* de Walter Benjamin– y que estará también ligado a su propio contexto cultural. Esto es importante, pues la percepción de determinadas fotografías dependerá precisamente de esto último –el contexto–. Por ejemplo, se han realizado investigaciones antropológicas con personas que nunca habían observado una fotografía y se pudo observar que existían dificultades para poder identificar a las personas mostradas en ella¹⁴⁰.

En un trabajo más reciente, Bourdieu también observó que existen diferencias en torno a la concepción y el valor otorgado a la fotografía de acuerdo con la clase social de los individuos. Un campesino, por ejemplo, considera a la fotografía como algo ridículo y la asociará al mundo urbano, no al rural. El obrero, por su parte, puede renunciar a la práctica fotográfica por cuestiones económicas objetivas, pero también por cuestiones ideológicas subjetivas, como la idea de que se trata de una actividad inalcanzable para ellos, destinada a ser practicada sólo por otros. Por tanto, en la percepción del espectador entran en juego su subjetividad, el contexto, así como la clase social a la que pertenece¹⁴¹.

Como afirman Gisèle Freund y John Berger, nuestras creencias condicionan nuestra percepción y la selección misma de lo que será fotografiado es una indicación de la percepción del fotógrafo¹⁴². Las fotografías, por tanto, no pueden ser consideradas como imágenes fijas que reproducen la realidad. Para Susan Sontag, la primera en concebir a la fotografía como una inscripción, a pesar de que las fotografías no tienen la capacidad de construir cierta postura moral o ideológica, tienen el poder de fortalecerla, así como ayudar en su construcción¹⁴³. En este mismo sentido, Joan Fontcuberta también apunta que, a pesar de la creencia de que la fotografía es una tecnología que es empleada para capturar la verdad, esto es, la idea de que la cámara no miente y que toda fotografía es una evidencia en sí misma, las fotografías son una ficción que se presentan como verdad¹⁴⁴. Es decir,

¹⁴⁰ Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra-Universidad del País Vasco, Madrid, 2016.

¹⁴¹ Bourdieu, Pierre, *Op. Cit.*

¹⁴² Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, México, 1993; Berger, John, *Op. Cit.*

¹⁴³ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Santillana, México, 2006.

¹⁴⁴ Fontcuberta, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

según este autor, la fotografía siempre miente y el mejor fotógrafo es quien sabe mentir mejor. Por lo que fotografiar implica capturar una imagen alterando la realidad misma.

Más allá de la subjetividad y la intencionalidad del fotógrafo, las características formales de la imagen fotográfica en sí implican la transformación de lo real: aunque su intención sea ésa, la cámara está mecánicamente imposibilitada para retratar la realidad tal y como la percibe el ser humano –como profundizaremos en el tercer capítulo, en los apuntes metodológicos–. Por ambas cuestiones, la elección del fotógrafo, así como la mecanicidad de la cámara, como plantea Javier Marzal “realizar la fotografía es, en sí mismo, un *acto de interpretación*”¹⁴⁵. El proceso fotográfico comienza desde mucho antes de la toma en sí y termina mucho después de disparar el obturador de la cámara –lo que Dubois denominó *acto fotográfico*–, y todo este recorrido implica una infinidad de elecciones por parte del fotógrafo que alteran la realidad en la que se basó la captura. Es por ello por lo que puede instigar el cambio social o personal¹⁴⁶

No sólo eso, a la subjetividad del fotógrafo y las cuestiones mecánicas de las cámaras fotográficas, tenemos que agregar la manipulación fotográfica, una práctica muy común en el medio, que comenzó a utilizarse prácticamente a la par de la invención de esta herramienta. Uno de los ejemplos de esta manipulación fueron los montajes fotográficos que realizó Oscar Rejlander para la reina Victoria en el siglo XIX, época del pictorialismo, en la que se dio la manipulación fotográfica en todas las formas. Asimismo, la tan conocida fotografía de Robert Capa de la guerra civil española, en la que capta a un soldado cayéndose a causa de un disparo de bala, se ha considerado como una fotografía falsificada. La modificación de las fotografías una vez producidas, su uso fraudulento, así como la preparación de las tomas a capturar, han sido propias de la producción fotográfica.

Por todas estas razones, muchos fotógrafos como, por ejemplo, Jacob A. Riis o Lewis Wickes Hine, han concebido a la cámara fotográfica como un instrumento de transformación, con una intención clara de utilizarla con fines políticos para reclamar un cambio social acordado¹⁴⁷. En ese sentido, en los años setenta, los movimientos sociales

¹⁴⁵ Marzal, Javier, *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁴⁶ Ritchin, Fred, *Op. Cit.*

¹⁴⁷ Susperregui, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988.

estadounidenses estuvieron estrechamente vinculados con la fotografía documental, que les sirvió para reforzar su discurso¹⁴⁸. Asimismo, la fotografía documental de la Sudáfrica de los años ochenta también se caracterizó por su militancia política y compromiso social¹⁴⁹. Otro de los ejemplos del uso de la fotografía como herramienta política por parte de la sociedad civil la tenemos en la Argentina de finales de los años noventa, donde en respuesta a la desinformación de los diarios nacionales surgen colectivos como la Cooperativa de Fotografía Documental y Fotografía de la Base, que tenían como objetivo mostrar la realidad que los medios hegemónicos pretendían ocultar¹⁵⁰. Por su parte, el poder, teniendo como su máximo representante al Estado, también ha hecho uso de la fotografía con fines políticos¹⁵¹. En los años ochenta, por ejemplo, el discurso imperante en el contexto de la fotografía latinoamericana fue la “folclorización” de la miseria¹⁵². La fotografía trabajó al servicio del poder, pues la sociedad fue retratada por extranjeros o clases acomodadas, lo que provocó la estetización de la miseria, en detrimento de su denuncia. Para Grobet, que unas fotos denuncien o no, dependen precisamente del compromiso del fotógrafo con respecto a lo que pretenda denunciar, es decir, su propia subjetividad.

Así, la fotografía y, en particular, la fotografía documental, ha estado estrechamente vinculada a la acción social y a la visibilización de las clases más discriminadas de la sociedad, pues ha permitido la autorrepresentación de dichos sectores, que los ha dotado de poder. En las propias palabras de Rosler: “(...) el hecho de ofrecer herramientas narrativas y descriptivas a los social y políticamente más excluidos significa de por sí otorgarles poder”¹⁵³. Esto entra en sintonía con la afirmación de Richard Salked de que la cámara fotográfica ha demostrado ser un importante instrumento para el cambio social¹⁵⁴. Jorge Luis Marzo también subraya la importancia de la visibilidad para cualquier práctica política, ya sea una visibilidad externa que permita el alcance mediático de algún

¹⁴⁸ Rosler, Martha, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

¹⁴⁹ Sanner, Pierre-Laurent, “Camaradas y cámaras”, en Marzo, Jorge Luis, *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

¹⁵⁰ Pérez, Silvia, “Prácticas alternativas en fotografía. Buenos Aires, 1996-2006”, en Sel, Susana, *Cine y fotografía como intervención política*, Prometeo, Buenos Aires, 2007.

¹⁵¹ Tagg, John, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005; Rosler, Martha, *Op. Cit.*

¹⁵² Grobet, Lourdes, “Imágenes de miseria: folclor o denuncia”, en Marzo, Jorge Luis, *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

¹⁵³ Rosler, Martha, *Op. Cit.*, p. 266.

¹⁵⁴ Salked, Richard, *Cómo leer una fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

movimiento político que se quiere oculto o desaparecido, o la interna que posibilita la organización y la alianza de los miembros¹⁵⁵. Como menciona David Levi Strauss la escenificación en sí implica estetizar y, por ende, transformar, esto es, alterar lo que está siendo representado¹⁵⁶. Por lo que el arte y la fotografía, considerada ésta como un producto discursivo de la expresión humana, pueden crear construcciones simbólicas que pueden también idear lo posible y, por ende, han sido utilizados como una herramienta política más, tanto por parte de los colectivos sociales o incluso por parte del propio aparato del Estado. Es así como se concibe la fotografía en esta investigación.

¹⁵⁵ Marzo, Jorge Luis, “Fotografía y activismo. (Algunos) recorridos críticos en los últimos 25 años”, en Marzo, Jorge Luis, *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

¹⁵⁶ Levi Strauss, David, *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, Aperture Foundation, New York, 2003.

3 EL MOVIMIENTO FEMINISTA MEXICANO DE LOS SETENTA, UNA REVISIÓN HISTÓRICA

3.1 *Introducción. Reconstruyendo un contexto histórico para el movimiento feminista mexicano: los casos europeo y estadounidense*

En Europa, las primeras reivindicaciones feministas se dieron en el contexto de la Ilustración y la Revolución francesa. Las reivindicaciones de aquel feminismo de la *primera ola* fueron, principalmente, el derecho a la educación, el derecho al trabajo, los derechos matrimoniales y lo concerniente a sus hijos, así como el derecho al sufragio¹⁵⁷. La respuesta a estas reclamaciones fue la represión: disolución de clubes femeniles y prohibición de reunirse, encarcelamientos y la guillotina, entre otras¹⁵⁸. Asimismo, a pesar de que en agosto de 1792 se había obtenido la ley del divorcio, con la entrada del Código Napoleónico en 1804, que fue imitado después en gran parte de los nuevos Estados liberales desarrollados en occidente, se regresó al matrimonio desigual que exigía la obediencia de las esposas a sus cónyuges¹⁵⁹, lo que significó que la autoridad de las mujeres perteneciera al hombre ya fuera al esposo o al padre. Por tanto, en los hechos, las mujeres se adentrarán en el siglo XIX en las mismas condiciones que antes, aunque con la experiencia de una trayectoria de lucha política. De ahí que los objetivos del sufragismo, el movimiento feminista de la *segunda ola* –que irá desde la segunda mitad del siglo XIX a principios del siglo XX–, fueran conseguir la entrada a las instituciones de la alta educación, así como el derecho al voto para las mujeres, independientemente de la clase a la que éstas pertenecieran¹⁶⁰.

Los antecedentes al sufragismo se encuentran en la lucha antiesclavista suscitada en los Estados Unidos. En el movimiento de abolición de la esclavitud hubo, desde el principio, mujeres que, como las hermanas Sarah y Angelina Grimké, se organizaron con la finalidad de terminar con la esclavitud. Éstas, al mismo tiempo que luchaban, se percataron

¹⁵⁷ Sánchez, Cristina, “Genealogía de la vindicación”, en Beltrán, Elena y Maqueira Virginia (eds.), *Feminismos, Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, 2001.

¹⁵⁸ Sau, Victoria, *Op. Cit.*

¹⁵⁹ Pérez, Juan Sisinio, *Op. Cit.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

de su propia opresión que consideraron era muy similar a la que padecían los esclavos. Así, más tarde, aplicarían su crítica social a la condición que padecían las mujeres. Otro de los factores que permitió la lucha feminista estadounidense del siglo XIX fue el acceso a la educación. En los Estados Unidos, los niveles de analfabetismo de las mujeres eran mucho menores que en otros países y fueron precisamente las mujeres instruidas quienes protagonizaron aquella lucha¹⁶¹. El protestantismo y, sobre todo, el cuaquerismo, coadyuvó también al surgimiento de las sufragistas estadounidenses, pues abogaba por una religión sin dogmas ni jerarquías y la interpretación individual de la biblia alentaba a las mujeres a aprender a leer y escribir¹⁶². El texto fundacional del movimiento sufragista estadounidense fue la *Declaración de sentimientos* o *Declaración de Seneca Falls* redactado en 1848.

Al igual que lo sucedido con las revolucionarias del siglo XVIII, las sufragistas estadounidenses sufrieron la traición del movimiento antiesclavista, que no apoyó el derecho al voto para las mujeres. Es así como Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony fundaron la Asociación Nacional pro Sufragio de la Mujer (National Woman Suffrage Association, NWSA) en 1868, convencidas de que los derechos para las mujeres serían conseguidas sólo con la lucha de las mismas mujeres. Un año más tarde ocurre una escisión con el ala más conservadora de la asociación: la Asociación Americana pro Sufragio de la Mujer (American Woman Suffrage Association, AWSA), que abogaba por el derecho al voto de forma gradual. Este grupo no ofreció apoyo a las mujeres obreras como sí lo hizo NWSA¹⁶³. Más tarde, en 1890, se unificaron en Asociación Nacional Americana pro Sufragio de la Mujer, que coordinó a los distintos grupos que ya habían surgido a lo largo y ancho del país. Los frutos de esta lucha se comenzaron a ver en el derecho al voto a nivel estatal con Colorado como el primer estado en 1893, hasta el derecho al voto a nivel federal en 1920¹⁶⁴.

En Gran Bretaña, por su parte, la primera vez que se solicitó el derecho al voto para las mujeres en el parlamento fue en 1832. La primera Asociación Política Femenina en

¹⁶¹ Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes*, B de Bolsillo, Barcelona, 2013.

¹⁶² Pérez, Juan Sisinio, *Op. Cit.*

¹⁶³ Miyares, Alicia, "Sufragismo", en Amorós, Celia, *Historia de la teoría feminista*, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Consejería de Presidencia, Dirección General de la Mujer, Madrid, 1994.

¹⁶⁴ *Ibid.*

lucha por el sufragio fue fundada en 1847 y cuatro años más tarde, Harriet Taylor Mill publicó *Sufragio de las mujeres*, ensayo en el que rechazó tajantemente la subordinación femenina y exigió la igualdad de derechos para las mujeres¹⁶⁵. En 1867 se fundó la Sociedad Nacional pro Sufragio de la Mujer (National Society for Woman's Suffrage, NSWs), dirigida por Lydia Becker y de carácter permanente y llevaron a cabo distintas campañas con logros como el acceso a Oxford para las mujeres y la posibilidad de que las mujeres en sociedad conyugal pudieran controlar sus propios ingresos. Asimismo, se creó la Sociedad Nacional Central pro Sufragio de las Mujeres (Central National Society for Women's Suffrage), así como la Liga pro sufragio de la Mujer, esta última creada por Emmeline Pankhurst y su marido Richard¹⁶⁶. En 1897 se creó la Unión Nacional de Sociedades pro Sufragio de la Mujer, que agrupó a las distintas asociaciones británicas. Sin embargo, al ver que las vías legales no permitían el logro de los derechos fundamentales, las sufragistas británicas se radicalizaron y procedieron a la lucha directa¹⁶⁷. Así, en 1903 se creó la Unión Social y Política de Mujeres (WPSU), liderada por Pankhurst y entre 1913 y 1914 fueron llevadas a la cárcel más de mil sufragistas¹⁶⁸. Fue hasta el comienzo de la primera guerra mundial cuando el rey Jorge V dio amnistía a todas las sufragistas y en 1917 se aprobó el sufragio femenino, tras haber sido presentadas más de 2500 peticiones.

La lucha por la igualdad de género se vio interrumpida en el periodo de entreguerras, en el que, como menciona Alicia Miyares, se da una decadencia en el feminismo¹⁶⁹. Será una obra la que conseguirá revivir el movimiento, además de marcar un antes y un después en la teoría feminista escrita hasta aquella época: *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir (1908-1986). En este ensayo, de Beauvoir afirmó: “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”¹⁷⁰, planteando que la esencia femenina no existe, pues ser mujer es

¹⁶⁵ Pérez, Juan Sisinio, *Op. Cit.*

¹⁶⁶ Gahete, Soraya, “*Votes for Women*. La historia del sufragio femenino en Inglaterra. Nota bibliográfica”, *Arenal*, 23:1, 2016, pp.215-222.

¹⁶⁷ Varela, Nuria, *Op. Cit.*

¹⁶⁸ Pérez, Juan Sisinio, *Op. Cit.*

¹⁶⁹ Miyares, Alicia, *Op. Cit.*

¹⁷⁰ De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Penguin Random House, México, 2015, p. 207.

producto de la construcción sociocultural. En esta obra, la autora analizó las causas de la subordinación que las mujeres padecen, ofreciendo datos biológicos, psicoanalíticos, históricos y antropológicos. Además, planteó que la identidad femenina es producto de la construcción masculina, ya que lo femenino siempre ha sido lo otro. Por ende, Simone de Beauvoir establecerá algunos hitos que recuperarán después las feministas radicales de los sesenta y setenta. En su obra se pueden observar afirmaciones como que las mujeres económicamente independientes no tienen garantizada la igualdad absoluta con respecto a los varones. Esto coincide –como hemos visto en el primer capítulo– precisamente con la teoría del feminismo radical que plantea que no basta con lograr los mismos derechos que los hombres, sino que para terminar con la desigualdad es necesaria una transformación social.

El movimiento feminista de la *tercera ola* tiene su origen en el contexto de la posguerra estadounidense. En aquellos años hubo un aumento del nivel de vida en general y se habían logrado ya varios avances de gran envergadura en la igualdad jurídica y política de la mujer: el derecho al voto ya era una realidad en la mayoría de los países occidentales, se había avanzado en materia educativa con cada vez más mujeres universitarias, así como en el trabajo, pues muchas mujeres realizaron actividades remuneradas en el tiempo en que se dieron las contiendas bélicas y se había logrado equiparar las leyes en esta materia –a pesar de que en la práctica persistiera la desigualdad–, así como en cuestiones concernientes a la familia, como el divorcio. En el aspecto social también se había logrado, en cierta medida, liberarse de los patrones reproductivos y comenzar la emancipación femenina en lo referente a las relaciones sexuales. Esto último, gracias a la expansión del uso de los métodos anticonceptivos. A pesar de estos progresos, persistieron la subordinación y el conformismo, adaptándose a las nuevas tecnologías y cambios una nueva división de tareas y oficios de acuerdo con el sexo¹⁷¹.

Tras los conflictos bélicos, se echó a las mujeres del trabajo y sus lugares fueron ocupados por los varones. Comenzó la producción en masa de electrodomésticos y bienes de consumo dirigidos a las mujeres amas de casa. Y se estableció, nuevamente, la

¹⁷¹ Pérez, Juan Sisinio, *Op. Cit.*

domesticidad obligatoria¹⁷². Como plantea Juan Sisinio Pérez, las mujeres regresaron a ser “el mismo “ángel del hogar” del siglo XIX, solo que reforzado con el discurso científico y médico sobre una buena crianza como tarea a la que estaban predestinadas biológicamente”¹⁷³. La publicidad buscó a toda costa que aquellas amas de casa se convirtieran en consumistas y coadyuvó, además, a reforzar el discurso de la época: las mujeres, que ya no eran sumisas sino alegres y decididas, independientes, eran ellas mismas quienes habían aceptado realizar las labores domésticas. Así surge el “problema que no tenía nombre” que –como se ha visto en el capítulo anterior– Betty Friedan analizó en su obra y que contribuyó en la concientización de las mujeres acerca de su opresión que, a su vez, derivará en el movimiento feminista de la *tercera ola*.

El primer grupo feminista independiente, basado en el feminismo radical, se creó en Chicago en 1967, junto con el New York Radical Women, con Sulamith Firestone y Pam Allen. De esta forma, comenzó la acción política del Movimiento de Liberación de la Mujer, por medio de los pequeños grupos de autoconciencia. Aquellos grupos tuvieron características en común, independientemente del país en el que surgieron: el rechazo a las jerarquías y el análisis de la sociedad partiendo desde la experiencia personal, dando un giro importante a las formas de acción política empleadas hasta ese momento. Las actividades del movimiento feminista de la *tercera ola* comenzaron a ser noticia en los Estados Unidos, tras una marcha protesta llevada a cabo por un grupo radical en 1968 en contra del concurso Miss América, en el que lanzaron zapatos de tacón, cosméticos y sujetadores, llamándolos “basurero de la libertad”. Dos años más tarde, ocupó la primera plana de la prensa británica cuando las activistas nacionales irrumpieron la celebración de Miss Mundo con tomates, harina y bombas fétidas gritando “No somos hermosas, no somos feas, estamos enfadadas”. Las francesas recibieron la atención de los medios de comunicación, al depositar una corona en la tumba del soldado desconocido de París, pero en honor a su esposa desconocida. Más tarde, en Gran Bretaña, Alemania e Italia tuvieron eco las marchas nocturnas con la finalidad de reclamar el derecho a la libre movilidad¹⁷⁴. El Movimiento de Liberación de la Mujer también tendrá influencia en los países

¹⁷² Varela, Nuria, *Op. Cit.*

¹⁷³ Pérez, Juan Sisinio, *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁷⁴ Varela, Nuria, *Op. Cit.*

latinoamericanos como México, en el que surge un movimiento adaptado al contexto particular de esta región.

3.1.1 *El movimiento feminista mexicano de la primera ola*

A pesar de que es indudable su influencia, el movimiento feminista mexicano ha tenido un recorrido distinto al feminismo europeo y estadounidense. A diferencia de las tres olas que se suscitaron en esos países, se puede decir que en México se han dado únicamente dos: el sufragismo, que lo llamaremos el feminismo mexicano de la *primera ola* y el nuevo movimiento feminista, que lo denominaremos el feminismo de la *segunda ola*. El primero se dará en el contexto de la Revolución mexicana, con algunos antecedentes en el siglo XIX, y el segundo comenzará en los años setenta. Así, en México, al igual que ocurrió en muchos otros países, no hubo un movimiento ilustrado de mujeres como tal. Esto se debió a distintos factores, entre los cuales encontramos el catolicismo, que cumplió un papel fundamental en la perduración de la subordinación de las mujeres.

Sin embargo, este hecho no ha significado la inexistencia de mujeres relevantes en la historia de los primeros años del país como nación independiente, como durante la guerra de la independencia, en la que muchas mujeres se unieron a la causa, ya fuera ayudando o luchando con los insurgentes, entre ellas, Josefa Ortiz de Domínguez o Leona Vicario. A pesar de ello, hoy en día sigue habiendo pocas investigaciones serias sobre estas figuras de la historia de México¹⁷⁵. Incluso durante el virreinato, encontramos a mujeres como María Ignacia de Azlor y Echeverz, una de las primeras en preocuparse por la educación de las mujeres en Nueva España¹⁷⁶. Sucederá lo mismo en la segunda intervención francesa, en la

¹⁷⁵ Del Palacio, Celia, “La participación femenina en la independencia”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

¹⁷⁶ Mata, Cristina, “Mujeres en el límite del periodo virreinal”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

que algunas mujeres participaron en la contienda como soldados¹⁷⁷. Sin embargo, la independencia de México no significó una mejoría en la situación de la mujer.

Durante el virreinato, el modelo adecuado para las mujeres fue la dedicación exclusiva al interior de su hogar¹⁷⁸, pero a finales del siglo XVIII las mujeres mexicanas comenzaron a desempeñarse en labores fuera del ámbito hogareño, aunque, en realidad, no se trató más que de una prolongación de las tareas domésticas que realizaban, como el hilado, la confitería y la tejeduría, como trabajadoras en los puestos callejeros de comida y como estanquilleras. Algunas mujeres también comenzaron a trabajar en la industria tabacalera. En ese sentido, la guerra de la independencia modificó momentáneamente la vida doméstica, ya que además de hacerse cargo del hogar, también tuvieron que trabajar sus tierras, tarea que había sido reservada para los varones¹⁷⁹. Por su parte, tras la guerra de reforma, aumentó la inversión extranjera en el sector manufacturero y se establecieron varias fábricas textiles en el país, en las que comenzarán a trabajar mujeres, con muy bajos salarios y jornadas de entre 14 y 18 horas.

Con el desarrollo industrial surgirá la clase media. Fueron las mujeres pertenecientes a esta clase las que comenzaron a exigir su acceso a la educación, lo que permitió que algunas de ellas se titularan, como el caso de Margarita Chorné, que en 1866 se graduó como dentista, y se convirtió en la primera latinoamericana en ejercer su profesión¹⁸⁰. En 1869 se fundó la primera escuela secundaria para mujeres: Secundaria de Niñas, donde se formaron las primeras maestras. Un poco más tarde, en 1871, durante la presidencia de Benito Juárez, se fundó la Escuela Nacional de Artes y Oficios para mujeres¹⁸¹. De esta manera, algunas mujeres comenzaron a escribir artículos periodísticos en los que elogiaban la educación y los beneficios que ello tendría para las mujeres.

¹⁷⁷ García, Clara Guadalupe, “La participación de las mujeres en la segunda intervención francesa”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

¹⁷⁸ Tuñón, Julia, *Op. Cit.*

¹⁷⁹ Ávila, Alfredo y Jáuregui, Luis, “La disolución de la monarquía hispánica y el proceso de independencia”, en Velásquez, Erik (et. al.), *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, 2010, pp. 355-397.

¹⁸⁰ Díaz de Kuri, Martha, *Margarita Chorné y Salazar, la primera mujer titulada en América Latina*, Documentación y Estudios de Mujeres, México, 2009.

¹⁸¹ Rodríguez, María de los Ángeles, “La educación técnica de la mujer en México”. Disponible en línea en: http://bvirtual.ucol.mx/archivos/527_0302102906.pdf. Consultado el 25 de febrero del 2018.

Asimismo, surgieron algunos grupos como la sociedad La Siempreviva fundada por Rita Cetina Gutiérrez en 1870 con la finalidad de fomentar la educación de las mujeres y estudiar las bellas artes¹⁸². Y se dan algunas publicaciones como *El Búcaro*, sobre literatura, o *Violetas del Anáhuac*, revista surgida en 1888 y dirigida por Laureana Wright, en la que se llegó a solicitar el voto femenino y se exigió la igualdad entre mujeres y hombres. Por tanto, en aquella época la lucha por los derechos de las mujeres se dio, sobre todo, en el ámbito educativo, que permitirá el estallido del movimiento político feminista que se suscitará en los años venideros, a principios del siglo XX, en Yucatán¹⁸³.

A finales del siglo XIX, junto con la industrialización, surgen las primeras mutualidades y sindicatos de trabajadores. Estos últimos se reunieron en el Gran Círculo de Obreros de México en 1870 que comenzó a publicar el periódico *El Socialista*, en el que aparecen publicaciones sobre el derecho a la huelga y los de las mujeres trabajadoras. Dolores Jiménez fundó también *La Comuna*¹⁸⁴. Durante el porfiriato, aumentaron las desigualdades entre las clases sociales y tuvieron lugar varias protestas por parte del proletariado que derivaron en una brutal represión por parte del régimen. Esto dio como resultado una organización de la oposición, protagonizada por los intelectuales del país. Las primeras protestas se dieron, principalmente, por la vía periodística con periódicos como *Regeneración* de los hermanos Flores Magón. Menos conocido es el trabajo de las mujeres en la oposición, como el de Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, que fundó el Club Liberal Benito Juárez y editó *Vesper*, o Inés Malváez y Elisa Acuña, que fundaron Hijas de Cuauhtémoc y después *Regeneración y Concordia*, o la revista mensual *La Mujer Mexicana*, que buscó la formación de las mujeres¹⁸⁵.

Durante la Revolución mexicana, las mujeres tuvieron un protagonismo importante. Dieron atención a enfermos y heridos de guerra, se encomendaron a llevar el correo, prestaron sus casas para reuniones, cocinaron para las tropas, lavaron su ropa, etc.

¹⁸² Alvarado, María de Lourdes, *La educación "superior" femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*, Centro de Estudios sobre la Universidad-Plaza y Valdés, México, 2004.

¹⁸³ Peniche, Piedad, *Rita Cetina, La Siempreviva y el Instituto Literario de Niñas: una cuna del feminismo mexicano, 1846-1908*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

¹⁸⁴ Lau, Ana, *La nueva ola...*

¹⁸⁵ Luz, Gloria y Torres, Eduardo, "El Primer Congreso Feminista de Yucatán 1916. El camino a la legislación del sufragio y reconocimiento de ciudadanía a las mujeres. Construcción y tropiezos", *Estudios Políticos*, núm. 39, 2016.

Asimismo, algunas de ellas participaron en la lucha armada, otras cargaron los fusiles, transportaron las armas y/o espionaron al enemigo. Hasta hubo quien redactó planes y manifiestos, como Dolores Jiménez y Muro, a la que se le atribuye la redacción del Plan Político-Social en 1911. Jiménez y Muro simpatizó con los zapatistas y se incorporó a sus filas llegando a ser nombrada general brigadier por Emiliano Zapata. En aquel texto se reivindicaron, entre otras cuestiones, la protección a los indígenas, así como el aumento del salario y la disminución de la jornada laboral. Cabe señalar que en las filas del zapatismo hubo mayor participación de mujeres debido a sus tácticas de guerrilla y a que se mantuvieron cerca de sus tierras para seguir dándoles mantenimiento. Muchas de ellas, además, lograron un alto grado militar¹⁸⁶.

En aquel contexto bélico, se celebró el Primer Congreso Feminista en 1916 en Yucatán. Este evento fue convocado por el general revolucionario Salvador Alvarado, una vez ganado Mérida. Acudieron alrededor de 600 mujeres al congreso, en el cual la discusión central se dio en torno a la educación de las mujeres y su papel en la sociedad, que incluía también el ámbito económico, considerando la emancipación como la vía para el sostenimiento de las mujeres, sobre todo viudas. En ese mismo evento se consideró a las mujeres igual de inteligentes que los hombres, siempre y cuando éstas fueran educadas. Asimismo, por iniciativa de Hermila Galindo, una de las exponentes más importantes del feminismo liberal de la *primera ola* en México, se celebró, en ese mismo año, otro congreso más. En ambos eventos, Hermila trató temas como la sexualidad, la prostitución, el trabajo y el matrimonio. Sin embargo, a pesar de que fue un tema que se abordó en aquel primer congreso y 31 de las asistentes –un grupo aún minoritario– lo planteó para las elecciones a nivel municipal, no hubo una demanda en conjunto sobre el sufragio femenino¹⁸⁷.

Una vez finalizada la contienda, se redactó la Constitución de 1917 que reunió las peticiones de los trabajadores y los campesinos, así como los derechos sociales. Sin embargo, a pesar de incluir la igualdad jurídica y las garantías individuales, no se le otorgó

¹⁸⁶ Tuñón, Julia, *Op. Cit.*

¹⁸⁷ Rocha, Martha Eva, “Visión panorámica de las mujeres durante la revolución mexicana”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

el derecho al voto a la mujer. La Ley de Relaciones Familiares de 1917 expedida por Carranza estableció también la igualdad de derechos y obligaciones entre los cónyuges. Así, en los años veinte se fundaron distintas organizaciones que abogaron por los derechos a las mujeres, entre otros, el Consejo Feminista Mexicano que buscó la igualdad social, económica y política de las mujeres. Asimismo, en 1923 se celebró en la Ciudad de México el Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres. Entre 1926 y 1929 se publicó también la revista feminista *Mujer. Periódico independiente. Para la elevación moral e intelectual de la mujer*¹⁸⁸. Por otro lado, las mujeres fueron protagonistas durante la guerra cristera, el movimiento reaccionario desatado durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, a causa de las políticas antirreligiosas implementadas. Las Brigadas Femeninas de Santa Juana de Arco, por ejemplo, comprendían alrededor de 40 mil mujeres¹⁸⁹. Esto da cuenta de que la presencia femenina se dio en los distintos sectores de la sociedad mexicana, no sólo en el ala posrevolucionaria.

En 1929 Calles funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y a partir de 1931 se le incorporaron varias organizaciones femeniles: Línea de Orientación Femenina, dirigida por Elvira Carrillo Puerto, el Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias y el Partido Feminista Revolucionario¹⁹⁰. En los años treinta se observa una mayor organización de las mujeres que demandaron igualdad política, social y jurídica, sin que se cumplieran del todo sus exigencias. En aquella época hubo dos tendencias en la lucha de las mujeres: 1) comunistas, que planteaban que la lucha de las mujeres no se podía aislar de su condición de clase, y 2) perrenistas, que creían que la lucha debía estar encaminada a la obtención del sufragio femenino.

En 1935 se fundó el Frente Único pro Derechos de la Mujer, que a partir de 1937 se centrará en la lucha por el sufragio femenino y en 1938 se incorporará al Partido de la Revolución Mexicana, creado por Lázaro Cárdenas en sustitución del PNR¹⁹¹. Esta

¹⁸⁸ Rocha, Martha Eva, *Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2016.

¹⁸⁹ Sánchez, Alma Rosa, *Op. Cit.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Galeana, Patricia, “Un recorrido histórico por la revolución de las mujeres mexicanas”, en Galeana, Patricia (et. al.), *La revolución de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014.

agrupación reunió a comunistas, católicas universitarias y campesinas y su principal objetivo fue aglutinar el mayor número de mujeres con la finalidad de lograr el derecho al voto. Este frente llevó a cabo acciones políticas como manifestaciones ante la Cámara de Diputados, exigiendo el voto mediante carteles que llevaban colgados en el cuerpo. Sin embargo, sus acciones no tuvieron éxito, sus postulados no fueron tomados en cuenta y los medios de comunicación se burlaron de ellas llamándolas despectivamente “mujeres sándwich” por la forma en la que protestaban¹⁹².

Paralelamente al frente, se creó otro grupo de mujeres con Concha Michel como líder, que trabajó junto a Juana B. Gutiérrez. Aquel grupo planteó que, más que enfrentar el problema por sus consecuencias, había que afrontarlo por sus causas. A raíz de ello se publicó *La República Femenina* (1936) en el que Juana planteó que la lucha de las mujeres debía comenzar con la construcción de la identidad femenina, apelando a cuestiones exclusivamente mujeriles como la maternidad. Este texto propuso la creación de una república femenina para conservar y perfeccionar la especie, criticando que las mujeres se adaptaran a las acciones de los hombres en lugar de a su propia esencia¹⁹³.

Las distintas organizaciones de mujeres de la época exigieron la reforma de los artículos 34 y 35 de la Constitución, correspondientes al derecho al voto y a ejercer cargos populares, pero Ávila Camacho no cambió esas leyes. En la élite posrevolucionaria predominó la postura gradualista a favor del sufragio femenino restringido, sobre todo porque persistió la creencia de que las mujeres eran más susceptibles de ser influenciadas por la Iglesia¹⁹⁴. Por su parte, en la sociedad mexicana también hubo rechazo hacia las ideas feministas, tal y como se puede observar en la película *Arriba las mujeres* (Orellana, 1943), protagonizada por el entonces ídolo del cine mexicano Pedro Infante, en la cual se satirizó la lucha feminista con connotaciones negativas¹⁹⁵.

¹⁹² Lau, Ana, *La nueva ola...*

¹⁹³ Gutiérrez de Mendoza, Juana Belén, *La República Femenina*, 1936. Disponible en línea: <https://ideasfem.wordpress.com/textos/f27/>. Consultado el 21 de febrero del 2018.

¹⁹⁴ Cano, Gabriela, “Sufragio femenino en el México posrevolucionario”, en Galeana, Patricia (et. al.), *La revolución de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014.

¹⁹⁵ Tuñón, Julia, *Op. Cit.*

En los años cuarenta, cambió el discurso de las mujeres en su lucha por el derecho al voto, en lugar de exigirlo, se solicitó como un favor presidencial. Es así como Miguel Alemán reformó el artículo 115, permitiendo a las mujeres votar en las elecciones municipales. En el siguiente sexenio, Adolfo Ruiz Cortines envió la iniciativa que permitió a las mujeres obtener el derecho al voto, que ejercerán en las elecciones presidenciales de 1958. Sin embargo, el sufragio femenino en aquel momento no fue consecuencia directa de la presión que las mujeres habían ejercido desde principios del siglo XX, sino que estuvo ligada a las presiones internacionales, por un lado, y los intereses políticos del partido oficial, por el otro. El voto les fue entregado por el aparato priista en un contexto en el que no había posibilidad de ejercerlo democráticamente, con la finalidad de que éste se consolidase de forma plena por medio del voto femenino. Todo ello, con un discurso en el que se aplaudía el papel de las mujeres como buenas madres y esposas, cuyas funciones se relacionaban solamente con lo familiar y privado¹⁹⁶. Por ende, a pesar de haber logrado el derecho al voto, en los hechos, su situación en la sociedad y en la participación política permaneció como antes. Es así como más tarde surgirá el nuevo movimiento feminista.

3.2 *El movimiento feminista mexicano de la segunda ola*

Entre las causas del surgimiento del movimiento feminista mexicano de la *segunda ola* está la influencia del movimiento feminista estadounidense, que expuso la situación de desigualdad que padecían las mujeres y comenzó con la conciencia de su propia discriminación. Este movimiento estuvo relacionado con los movimientos radicales contemporáneos como los movimientos estudiantiles, la Nueva Izquierda, el movimiento en pro de los derechos civiles y los movimientos relacionados con la insumisión. La opción del nuevo movimiento feminista fue formar un movimiento social autónomo cuyo lema principal fue “lo personal es político” y que tenía el propósito de luchar por el cambio de estructuras que se relacionaban con la vida cotidiana, como el abandono del papel tradicional que les había sido impuesto a las mujeres. El también denominado nuevo

¹⁹⁶ Tuñón, Enriqueta, “Tres momentos claves del movimiento sufragista en México, (1917-1953)”, en Galeana, Patricia (et. al.), *La revolución de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014.

movimiento feminista se diferenciará de los movimientos anteriores por buscar más allá de la igualdad jurídica y política, pues planteará la transformación de toda la sociedad, cuestionando la relación entre mujeres y varones.

Las integrantes de los primeros grupos feministas mexicanos fueron mujeres de clase media, pertenecientes a la generación que participó en el movimiento estudiantil del 68 y, en general, en el movimiento contracultural de los años sesenta, características que compartirán con los demás movimientos feministas que surgen en la misma época en América Latina¹⁹⁷. Según Belinda del Socorro Bernal, las demandas principales del feminismo de la *segunda ola* fueron “la maternidad voluntaria, la legislación del aborto, manifestarse contra la violencia sexual y el maltrato a las mujeres, denunciar la doble jornada, y pugnar por un nuevo Código Civil Familiar y por derechos laborales acordes a la especificidad de la mujer.”¹⁹⁸ Ana Lau también menciona que los postulados del movimiento estuvieron bajo estos ejes: el hogar y la doble jornada, el trabajo y la remuneración menor, medios de comunicación y la forma de tratar a las mujeres, la calle y la violencia sexual y la discriminación legal¹⁹⁹. Asimismo, la lucha del movimiento mexicano de la *segunda ola* implicó trastocar la estructura ideológica de la sociedad mexicana de aquella época, al igual que ocurrió en los movimientos homónimos de otras partes del planeta.

Uno de los antecedentes a la nueva ola feminista se da en 1964, con la creación de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (UNMM), la única organización de mujeres creada en los años sesenta y que agrupó a distintas organizaciones de ideología comunista. Sin embargo, se trató de la sección femenina del Partido Comunista, creada en el contexto del Movimiento de Liberación Nacional, que criticó duramente al movimiento feminista tildándola como una lucha que se encontraba sometida al interés de la burguesía y, por tanto, en realidad este grupo se oponía a él y a la formación de un movimiento político autónomo de mujeres, pues abogaban única y exclusivamente por la lucha de clases²⁰⁰. A

¹⁹⁷ De Barbieri, Teresita, *Movimientos feministas*.

¹⁹⁸ Bernal, Belinda del Socorro, *Historia del movimiento feminista en México (1970-1986)*. Reportaje, CONEICC, 1999, p. 17.

¹⁹⁹ Lau, Ana, *La nueva ola...*

²⁰⁰ Lau, Ana, “La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas entre el comunismo y el feminismo: una difícil relación”, *La Ventana*, núm. 40, 2014, pp. 165-185.

pesar de que a lo largo de aquellos primeros años del movimiento muchos grupos de izquierda lo criticaron como burgués y yanqui, cabe destacar que en realidad la mayoría de las integrantes se consideraban de izquierda y muchas de ellas habían tenido cierta trayectoria en partidos políticos y sindicatos de ideología marxista.

Según las propias feministas que comenzaron a agruparse en septiembre de 1970, “Nuestro sueño está en escarpado lugar” de Marta Acevedo y “La liberación de la mujer, aquí” de Rosario Castellanos fueron los textos que ayudaron al comienzo del movimiento²⁰¹. El primer artículo, publicado en la revista *Siempre!*, se trató de un reportaje sobre el mitin llevado a cabo por las feministas estadounidenses en San Francisco (California) el 26 de agosto del mismo año con el motivo de celebrar el 50 aniversario de la emancipación de la mujer, que en 1920 había logrado el derecho al voto en los Estados Unidos. En ese artículo, Acevedo explicó qué era el Movimiento de Liberación de la Mujer y por qué era importante plantearlo en América Latina²⁰². El segundo, publicado en el periódico *Excelsior*, también habló del mismo tema sólo que con un lenguaje más literario que informativo, dando su opinión sobre la situación de las mujeres en México y la necesidad de un movimiento feminista en el país²⁰³.

Hasta la publicación de estos artículos, en México no se habían planteado cuestiones como la explotación de la mujer en el ámbito laboral y familiar, así como la discriminación política y las relaciones entre los dos sexos. A pesar de la existencia de agrupaciones de mujeres, éstas se habían centrado en demandas de naturaleza jurídica y no habían reflexionado sobre cuestiones de la vida cotidiana que concernían a las mujeres y a su situación como oprimidas. Algunos de aquellos grupos, además, servían de apoyo a los partidos, grupos políticos o sindicales como la ya mencionada Unión Nacional de Mujeres Mexicanas. Así, los citados artículos permitieron a las mujeres reflexionar sobre su situación y la posibilidad de emprender una lucha en conjunto para superarla. De hecho, el movimiento feminista de los años setenta, la primera etapa del nuevo movimiento feminista

²⁰¹ Girón, Alicia; González, María Luisa y Jiménez, Ana Victoria, “Breve historia de la participación política de las mujeres en México”, en González, María Luisa y Rodríguez, Patricia (coords.), *Límites y desigualdades en el empoderamiento de las mujeres en el PAN, PRI y PRD*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2008, pp. 33-61.

²⁰² Acevedo, Marta, “Nuestro sueño está en escarpado lugar”, *Debate Feminista*, núm. 12, 1995, pp. 355-370.

²⁰³ Castellanos, Rosario, “La liberación de la mujer, aquí”, *Debate Feminista*, núm. 12, 1995, pp. 351-354.

que la historiadora Ana Lau Jaivén sitúa entre 1970 a 1982 y que concierne al periodo estudiado en esta investigación, será justamente la época de despertar y tomar conciencia, además de la más fecunda²⁰⁴.

El primer grupo feminista estuvo compuesto por estudiantes, amas de casa, profesionales, secretarias y maestras. Las prioridades de aquel grupo fueron: 1) organizarse para la realización de tareas, 2) elaborar programas de acción sobre temas concernientes a la mujer, así como 3) difundir los objetivos del movimiento a nivel nacional. Para lograrlo, fue necesaria la lectura de obras sobre el feminismo para, después, reflexionar acerca de ellas a nivel grupal. Entre otras, leyeron libros de Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet, Rosario Castellanos y Sulamith Firestone²⁰⁵. Para que se pudiera lograr lo propuesto, se tuvo que recurrir a una forma de organización particular: los pequeños grupos. Así, se pudo por un lado dar respuesta a preocupaciones individuales de su situación como mujeres y, por el otro, lograr la integración de estas mujeres como movimiento²⁰⁶.

Las características de estos grupos eran las siguientes: tenían entre ocho y 14 integrantes y la naturaleza de cada grupo se transformaba de acuerdo con su propio desarrollo. El primer paso en estos grupos era realizar reuniones semanales en las que se revisaba la opresión a nivel individual y con base en situaciones concretas, esto es, su propia experiencia. El siguiente paso, era relacionar aquellas experiencias con conceptos como opresión, poder y propiedad. Debido a que las experiencias individuales eran compartidas por todas las integrantes, se dio la toma de conciencia social del problema como grupo y ya no únicamente como individuos, es decir, se dio la transición de lo personal a lo político, de lo individual a lo colectivo. Es así como las feministas llegaron a tener conciencia política de la opresión de las mujeres como grupo social: el problema que éstas padecían era un problema social que tenía una solución política²⁰⁷. Dicha forma de organización permitió la educación política de las integrantes.

²⁰⁴ Rodríguez, Roxana, *Op. Cit.*

²⁰⁵ Sánchez, Alma Rosa, *Op. Cit.*

²⁰⁶ Lau, Ana, "El nuevo movimiento..."

²⁰⁷ Bartra, Eli, "El movimiento feminista..."

En uno de los mítines de aquel primer grupo, se propuso denunciar el discurso mediático del Día de las Madres. Es así como surgió la primera manifestación del movimiento feminista, que se llevó a cabo el 9 de mayo de 1971. Con aquel evento, lo que querían mostrar era que existía un grupo de mujeres organizadas en contra de los roles tradicionales que implicaban la opresión de las mujeres y, para ello, solicitaron un permiso en el Departamento del Distrito Federal (DDF), para el cual se registraron como Mujeres en Acción Solidaria (MAS). Así surge la primera organización formal del movimiento. Ese evento fue finalmente prohibido y, por ende, la manifestación se convirtió en mitin²⁰⁸. A él acudieron aproximadamente 200 mujeres, de las cuales veinte se hicieron militantes de la organización. Además, sin que se hubieran propuesto, al Monumento a la Madre, donde se estaba llevando a cabo la protesta, llegaron participantes del concurso Señorita México, junto con cámaras de Televisa, por lo que tuvieron cobertura mediática justo en aquel primer día en el que se realizó el primer acto del movimiento feminista²⁰⁹.

En noviembre de 1971 Susan Sontag visitó la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. A raíz de este evento, se sumaron más mujeres al movimiento, lo que lo convirtió en más heterogéneo. Así, se decidió organizarse en pequeños grupos de acuerdo con la zona en la que vivían: grupo sur y grupo norte. Las primeras eran sobre todo universitarias, pintoras y periodistas, por lo que su visión era más sociopolítica. Las segundas, por su parte, eran secretarías, empleadas y amas de casa, con una orientación más psicológica que política. Esta división se realizó con la finalidad de que todas las integrantes expusieran sus situaciones particulares. Se trató de grupos de autoconciencia y estudio. Asimismo, se llevaban a cabo reuniones en conjunto en las que se planteaban acciones a realizar, así como la creación del material de discusión²¹⁰.

Como resultado, se publicó “La situación de la mujer en México” en la revista *Punto Crítico*, revista que surgió por medio de una iniciativa política de varios dirigentes del movimiento estudiantil de 1968 y planeada en la cárcel de Lecumberri. Se trató de un reportaje-denuncia en el que se pretendió analizar el mayor número de temas concernientes a la situación de la mujer, como el trabajo desvalorizado de las empleadas domésticas, la

²⁰⁸ Bernal, Belinda del Socorro, *Op. Cit.*

²⁰⁹ Lau, Ana, *La nueva ola...*

²¹⁰ Bernal, Belinda del Socorro, *Op. Cit.*

prostitución y las mujeres obreras. En sus planteamientos, coincidieron en realizar un acercamiento hacia las obreras, pues así aumentarían en número y podrían tener mayor eco con sus acciones. Dicho acercamiento se realizó en 1972, con las trabajadoras de Hilos Cadena, Medalla de Oro y Rivetex, que se encontraban en huelga. Con esta acción, las feministas pretendían recalcarles que las mujeres trabajadoras sufrían una doble opresión: por su condición de clase y como mujeres. Sin embargo, para las mujeres trabajadoras había otras prioridades que emprender la lucha por la igualdad de género, por lo que aquella aproximación no llegó a más. A pesar de ello, esa experiencia permitió a MAS replantearse el hecho de que todas las integrantes de aquel grupo pertenecieran a la clase media intelectual y discutir sobre cómo integrar a la lucha a mujeres de otros sectores y clases²¹¹.

En 1973 comenzaron a vislumbrarse diferencias entre los grupos del sur y del norte. Las primeras tenían ideologías más individualistas y las segundas se limitaron a la autoconciencia de la subordinación que padecían, sin tomar una postura política; éstas se identificaban con el movimiento obrero y planteaban la lucha en conjunto con los varones. Pero, el mismo año, hubo distintas movilizaciones sindicales de mujeres. Las del sur decidieron unirse a las del norte, aunque éstas no consideraban las reivindicaciones feministas como una cuestión política sino personal²¹². Así, se terminó por dividir el grupo en 1974 y las que escribían en *Punto Crítico* se quedaron con el nombre de MAS, mientras que las demás se reestructuraron en el Movimiento de la Liberación de la Mujer (MLM), de ideología marxista pero autónomo, y buscaron estudiar la relación entre la situación de opresión de las mujeres y el sistema capitalista. El MLM se trató del grupo más importante, pues permitió sentar las bases de la conciencia feminista en México²¹³.

De forma paralela se creó el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM), en 1973. Su objetivo principal fue el aborto libre y gratuito, se constituyó como asociación civil y tenía como postulados la transformación de la ley, la tradición y el modelo de familia con la finalidad de terminar con la discriminación de la mujer. A diferencia de MAS, este grupo se creó con una estructura formal y jerárquica, lo que les ocasionó rechazo por parte de los demás grupos, que las calificaron de burguesas. Su estructura piramidal fue similar a la de

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Bernal, Belinda del Socorro, *Op. Cit.*

²¹³ Bartra, Eli, *Op. Cit.*

NOW de Betty Friedan en los Estados Unidos y fue el único grupo del feminismo mexicano de los setenta que se ubicó en el feminismo liberal. Gracias a estas características, este grupo logró llegar a un público relativamente más amplio²¹⁴.

En 1975 se celebró el Año Internacional de la Mujer (AIM), organizado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), en el que la Ciudad de México fue elegida sede. Debido a ello, Luis Echeverría procedió a reformar las leyes que discriminaban a las mujeres, recogidas en el Código Civil y la Ley Federal del Trabajo. Para esta tarea, llamaron a algunas feministas en busca de asesoramiento, sin embargo, sus sugerencias no fueron tomadas en cuenta. Éstas habían solicitado la derogación de las leyes que prohibían el aborto, la adquisición libre y fácil de anticonceptivos, la supresión de la lectura “Epístola de Melchor Ocampo”, la desaparición del término “divorciada”, así como la supresión de la preposición “de” en apellidos de las mujeres casadas²¹⁵. Hubo muchos desacuerdos entre las feministas y los diputados, sobre todo en el tema del aborto.

Algunas mujeres del MAS y *Punto Crítico* se opusieron a los términos en los que se dieron las reformas y comenzaron las críticas hacia aquel nombramiento del AIM, que lo consideraron como una estrategia para apropiarse de los movimientos feministas. Fue así como los distintos grupos se unieron para la campaña en contra del AIM: el Frente de Mujeres contra el AIM²¹⁶. Este Frente dio 160 conferencias en la Ciudad de México, con la intención de contrarrestar la propaganda del AIM. Con ello, lograron el acercamiento a más mujeres de distintos sectores como las campesinas o las afiliadas y trabajadoras del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado (ISSSTE) y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)²¹⁷.

Entre las actividades llevadas a cabo por este frente encontramos obras de teatro, proyecciones de películas, encuentros entre delegadas que asistieron a La Tribuna del Año internacional de la Mujer, que fue organizada por una comisión designada por la Conferencia de Organizaciones No Gubernamentales y contó con el apoyo de la ONU y del

²¹⁴ Serret, Estela, “El feminismo mexicano de cara al siglo XXI”, *El Cotidiano*, vol. 16, núm. 100, marzo-abril, 2000, pp. 42-51.

²¹⁵ Lau, Ana, *La nueva ola...*

²¹⁶ Bernal, Belinda del Socorro, *Op. Cit.*

²¹⁷ *Ibid.*

gobierno de México. Según las propias asistentes, las conferencias celebradas en la Tribuna fueron más enriquecedoras, ya que se intercambiaron más puntos de vista en un ambiente informal²¹⁸. Asimismo, también se llevó a cabo un mitin en la Casa del Lago en colaboración con mujeres del grupo Comunista Internacionalista y Liga Socialista. En él se cuestionó el sistema socioeconómico mexicano y la participación desigual de la mujer respecto al hombre.

Al mismo tiempo se creó la Insurgencia Nacional de Mujeres con propósitos oficialistas de representar al país en el AIM. La Conferencia Mundial y la Tribuna Internacional comenzaron a celebrarse el 19 de junio, día en que se manifestaron las feministas independientes, que fueron reprimidas y retiradas. Paralelamente celebraron un congreso alternativo en el Teatro Eleuterio Méndez. En la Conferencia Mundial participaron representantes de los 133 países miembros de la ONU y La Tribuna Internacional fue un foro libre en que se trataron temas de mayor amplitud. En la Conferencia Mundial se aprobó la Declaración de México que reunió los derechos de la mujer, como el cuidado de los hijos por parte del Estado para su integración en la sociedad, derecho a la salud y el poder de decisión en cuanto a la maternidad, así como la igualdad jurídica, social y laboral entre hombres y mujeres²¹⁹. Asimismo, la prensa no dio eco de las actividades del Contracongreso, por lo que sus acciones no se conocieron a nivel público²²⁰.

En 1976 se da la crisis del MLM, derivado del arduo trabajo llevado a cabo en el Contracongreso y los pocos frutos que éste había dado. Así surge el colectivo feminista La Revuelta, que publicó un periódico con la finalidad de dar difusión a las ideas y demandas del feminismo revolucionario. Sus objetivos como grupo fueron luchar en contra de la familia patriarcal, la socialización del trabajo doméstico, así como la liberación de mujeres y hombres. Con una clara conciencia de escribir desde el feminismo y no como se había hecho hasta aquel momento, desde fuera, el objetivo era “rescatar el espacio del habla, reivindicar formas de expresión, revalorizar la espontaneidad, y conquistar una experiencia

²¹⁸ Fuentes, Pamela, “Entre reivindicaciones sexuales y reclamos de justicia económica: divisiones políticas e ideológicas durante la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer. México, 1975”, *Secuencia*, núm. 89, 2014.

²¹⁹ Bernal, Belinda del Socorro, *Op. Cit.*

²²⁰ Lamas, Marta, “De la autoexclusión...”

propia y una identidad real”²²¹. Asimismo, se reiteró la necesidad del trabajo colectivo para lograr la solución a los problemas de las mujeres. Las ediciones de *La Revuelta* fueron financiadas por las mismas activistas y debido a las dificultades que representaba la edición de un periódico, sus publicaciones fueron intermitentes. La última de ellas salió en 1978. Sin embargo, aquel esfuerzo dio como resultado el deseo de difundir el movimiento a los medios de comunicación y a la sociedad mexicana en general, por lo que las feministas buscaron escribir en otras revistas y periódicos²²².

Al ver que no llegaban a la cantidad de mujeres deseada, surgirá la idea de formar una coalición, así surge la Coalición de Mujeres Feministas en 1976, compuesta por el MNM, MAS, MLM y el Colectivo La Revuelta. Esta coalición cohesionó las demandas con las que todos los grupos coincidían: la lucha por el aborto libre y gratuito, en contra de la violencia física de las mujeres y en apoyo a las mujeres violadas²²³. En ese mismo año de la primera coalición se funda la revista feminista *Fem*, que trabajará hasta el nuevo milenio. Uno de los primeros actos llevados a cabo por la coalición fue la I Jornada del Aborto Libre y Gratuito, celebrado el 1 de octubre de 1976²²⁴. Su consolidación se dio por medio de mítines, manifestaciones, denuncias llevadas a los medios de comunicación, llevando a cabo jornadas nacionales en torno al aborto, etc.

En aquel contexto de alianzas, se fundaron dos grupos más: el Colectivo de Mujeres y Lucha Feminista. El primero de ellos proveniente de la Comisión de la Mujer del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), perteneciente al Grupo Comunista Internacionalista y ligado a la IV Internacional. A pesar de este hecho, fue un colectivo autónomo y sus líneas de acción estuvieron relacionadas con el sindicalismo. La diferencia principal con los demás grupos feministas fue que en él también participaban hombres por igual. Se relacionaron con las activistas de MAS y MLM y, aunque al principio éstas cuestionaron al Colectivo por sus nexos con el PRT, este grupo se unió también a la Coalición de Mujeres Feministas. Lucha Feminista, por su parte, surgió en el seno de un grupo de psicólogas que laboraba informalmente como un círculo de estudios sobre los

²²¹ Bernal, Belinda del Socorro, *Op. Cit.*, p. 69.

²²² Lau, Ana, *La nueva ola...*

²²³ Sánchez, Alma Rosa, *Op. Cit.*

²²⁴ Bernal, Belinda del Socorro, *Op. Cit.*

problemas sociales y su conexión con las mujeres. Su trabajo se había centrado en aspectos teóricos y no en la lucha feminista y su objetivo principal había sido justificar la causa femenina en los grupos políticos de izquierda.

Tres años más tarde, en 1979, se creó el Frente Nacional para la Liberación y los Derechos de la Mujer (FNALIDM), que reunió no sólo a las agrupaciones feministas, sino también a participantes del movimiento gay y lésbico, sindicatos y partidos de izquierda²²⁵. El Frente elaboró un proyecto de ley en el contexto de la IV Jornada sobre el Aborto. Se trató, además, de una de las jornadas más concurridas, ya que, aparte de las activistas feministas, hubo presencia de dos partidos políticos: el Partido Comunista Mexicano (PCM) y el PRT, y cuatro organizaciones sindicales: el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (STUNAM), el Sindicato Independiente de Trabajadores de la Universidad Autónoma Metropolitana (SITUAM), el Sindicato de Trabajadores del Colegio de Bachilleres (SINTCB) y el Oikabeth²²⁶. Aquel proyecto de ley, que fue presentado por el Grupo Parlamentario Comunista, contempló la despenalización del aborto, aunque para las feministas fue insuficiente: éstas creían necesario que se estableciera el aborto libre y gratuito, además de plantear el derecho a la maternidad voluntaria. En este sentido, se estableció una campaña de movilización y difusión sin éxito, por lo que el proyecto no fue aceptado²²⁷. Aquel fracaso derivó en la desintegración del Frente.

En el segundo congreso del FNALIDM, celebrado en 1981, se estableció la prioridad de crear una organización a nivel nacional. Ese mismo año se realizó un Encuentro Nacional de Mujeres que emanó, más tarde, en la Red Nacional de Mujeres. Así, se fue disolviendo el FNALIDM y se dio una dispersión entre los grupos, muchos de los cuales se convirtieron en asociaciones civiles. De esta manera, se establecerá una nueva dinámica por la lucha de los derechos de las mujeres en el país, denominada como el Movimiento Amplio de Mujeres (MAM), que englobará no sólo a los colectivos feministas, sino a agrupaciones de mujeres de diversa naturaleza. Por tanto, en los años ochenta

²²⁵ Rodríguez, Victoria E., *Women in Contemporary Mexican Politics*, The University of Texas Press, Austin, 2003.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Lau, Ana, *La nueva ola...*

comenzó una nueva etapa en la que se dará la institucionalización del feminismo²²⁸, aunque tendrán continuidad las reivindicaciones políticas del movimiento feminista de los setenta.

Recapitulando, las similitudes de los grupos feministas de entre 1970 y 1982, independientemente de la orientación ideológica de cada uno de ellos, fueron los siguientes: 1) Estuvieron orientados a una tarea concreta, como la publicación en un periódico, impartir conferencias, analizar la situación de la mujer, etc., pero todos los grupos se estructuraron de acuerdo con alguna tarea específica. 2) Se trató de grupos pequeños –con alrededor de diez integrantes– y bastante homogéneos, muchas veces estuvieron conformados por amistades e intereses; esto evitaba discusiones entre integrantes, pero también dificultaba la adaptación de nuevos miembros, de ahí las críticas a la intransigencia de los grupos realizada a lo largo de esa década; sin embargo, como hemos visto, esto también se relaciona con la autonomía de dichos grupos. 3) La concepción de “lo personal es político”, es decir, la idea de que la concienciación debe comenzar en el espacio privado para, después, llevar la lucha a nivel colectivo; era necesario que las mujeres mexicanas consideraran las reivindicaciones feministas como su propia lucha, así como darse cuenta de que las relaciones de poder y, por tanto, políticas se daban en cualquier ámbito, incluido el de las relaciones personales.

3.3 *El arte feminista de la década de 1970*

Al igual que el movimiento feminista, el arte feminista es un concepto que engloba contextos políticos, sociales y culturales muy heterogéneos. Sin embargo, se puede afirmar que éste comienza a producirse –al menos de forma consciente– en el contexto del nuevo movimiento feminista –de la denominada *tercera ola* en EUA y Europa, y de la *segunda ola* en México– a partir de la década de los sesenta, basado en el ideal político del Movimiento de Liberación de la Mujer y convirtiendo al arte en una plataforma desde la cual demandar puntos de vista políticos y personales. De la misma manera que con la sociedad y con la política, con base en la teoría feminista, se buscó la transformación del mundo artístico, así como de la sociedad por medio del arte. Aquella primera fase del arte

²²⁸ Bartra, Eli, *Op. Cit.*

feminista fue excepcionalmente pasional y políticamente activa, pues pretendía lograr que la conciencia social, política y cultural de las mujeres se reflejara en el arte. De ahí que éste tuviera una íntima relación con el movimiento feminista y sus postulados políticos.

La importancia del arte feminista de los setenta radicó en señalar un principio feminista importante: que la opresión existe en cualquier nivel de acción y que lo “público” y lo “privado” son interdependientes. Fue así como el propio activismo de las artistas feministas tuvo una influencia directa en su obra²²⁹, pues su producción artística pretendió influir en la transformación social que pretendió la ideología feminista de la época. Desde entonces, el feminismo ha realizado grandes aportaciones en la historia del arte y en la producción artística en tanto que tiende a analizar el discurso del sexo dominante y plantea que cualquier “verdad” es una construcción intencional que es posible desmontar, analizar y deconstruir²³⁰. De esta manera, la crítica feminista se ha centrado en analizar y cuestionar las prácticas culturales que habían impedido la participación artística de las mujeres, así como en la deconstrucción y transformación de la imagen de la mujer, que había sido cimentada por los varones y no por las propias mujeres.

En este sentido, un primer paso fue la recuperación histórica de mujeres creadoras que habían sido obviadas. Asimismo, se llevaron a cabo diversas protestas como las encaminadas a lograr la inclusión de artistas mujeres tanto en museos como en galerías²³¹. Una de aquellas primeras manifestaciones se realizó en el año 1969 en la exposición anual del Museo Whitney de Arte Estadounidense (Nueva York, EUA), protagonizada por un grupo de mujeres que protestó afuera del museo por la escasa representación de obras producidas por mujeres. A raíz de ello surge el grupo Mujeres Artistas en Resistencia (Women Artists in Resistance, WAR)²³². El arte feminista, además, resultó una nueva forma de hacer arte, y transformó el mundo artístico estadounidense en general, pues llegó a desafiar todo aquello que se consideraba una obra de arte. Así, el feminismo cambió las narrativas que importaban, reconfigurando la producción artística en sí misma a partir de

²²⁹ Rosler, Marta, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.42.

²³⁰ López, Marián, “Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene”, *Arte, individuo y sociedad*, núm. 4, 1991/92.

²³¹ Reckitt, Helena (ed.), *Arte y feminismo*, Phaidon, Nueva York, 2005.

²³² Alario, María Teresa, *Arte y feminismo*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2008.

nuevas formas y formatos, el uso de nuevas tecnologías, instalaciones conceptuales, performance, video y el *body art*²³³.

A principios de los setenta se crea también la Galería A.I.R. (por sus siglas Artists in Residence, artistas en residencia) en Nueva York, la primera galería de artistas mujeres en los Estados Unidos, que se convertirá en un espacio de gran importancia para el arte feminista²³⁴. En 1971 se publica el artículo “Why Have There Been No Great Woman Artists?” de Linda Nochlin, uno de los textos detonadores del arte feminista. En aquel texto, Nochlin, realizó una ardua crítica a la historia del arte como una disciplina con un punto de vista del hombre blanco occidental, buscando las raíces del problema relacionado con la pregunta que llevaba como título “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” y planteando que el arte no es una actividad autónoma de un individuo superdotado influenciado por artistas previos y contextos socioculturales, sino que todo lo que implica la producción artística está inserta en la estructura social y está mediada y determinada por instituciones sociales definidas y específicas, sean éstas academias, sistemas de clientela o mitologías del divino creador. Por tanto, concluyó que la situación de las mujeres en el arte era una consecuencia que había sido marcada por la imposibilidad institucional de lograr la excelencia artística²³⁵.

Uno de los primeros logros fue la implementación del Programa de Arte para Mujeres (Women's Art Program) en la Universidad Estatal de California, Fresno, por parte de Judy Chicago (originalmente apellidada Cohen), pionera en el arte feminista desde la década de los sesenta. En aquel curso se apuntaron quince personas que se habían comprometido a, además de a las artes, a la toma de conciencia de sí mismas como mujeres y a tener la capacidad de ser emocionalmente honestas con ellas mismas y las demás²³⁶. Más tarde, en 1971, se abre otro programa en el Instituto de Artes de California en Valencia (California): el Programa de Arte Feminista (Feminist Art Program, FAP), organizado por

²³³ Gerhard, Jane F., *The Dinner Party: Judy Chicago And The Power Of Popular Feminism, 1970-2007* [e-book], University of Georgia Press, Athens, 2013. Disponible en: eBook Academic Collection (EBSCOhost), Ipswich, MA. Consultado el 5 de marzo del 2018.

²³⁴ Amos, Emma, Bee, Susan, Drucker, Johanna, (et. al.), “Contemporary feminism: Art practice, theory, and activism--an intergenerational perspective”, *Art Journal*, tomo 58, núm. 4, New York, 1999, pp. 8-29.

²³⁵ Nochlin, Linda, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, en Nochlin, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, Boulder, 1989, pp. 145-179.

²³⁶ Gerhard, Jane, “Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism”, *Feminist Studies*, tomo 37, núm. 3, 2011, pp.591-618.

Judy Chicago y Miriam Schapiro. Ambas creían que podría florecer la creatividad de las mujeres y se basaron en las ya utilizadas técnicas creativas de estudio por Chicago en el Programa de Arte para Mujeres, donde las estudiantes eran impulsadas a aceptar la experiencia de su propia vida y sus preocupaciones como sujetos dignos de plasmarlos en su arte. Esto significó que fuera tan válido como cualquier otro sujeto el basarse en objetos como el maquillaje o los zapatos a la hora de producir una obra de arte²³⁷.

El FAP fue el primer proyecto a nivel mundial sobre arte feminista que culminó en una exposición realizada en 1972 con el nombre Casa de Mujeres (*Womanhouse*). En aquella muestra artística que fue llevada a cabo en un espacio doméstico, se mostraron obras que criticaban lo abrumador que resultaba cumplir los papeles impuestos como el de ama de casa; entre aquellas obras también se incluyeron una especie de performances. Con este evento se logró visibilizar el arte feminista y se pudo mostrar que era posible hacer públicas las ideas y sensaciones sobre la experiencia privada de las mujeres por medio del arte producido por ellas mismas. A pesar de que no todas las opiniones fueron favorables a *Womanhouse*, marcó un precedente para el incipiente arte feminista y resultó una obra muy inspiradora para jóvenes estudiantes²³⁸. De la misma manera, Chicago y Schapiro se consagraron como las máximas figuras del arte feminista estadounidense y la fundación del Women's Building (Edificio de Mujeres) en Los Ángeles en el año 1973 consolidó y extendió su labor comenzada²³⁹.

Una de las obras de arte feminista con mayor trascendencia fue *The Dinner Party*, realizada de forma colectiva y dirigida por Judy Chicago, exhibida entre 1974 y 1979. Chicago se basó en los aspectos biológicos de la mujer, su cuerpo, para realizar su obra, por lo que este arte coincidirá con la ideología del feminismo de la diferencia, que como vimos, subraya la importancia de la identidad femenina fundada en dichas cuestiones. Jane F. Gerhard describe el feminismo de Chicago como individualizada, terapéutica y con

²³⁷ Harper, Paula, "The First Feminist Art Program: A view from the 1980s", *Signs*, vol. 10, núm. 4, 1985, pp. 762-781.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Reckitt, Helena, *Op. Cit.*

orientación cultural²⁴⁰, mismo que encontramos plasmado en sus obras, incluyendo *The Dinner Party*.

La mencionada obra se trató de una instalación con una mesa grande con platos y rendía homenaje a Sapho, la papisa Juana, la reina Isabel, George Sand, Virginia Woolf y otras importantes mujeres de la historia. Los distintos museos estadounidenses se negaron en repetidas ocasiones a la exposición de la obra, con argumentos como que se trataba de una pieza con un tamaño desmedido²⁴¹. Por su parte, los críticos llegaron a ridiculizarla e incluso provocó una discusión dentro del mundo del arte feminista; por un lado, se discutía si los platos con forma de vagina se debían considerar representaciones *kitsch* de la mujer y, por el otro, había cierta polémica sobre la apropiación de la obra por parte de Chicago que dio poco reconocimiento a las demás artistas que contribuyeron a la creación de aquella instalación²⁴². Independientemente de lo anterior, *The Dinner Party* contribuyó de manera significativa a la visibilización del arte feminista.

En Europa también afloró un arte feminista a finales de los años sesenta. A diferencia de los Estados Unidos, en el Viejo Continente el debate en torno a él fluyó sobre el psicoanálisis y el marxismo²⁴³. A pesar de ello, ambos coincidieron en su naturaleza activista y política. En esa parte del mundo, una de las pioneras fue la británica Margaret Harrison, que participó en el London Women's Liberation Art Group (Grupo de Arte de la Liberación de la Mujer de Londres), cuyo propósito fue el uso del arte al servicio del movimiento de la Liberación de la Mujer. La producción de Harrison resultó tan molesta para el *statu quo*, que la policía irrumpió en una de sus exposiciones realizada en 1971, en la que se encontraba una obra en la que aparecía Hugh Hefner, el fundador de la revista Playboy, vestido como una de sus conejitas²⁴⁴. A lo largo de su carrera artística, Harrison se ha caracterizado por plasmar su ideología feminista y su conciencia antimilitarista y de

²⁴⁰ Gerard, Jane F., *Op. Cit.*, p. 108.

²⁴¹ López, Marián, *Op. Cit.*

²⁴² Reckitt, Helena, *Op. Cit.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Albin, Danilo, "El arte de las oprimidas", artículo publicado en *Picara Magazine* el 24 de octubre de 2017. Disponible en línea: <http://www.pikaramagazine.com/2017/10/margaret-harrison/>. Consultado el 4 de marzo de 2018.

clase en sus obras, como cuando convirtió las denuncias en materia de violencia contra las mujeres en piezas de arte²⁴⁵.

La obra de la estadounidense Mary Kelly, *Post-Partum Document 1973-1979* (Documento Postparto), también la podemos ubicar dentro de esta tendencia de discusión de las teorías de psicoanálisis en torno a las diferencias de género. Se trató de una exploración de la relación madre-hijo con base en teorías feministas y lacanianas, que fue expuesta por primera vez en el Instituto de Arte Contemporáneo (Institute of Contemporary Arts, ICA) en Londres en el año 1976. Dicha obra tuvo mucha transcendencia en el arte feminista conceptual²⁴⁶. De la misma manera, la producción de la artista feminista sueca Monica Sjöö, que radicó en Gran Bretaña, también se caracterizó por su abstracción y tendencia al arte conceptual²⁴⁷. La estadounidense Martha Rosler, por su parte, también innovó el arte feminista con la obra *Bringing the war home: House Beautiful* en la que utilizó la técnica del fotomontaje, mezclando las impactantes fotografías de la guerra de Vietnam de la revista *Life* con las escenas domésticas de la revista *House Beautiful*²⁴⁸.

3.3.1 *El caso mexicano*

En México, el arte feminista emerge en el contexto artístico de Los Grupos de los años setenta. La historiadora del arte Araceli Barbosa establece el comienzo del arte feminista mexicano en torno al Año Internacional de la Mujer (1975)²⁴⁹. Las primeras artistas feministas participaron en la Generación de los Grupos y, posteriormente, darán continuación a su producción artística una vez consolidados los colectivos feministas²⁵⁰. Aquella nueva generación de artistas, heredera del movimiento contracultural de finales de los sesenta, propondrá un arte alternativo y combativo que englobará artistas de diversos

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Reckitt, Helena, *Op. Cit.* y recurso en línea: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html. Consultado el 5 de marzo de 2018.

²⁴⁷ Feraro, Shai, "Connecting British Wicca with Radical Feminism and Goddess Spirituality during the 1970s and 1980s: The Case Study of Monica Sjöö", *Journal of Contemporary Religion*, vol. 30, núm. 2, 2015, pp. 307-321.

²⁴⁸ Richards, Elizabeth, "Materializing Blame", *Woman's Art Journal*, fall/winter, 2012, pp. 3-10.

²⁴⁹ Barbosa, Araceli, "La cultura feminista..."

²⁵⁰ Antivilo, Julia, "Entre lo sagrado..."

medios, entre los cuales se encontraban fotógrafos, neomuralistas y *performers*²⁵¹. Por tanto, serán un antecedente importante para el posterior arte feminista mexicano, que también tendrá el propósito de llevar a cabo el activismo político por medio de la producción artística, en el primer caso de ideología socialista y, en el segundo, feminista.

Los Grupos transformaron la forma de hacer arte en México con la introducción de nuevas técnicas de producción artística como la fotocopia, así como nuevos temas como la pobreza, y exhibiciones realizadas en la calle²⁵². Se trató, sobre todo, de un arte urbano. El trabajo en colectivo combinaba la producción artística y la política, al mismo tiempo que les ayudaba a lograr mayor visibilidad²⁵³. En aquella época surgen más de 15 grupos, entre los cuales los más importantes fueron El No-Grupo, Taller de Arte e Ideología (TAI), Mira, Proceso Pentágono, Taller de Generación Plástica, Germinal, Grupo Março, Suma, El Colectivo y Tepito Arte Ac. Varios integrantes de estos grupos eran mujeres artistas, aunque pocas veces han sido reconocidas²⁵⁴. Sin embargo, las temáticas de aquellos grupos no incluían cuestiones feministas²⁵⁵.

El Año Internacional de la Mujer estableció un clima propicio para el impulso de mujeres artistas, así como exposiciones en las que subrayar la presencia femenina en las artes. Luis Echeverría, además de las mencionadas reformas legales, implementó exposiciones, tanto individuales como colectivas, de mujeres artistas, incluyendo a fotógrafas, pintoras, escultoras y grabadoras. Entre las exposiciones llevadas a cabo estuvieron *La mujer en la plástica*, *La mujer como creadora y tema de arte*, así como *Pintoras y escultoras en México*. Las instituciones que impulsaron estas actividades fueron, principalmente, el Palacio de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y el Poliforum Cultural Siqueiros, en las que se realizaron las exposiciones mencionadas, respectivamente. A pesar de que esas acciones se deben considerar como un compromiso por parte del Estado mexicano por demostrar que existía una participación igualitaria de las mujeres en

²⁵¹ Villegas, Gladys, "Los grupos de arte..."

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Mayer, Mónica, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, CONACULTA-Producción Editorial Ana Victoria Jiménez, México, 2004.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Barbosa, Araceli, *Arte feminista...*

el arte producido en el país, marcaron un precedente en el mundo artístico²⁵⁶. Ese mismo año, la revista *Artes Visuales* dedicó un número al tema de las artistas feministas estadounidenses y publicaron una entrevista con Judy Chicago²⁵⁷.

Es así como surge un arte con una propuesta de una nueva conciencia femenina con artistas como Magali Lara, integrante del grupo Marçó, abordando cuestiones como la sexualidad de la mujer, todavía un tema tabú en aquel momento. Asimismo, Lara utilizó la palabra escrita en sus obras, medio de expresión que había sido poco utilizado. Una de las exposiciones que realizó fue *Tijeras* (1976) en la galería de San Carlos, donde exhibió dibujos que representaban escenas violentas involucrando en ellas “cosas de mujeres”, mostrando que lo femenino no tiene que ser sinónimo de dulzura²⁵⁸. Un año antes, Mónica Mayer, en aquel momento estudiante de artes plásticas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, había expuesto en la Academia de San Carlos una serie de fotomontajes con contenido erótico. La obra no fue muy bien recibida por el público, que respondió agrediéndola²⁵⁹.

Maris Bustamante, por su parte, perteneció al No Grupo y llevó a cabo varios performances, entre los cuales *Montaje de Momentos Plásticos* en 1979 y *Caliente-Caliente* ya en 1982. En la primera trató temas como la diferencia entre el erotismo y la pornografía²⁶⁰ y en la segunda criticó la teoría psicoanalítica de Freud, la *envidia del pene*, por medio del uso de una máscara con forma de falo. Otra de las artistas de la Generación de los Grupos fue Rowena Morales, del grupo Proceso Pentágono, que plasmó su visión particular de la sexualidad femenina en sus obras de arte²⁶¹. La fotógrafa Lourdes Grobet, por su parte, que perteneció al mismo grupo que Morales, participó en la exposición *Tres Fotografías* en 1975, performance presentado en la Casa del Lago, en el que revelaba tres fotografías frente al público²⁶².

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Mayer, Mónica, “Sobre el arte feminista en México. Un recorrido personal”, en *Seminario Historia del arte y feminismo. Relatos lecturas escrituras omisiones*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2013.

²⁵⁸ Antivilo, Julia, “Entre lo sagrado...”

²⁵⁹ Barbosa, Araceli, *Arte feminista...*

²⁶⁰ Mayer, Mónica, “Sobre el arte...”

²⁶¹ Barbosa, Araceli, *Arte feminista...*

²⁶² Mayer, Mónica, *Rosa chillante...*

La primera exposición de arte feminista fue una muestra colectiva de las artistas Rosalba Huerta, Lucila Santiago y Mónica Mayer, titulada *Collage Íntimo* y presentada en la Casa del Lago en 1977. El tema principal de las obras fue la sexualidad y contenía imágenes de penes y vaginas, lo que provocó que algunos asistentes se escandalizaran. Ese mismo año se organizó otro evento, *Muestra Colectiva Feminista* en la Galería Constraste, en el que participaron Rosalba Huerta, Esperanza Baldera, Yolanda Andrade, Carolia Paniagua, Mónica Mayer y Ana Victoria Jiménez. Jiménez, además de producir fotografía documental, experimentó con la fotografía conceptual. A pesar de que nunca se expuso, entre 1978 y 1981 realizó un trabajo fotográfico basado en el trabajo doméstico²⁶³.

Por su parte, en 1978 se presentó *Lo normal* en la Casa de la Juventud. En aquella exposición, Mónica Mayer hizo un montaje con tarjetas postales y escritura a mano con el objetivo de hacer reflexionar al público acerca de lo que la sociedad consideraba como normal. Asimismo, hubo también exhibiciones de arte feminista basados en la acción-manifestación, como el realizado el 10 de mayo de 1979, en el que “un contingente de mujeres vestidas de negro llevó al Monumento de la Madre una corona mortuoria que en lugar de flores estaba integrada por instrumentos, pastillas y hierbas utilizadas para provocar abortos clandestinos”²⁶⁴. En este sentido, muchas de las manifestaciones llevadas a cabo por el movimiento feminista, tendían al performance.

A partir de la década de los ochenta comienza una nueva etapa en el arte feminista, mucho más consolidado y organizado, con el surgimiento de distintos colectivos. Entre los grupos más importantes estuvieron *Polvos de Gallina Negra*, *Tlacuilas* y *Reptreras y Bio-Arte*. Todos ellos considerarán al arte feminista como un movimiento político desarrollado por mujeres artistas y que tendrán los siguientes propósitos: promover la producción artística de mujeres, fuera rescatando el trabajo de artistas del pasado o haciendo valer sus derechos como artistas; tratar temas feministas en sus obras y ejercer una crítica a los conceptos patriarcales; incidir en la sociedad con la finalidad de transformar la imagen sexista de la mujer. Para ello, sus estrategias fueron: ampliar el público al que se dirigían, mediante la ampliación de temáticas feministas innovadoras; utilizar medios de

²⁶³ Mayer, Mónica, *Archiva*. Disponible en línea: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html>. Consultado el 7 de marzo de 2018.

²⁶⁴ Mayer, Mónica, “Sobre el arte...”, p. 91.

comunicación alternativos, así como el boca a boca; crear solidaridad entre las artistas feministas mediante una estructura de trabajo y lucha artística²⁶⁵. Por tanto, los años ochenta será la década en la que se dará la mayor riqueza en la producción del arte feminista en México, la cual queda fuera de nuestro periodo estudiado.

²⁶⁵ Villegas, Gladys, "Los grupos de arte..."

4 LA IMAGEN DEL MOVIMIENTO FEMINISTA DE LOS SETENTA EN LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE ANA VICTORIA JIMÉNEZ

4.1 Introducción

En los primeros dos capítulos hemos revisado el entramado teórico en el que se sustenta nuestro supuesto –que la fotografía documental de Ana Victoria Jiménez generó una imagen propia del feminismo mexicano de la *segunda ola* que fue una manifestación más de la identidad política de este movimiento social–, así como el contexto histórico en el que se ubica nuestro objeto de estudio. Como hemos podido comprobar, las acciones políticas del movimiento feminista mexicano se centraron en las periferias del juego formal político. Es así como, además de realizar eventos culturales y marchas, surgieron revistas y publicaciones con una clara ideología feminista que fueron un medio de difusión de los postulados del movimiento. Al mismo tiempo, afloró un arte feminista, al principio a nivel individual, con artistas pertenecientes a la Generación de los Grupos, y ya en los ochenta, con los distintos grupos de arte feminista como *Tlacuilas y retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-arte* que, además de abordar temas que reclamaba el feminismo de la época, intentaron reconstruir la imagen simbólica de la mujer que hasta el momento había sido representada casi de forma exclusiva por los varones²⁶⁶.

El arte feminista de los setenta, bajo el lema de “lo personal es político”, señaló la existencia de la opresión en todos los niveles, incluyendo el espacio privado y, por ende, que la lucha política debía trascender lo “público” y abarcar también el ámbito de lo “privado”. En ese sentido, el pensamiento político de las artistas feministas influyó directamente en su producción. Fue también el caso del feminismo mexicano, en el que el arte feminista se convirtió en una de las piedras angulares del movimiento. En aquel contexto, Ana Victoria Jiménez (Ciudad de México, 1941) fue una de las primeras en integrarse al movimiento feminista. A lo largo de su trayectoria, se ha dedicado a la producción editorial, tanto de iniciativa privada como pública. Se ha desenvuelto como coordinadora y asesora de diversas publicaciones y se ha encargado de coordinaciones o

²⁶⁶ Barbosa, Araceli, *Arte feminista...*

unidades editoriales de distintas dependencias públicas. Asimismo, ha sido autora y/o coautora de múltiples publicaciones como *Columpio sobre el Precipicio* (1985), *Paula Batalla, donde quiera que me paro, soy yo* (1988), *Mi primer diario* (1996), el artículo “La Cronología sobre la despenalización del aborto” en el libro *Sobre el aborto. Una antología*, entre otras. Además de esto, ha publicado artículos, fotografías y ensayos en periódicos y revistas, tanto mexicanas como extranjeras, y ha participado en distintas exposiciones colectivas. Según Mónica Mayer, “Ana Victoria aprendió fotografía para documentar el movimiento feminista en el que participaba”²⁶⁷, por lo que se convirtió en una de las primeras fotógrafas declarada feminista, y comenzó a retratar el movimiento, documentando la lucha a través del lente: actividades, eventos, manifestaciones, *performance*, etc. Jiménez, a pesar de que también contiene obras artísticas, produjo, sobre todo, fotografía documental. Asimismo, perteneció a grupos de arte feminista, en concreto, *Tlacuilas y retrateras*, ya en los ochenta²⁶⁸. Por tanto, Ana Victoria Jiménez no sólo retrató el movimiento feminista, sino que también fue una de sus protagonistas.

En la actualidad, su obra se encuentra en el Archivo Ana Victoria Jiménez, ubicado en la Biblioteca Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana. En él se pueden encontrar sus fotografías, así como otros documentos de la historia del feminismo mexicano que Ana Victoria fotografió o rescató de los distintos movimientos de mujeres en México desde los años sesenta incluyendo el trabajo de la Unión Nacional de Mujeres, las actividades de distintos grupos feministas de la época y las organizaciones de las costureras después del terremoto del 85²⁶⁹. Lo que Mónica Mayer ha destacado de su obra es el haber encontrado múltiples manifestaciones artísticas relacionadas con la militancia feminista, como los eventos culturales, objetos o acciones llevadas a cabo en las distintas marchas. En este sentido, destaca que el haber documentado estos temas pudo ser consecuencia del interés artístico de Ana Victoria Jiménez o de la naturaleza propia del feminismo que “nos fue obligando a insertar nuestras ideas en y a través de la cultura”²⁷⁰, pero concluye que se trata de una línea evidente en su obra.

²⁶⁷ Mayer, Mónica, “Sobre el arte...”, p. 101.

²⁶⁸ Mayer, Mónica, “Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI”, *Debate Feminista*, vol. 40, pp. 191-205 y 207-218, 2009.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁷⁰ Entrevista realizada a Mónica Mayer en Antivilo, Julia, “*Entre lo sagrado...*”, p. 90.

En otro artículo, la misma Mayer²⁷¹ reflexionó sobre la importancia que los planos simbólico y cultural tuvieron para el movimiento feminista de los setenta, pues fueron el principal eje de sus acciones políticas, pero que, sin embargo, no han sido suficientemente analizados. Asimismo, destacó que en las manifestaciones feministas había una fuerte presencia de lo que hoy en día se conoce como activismo y performance, y relata la importancia de analizar la obra de Ana Victoria Jiménez, olvidada por la historia del arte mexicana, así como el mismo arte feminista. En esta investigación se pretende, justamente, rescatar dicha obra de este olvido y analizarla desde un enfoque interdisciplinar, con la finalidad de conocer la imagen del movimiento feminista de los setenta que se construye en ella y sustraer el mensaje político-ideológico que porta, puesto que se ha planteado que la fotografía de Ana Victoria Jiménez fue una manifestación más de la identidad política del movimiento feminista mexicano de la *segunda ola*. Para lograr este objetivo, además de llevar a cabo el análisis fotográfico, se realizará una entrevista a la autora para conocer la relación entre la ideología de la fotógrafa y el discurso visual de su obra.

4.2 *Apuntes metodológicos: ¿cómo analizar el discurso visual de una obra fotográfica?*

La fotografía no se puede concebir sin el acto de fotografiar. Es errónea la separación que se ha realizado entre el mensaje –la imagen en sí, es decir, el producto– y el proceso –que comienza desde la elección del objeto/sujeto a fotografiar, continúa con la obturación de la cámara y la posproducción, con el revelado y positivado, terminando con el uso al que fue destinado, sea éste un uso privado o público–²⁷². En la fotografía, la imagen no puede ser disociada de la forma en que ésta fue construida por el autor, es decir, el *signo fotográfico* no se puede desprender de su contexto de creación. El proceso fotográfico es la captura de un instante por medio de un aparato –por lo general, una cámara fotográfica, pero también existen otros artefactos, algunos más sofisticados que otros– que permite la entrada de luz que es plasmada en un material fotosensible –de diverso tipo, desde sales coloidales y de plata hasta sensores digitales– que, después, es procesada y fijada para convertirse en una

²⁷¹ Mayer, Mónica, “Sobre el arte...”

²⁷² Dubois, Pierre, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.

imagen. Por tanto, cualquier análisis fotográfico debe tomar en cuenta los asuntos técnicos que están implicados en dicho proceso.

Como se mencionó brevemente en el apartado teórico, las características formales de la imagen fotográfica y la tecnicidad que éstas conllevan implican la transformación de lo real, por lo que, aunque su intención sea ésa, la cámara está mecánicamente imposibilitada para retratar la realidad tal y como la percibe el ser humano. Esto porque, en primer lugar, la operación fotosensible está condicionada por ciertos parámetros físicos como la “fotosensibilidad y la longitud de la onda de luz”²⁷³, así como la cámara, artefacto que opera la inserción de la luz en línea recta, regulando la cantidad de ésta que recibe el material fotosensible. Dicha regulación se lleva a cabo por medio de un objeto óptico –el lente o el objetivo– y un obturador –una especie de persiana que mide la cantidad de luz que ingresa–. Los lentes u objetivos que se utilizan para capturar la imagen distorsionan, en mayor o menor medida, la realidad –a este fenómeno se le ha denominado aberración óptica– y en algunos casos son precisamente usados para lograr ciertos efectos en la imagen capturada. Asimismo, una imagen fotográfica es incapaz de representar los colores tal y como nosotros los observamos, pues incluso en un inicio las imágenes fotográficas eran monocromáticas o acromáticas, pues se trataban únicamente de la captación de distintas intensidades de la luz, sin un color en específico²⁷⁴. Otras cuestiones que implican una transformación de la realidad son, entre otras, que se trata de una imagen bidimensional, cuando nuestra capacidad de observación es tridimensional, que se privilegia la vista por encima de los demás sentidos, que ciertas decisiones relacionadas con el lenguaje fotográfico –como el ángulo, el encuadre, etc.– determinan la fotografía, así como que se trata de un fragmento aislado de lo espacial y temporal. Por ende, cualquier análisis fotográfico debe considerar todas estas cuestiones.

El análisis visual ha sido abordado desde muy variadas disciplinas. Una de ellas ha sido la historia del arte, con la iconología o la iconografía como método analítico de las obras de arte. Según Erwin Panofsky, la iconografía se encarga del estudio del asunto o la significación de las obras de arte y no sólo de lo relacionado con las formas puras –línea,

²⁷³ Frizot, Michel, *Op. Cit.*, p. 69

²⁷⁴ Frizot, Michel, *Op. Cit.*

punto, etc.– de dichas obras²⁷⁵. Este autor rechaza la iconografía por ser un análisis limitado –según él, sólo dedicado a informar sobre cuándo y dónde ciertos temas fueron representados visualmente y por qué– y propone el uso de la iconología como método de interpretación. En este sentido, Panofsky, distingue tres niveles de descripción: 1) Pre-iconográfico: se mantiene fuera de los límites de los motivos por los que se realizó una determinada obra y, por tanto, sólo implica estar familiarizado con el objeto a analizar; por lo mismo, este primer nivel está relacionado con la significación primaria o natural, que identifica las formas puras como representaciones de un objeto o sujeto determinado. 2) Iconográfico: implica necesariamente el conocimiento de temas y conceptos concretos a través de las fuentes literarias y se relaciona con la significación secundaria o convencional que identifica las formas con un imaginario o representación social de un contexto histórico, cultural y social determinado. 3) Iconológico: para el cual es necesario poseer un amplio bagaje sobre las tendencias esenciales de los aspectos simbólicos que se han dado a lo largo de la historia; este nivel estaría relacionado con la significación intrínseca o de contenido, que identifica las formas de una obra con no sólo objetos y sujetos e imaginarios de un lugar y tiempo determinados, sino que han tenido lugar en las distintas épocas y culturas, así como los conocimientos estilísticos de las corrientes artísticas y autores concretos. Por tanto, este último nivel va más allá del conocimiento convencional y, por tanto, la iconología se trata de un método de interpretación²⁷⁶.

Por su parte, la semiología o la semiótica, la disciplina que analiza los sistemas de signos²⁷⁷, y, en concreto, la semiótica visual, también se ha dedicado al análisis de las imágenes, incluyendo las fotográficas. La semiótica plantea que el signo es la comunicación de ideas por medio de mensajes, comunicación que necesariamente implica un objeto/sujeto al que se haga referencia, así como un medio de transmisión de ese mensaje –es decir, un código–, un emisor y destinatario²⁷⁸. Esta disciplina considera todos los aspectos de la vida social, incluidos los aspectos simbólicos, como sistemas de significantes compuestos por signos²⁷⁹. Según la semiótica de Peirce, el signo o

²⁷⁵ Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Guiraud, Pierre, *La semiología*, Siglo XXI, México, 1972.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, Moxey, Keith, *Op. Cit.*

representamen es la referencia o representación de algo –un objeto/sujeto– que se dirige a alguien –que a su vez desarrolla un signo sobre el signo que ha recibido²⁸⁰–. Peirce distingue tres categorías semióticas, entre otras, según la tricotomía de signos: el *icono*, que es el signo que refiere a un objeto/sujeto determinado, esto es, la imagen mental; el *índice*, que implica todo aquello que distingue al signo que refiere al objeto; y el *símbolo*, que hace referencia al objeto, de acuerdo con lo establecido previamente en la sociedad respecto a éste, el acto mental por el que califica el signo. Pierre Dubois consideró que el *signo fotográfico* pertenece de lleno a la categoría de *índice*, que posee principios de conexión física, singularidad, atestiguamiento y designación²⁸¹. Sin embargo, no hay que olvidar que la fotografía, además de poseer un carácter denotativo –lo que se encuentra representado en ella, el *signo fotográfico*– y, por tanto, poder ser entendida mediante el proceso de significación primaria, tiene también cualidades connotativas –es decir, significados simbólicos– que requieren un análisis especializado.

De esta forma, la semiótica visual plantea que las fotografías están construidas por códigos o esquemas, lo que significa que deben ser analizadas como un conjunto de signos, como un sistema de lenguaje que ha sido construido y que proyecta, en cierta medida, algunos valores y/o creencias de una determinada sociedad. Sin embargo, la semiología o la semiótica no es suficiente para analizar el contenido fotográfico, pues no toma en cuenta cuestiones que son decisivas en la construcción del mensaje fotográfico, como son la intervención del propio fotógrafo –su intencionalidad, bagaje, omisiones, olvidos, desconocimientos, etc.–, así como las cuestiones técnicas implicadas en el proceso fotográfico, o el mismo contexto histórico-cultural. Por tanto, a diferencia de lo que ocurre con el análisis de la pintura, cine y otras expresiones artísticas, existe una ausencia de una tradición de análisis fotográfico, por lo menos de corrientes metodológicas lo suficientemente desarrolladas para que conformen una entidad propia²⁸². Es por ello por lo que, para el análisis fotográfico actual, es necesario combinar la metodología de distintas disciplinas como la iconología, la semiótica y la psicología de *Gestalt*, para, con base en el

²⁸⁰ Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

²⁸¹ Dubois, Pierre, *Op. Cit.*

²⁸² Marzal, Javier, *Op. Cit.*

propio lenguaje fotográfico y tomando en cuenta el contexto histórico-cultural, poder analizar el discurso visual que contienen las fotografías.

4.2.1 *Las esferas del análisis fotográfico*

La propuesta del análisis fotográfico que se retoma en esta investigación está compuesta de distintos ámbitos que comprenden, por un lado, la materialidad de la obra y su relación con el contexto y, por el otro, el mensaje de acuerdo con el propio lenguaje fotográfico²⁸³. La mayoría de estos elementos tienen la particularidad de permitir llevar a cabo un análisis fotográfico lo más objetivo posible, puesto que en su mayoría son características cuantitativas. De esta manera, se evita la sobreinterpretación, error en que pueden derivar los análisis visuales. Sin embargo, es importante resaltar que una de las esferas comprende el análisis interpretativo, que tendrá una naturaleza más subjetiva que las anteriores, y hay que recordar también que, al igual que ocurre con los textos, las imágenes pueden tener más de una lectura y, por tanto, el estudio realizado está supeditado al contexto en el que se realiza, así como las características propias del investigador que realiza el estudio. Las esferas de análisis que se proponen son las siguientes:

- **Ámbito Contextual.** En esta esfera se contextualizará toda la obra, por medio de la biografía de la autora, el contexto histórico-cultural de la imagen y el movimiento fotográfico al que pertenece la autora, entre otras cuestiones.
- **Ámbito Técnico.** Aquí se tomarán en cuenta los elementos técnicos de la imagen fotográfica.
- **Ámbito Comunicacional.** Esta esfera de análisis incluye los parámetros morfológicos (el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc.) y compositivos (los elementos escalares, los elementos dinámicos, el espacio y el tiempo) de las fotografías.

²⁸³ Dado a que entre los objetivos de esta investigación no está el crear una nueva propuesta de análisis fotográfico, se retoman de forma combinada las propuestas de análisis Javier Marzal (*Cómo se lee una fotografía, Interpretaciones desde la mirada*, Cátedra, Madrid, 2016) y Beatriz de las Heras (*El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*, Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid, 2012), complementada con los planteamientos de Donis A. Dondis (*La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985), Boris Kossov (*Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Cátedra, Madrid, 2014), Lorenzo Vilches (*Teoría de la imagen periodística*, Paidós, Barcelona, 1987), José Luis Pariente (*Composición fotográfica. Teoría y Práctica*, Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, Cd. Victoria, 1990) y Michael Freeman (*El ojo del fotógrafo. Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales*, Blume, Barcelona, 2009).

- **Ámbito Enunciativo.** Dado a que las tomas fotográficas implican una elección por parte del fotógrafo, hay una mirada enunciativa en ella y, por tanto, una ideología implícita y una particular mirada del mundo. En esta esfera se analizará esa visión específica de la fotógrafa.
- **Ámbito Interpretativo.** Se trata del análisis global de las imágenes fotográficas, de carácter subjetivo.

4.2.1.1 *Ámbito contextual*

En esta esfera se analizarán los datos biográficos: hechos relevantes, condiciones de producción y/o exhibición, la ideología política de la autora, así como el género y la corriente fotográfica en el que se enmarca la obra que se va a analizar, y los datos generales de la serie. Los primeros, se expondrán en una única ocasión, porque toda la muestra pertenece a la misma autora y a una década particular, la de 1970. Sin embargo, esto se tomará en cuenta para el análisis de los demás apartados, sobre todo el ámbito enunciativo y el interpretativo. Los datos generales, por su parte, se analizarán por cada uno de los eventos de la muestra. En la siguiente tabla (Tabla 1) se resumen los elementos:

Tabla 1

ÁMBITO CONTEXTUAL	
Datos biográficos	Hechos relevantes
	Condiciones de producción y exhibición
	Ideología política
Datos del contexto fotográfico	Características de la fotografía de la época
	Corriente
	Género
Datos generales	Evento
	Año
	Lugar

4.2.1.2 *Ámbito técnico*

En este ámbito se incluirán los parámetros técnicos de las fotografías: si fueron tomadas en blanco y negro o a color, el formato (universal, medio, gran formato), soporte (análogo, digital), objetivo utilizado (teleobjetivo, gran angular, normal, ojo de pez). Todo ello se resume en la siguiente tabla (Tabla 2):

Tabla 2

ÁMBITO TÉCNICO		
Parámetros técnicos	Tonalidad	B/N, Color, Sepia, etc.
	Formato	Universal, medio, gran formato
	Objetivo	Normal, teleobjetivo, gran angular, ojo de pez, etc.
	Soporte	Análogo, digital
	Cámara	Réflex, compacta, etc.

4.2.1.3 *Ámbito comunicacional*

En este apartado, se realizará, por un lado, el *análisis morfológico*, que comprende la descripción del motivo, con los siguientes elementos:

- El punto: Todas las fotografías están formadas por puntos, ya sea en forma de granos en la fotografía análoga o en forma de píxeles en la fotografía digital²⁸⁴. Se trata de la unidad más simple de comunicación visual, pues lo encontramos de forma abundante en la naturaleza²⁸⁵. Éstos, son más o menos visibles y tienen un significado. Mientras más visible sea el grano, más abstracta será la fotografía, lo que implica un distanciamiento del espectador y también le puede conferir una naturaleza pictórica. En cambio, la ausencia de granos le concede realismo a la imagen e implica un acercamiento hacia el espectador. Por su parte, los puntos también pueden formar parte de la composición. De esta manera, dependiendo de la ubicación del punto, habrá más o menos dinamismo en la fotografía: cuando se encuentra en el centro geométrico de la foto, se da una composición estática, mientras que cuando se inserta en los ejes diagonales, se da una composición con mayor tensión. Asimismo, si el punto se encuentra en otro lugar de la fotografía, éste tiene un resultado perturbador y dinamiza la imagen. Y cuando hay más de dos puntos, se convierten en vectores de dirección de la imagen, lo que le da dinámica y tensión²⁸⁶. Los puntos tienen un poder de atracción visual muy grande, ya sea se trate de algún objeto natural o construido y mientras más cercanos están unos de los

²⁸⁴ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

²⁸⁵ Dondis, Donis A., *Op. Cit.*

²⁸⁶ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

otros, mayor será su poder visual y atracción hacia el espectador²⁸⁷. Asimismo, cuando varios puntos se agrupan o unen producen líneas²⁸⁸.

- La línea: se trata del elemento formal que separa planos, formas y objetos de una composición. Las líneas dotan de volumen a los sujetos u objetos y cuando coincide con los ejes diagonales de las fotografías dotan a la imagen de dinamismo²⁸⁹. De la misma manera, las líneas evocan energía²⁹⁰. Las líneas horizontales suelen expresar estabilidad y calma, no en vano coinciden con nuestro marco de visión, y las líneas verticales, por su parte, fuerza y poder; aunque no hay que olvidar que las dos son complementarias²⁹¹ y en conjunto ofrecen equilibrio²⁹².
- La escalaridad: se refiere al tamaño de la figura en la imagen, es decir, a la perspectiva de cada objeto(s)/sujeto(s) fotografiado(s) respecto al total de la toma. Está estrechamente relacionado con el plano fotográfico o punto de toma. Existen distintos planos: el plano general, en el que el sujeto fotografiado representa una pequeña porción de la toma; plano de conjunto, que permite distinguir los distintos objetos y sujetos de la imagen con claridad y, por tanto, es usualmente utilizada para fotografías de grupo; plano entero, donde el sujeto llena la mayor parte del área fotografiada; plano medio, dentro del cual encontramos el plano americano en el que se fotografía el sujeto de rodillas para arriba, plano medio de cintura para arriba, plano medio corto desde los hombros; y primer plano, donde se fotografía el rostro del sujeto, y plano detalle que abarca sólo un fragmento²⁹³. Mientras más cercana sea la toma, significa una mayor aproximación emotiva o intelectual de parte del fotógrafo a lo fotografiado, y viceversa, una escala más general indica distanciamiento²⁹⁴.
- La forma: se trata del aspecto visual y sensible (figura) de los objetos o las representaciones de éstos y se puede percibir por medio del contraste tonal (escala

²⁸⁷ Dondis, Donis A., *Op. Cit.*

²⁸⁸ Freeman, Michael, *Op. Cit.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Dondis, Donis A., *Op. Cit.*

²⁹¹ Freeman, Michael, *Op. Cit.*

²⁹² Dondis, Donis A., *Op. Cit.*

²⁹³ Pariente, José Luis, *Composición fotográfica. Teoría y Práctica*, Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, Cd. Victoria, 1990.

²⁹⁴ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

de grises), color y línea (sobre todo el contorno), proyección (perspectiva) y superposición²⁹⁵.

- La textura: a pesar de que una textura no tiene por qué tener una naturaleza palpable, ésta se relaciona estrechamente con el tacto, pues simula o caracteriza superficies u objetos fotografiados²⁹⁶. En la fotografía análoga la textura depende de la emulsión fotográfica utilizada: mientras menos sensible (más lenta) sea la película, menos visible será el grano fotográfico y tendrá mayor resolución o nitidez. Por su parte, mientras más sensible (más rápida) sea la película, más visible será el grano fotográfico y menos nítida la imagen²⁹⁷.
- La nitidez: la nitidez o borrosidad, controlada con el enfoque del objetivo, en las imágenes ofrece significaciones. Así, la falta de definición brinda dinamismo y abstracción y es a menudo utilizado en la fotografía conceptual. De la misma manera, la borrosidad implica la disminución de la profundidad espacial y hace que cierta imagen se vea plana²⁹⁸. Por su parte, la nitidez sugiere proximidad²⁹⁹.
- La luz: existe la luz artificial, realizada con flash o la iluminación continua, y la natural. Ésta puede ser dura (que producirá fuertes contrastes y una mayor textura), suave (con escasa gradación tonal y una menor textura), en clave alta (donde hay predominio de altas luces) y en clave baja (con predominio de sombras). Asimismo, la dirección de la luz puede ser cenital, lateral, a contraluz, proyectada desde arriba y desde abajo³⁰⁰.
- El contraste: está justamente relacionado con la iluminación. Cuando se utiliza una amplia gama de tonos grises, por ejemplo, se pretende dar realismo a la imagen y estará relacionada con el uso de emulsiones fotográficas de sensibilidad media³⁰¹. Por su parte, un alto contraste ofrece una idea de conflicto en el estado interior del sujeto fotografiado³⁰². Según la psicología gestáltica, no sólo dota de atractivo

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Dondis, Donis A., *Op. Cit.*; Freeman, Michael, *Op. Cit.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

²⁹⁹ Freeman, Michael, *Op. Cit.*

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³⁰² *Ibid.*

visual a la imagen, sino que puede dinamizar y dramatizar el significado de ella³⁰³. Asimismo, el contraste de colores tiene significados que dotan de dinamismo la composición. En este sentido, los colores cálidos favorecen el proceso de identificación con el objeto/sujeto fotografiado y los colores fríos una sensación de distanciamiento³⁰⁴. Por su parte, la saturación, las zonas azules, la proximidad de los colores, la ausencia de líneas de contorno en la figura, aumentan el dinamismo de la imagen³⁰⁵. También pueden ofrecer información sobre la temporalidad, es el caso del color sepia que implica antigüedad, pues fue la tonalidad que se derivaba del uso de técnicas como el caletipo y el daguerrotipo³⁰⁶.

Por su parte, tenemos los *elementos compositivos* de la imagen. La composición significa ordenar unas cosas con otras y en las artes plásticas es definida como “la distribución equilibrada, formando un conjunto armónico, de los diferentes elementos que figuran en una obra”³⁰⁷, por tanto, se trata del agrupamiento de elementos por parte del fotógrafo para que, relacionados éstos los unos con los otros, ofrezcan dinamismo y, por tanto, un impacto visual. Los elementos compositivos que se analizarán en esta propuesta son:

- La perspectiva: afecta a las líneas de la composición y está relacionada con la impresión de profundidad. En este sentido, una mayor profundidad generada por la perspectiva dotará de realismo a la imagen fotográfica y ensalza las cualidades representativas del sujeto fotografiado³⁰⁸. Una mayor perspectiva se logra por medio de diferentes técnicas, como elegir un punto de vista que muestre diferentes distancias, la colocación de sujetos de tonos cálidos contra fondos de tonos fríos, una iluminación directa, incluir objetos de tamaño reconocible, aumento del desenfoque en la distancia, el uso de un objetivo de gran angular³⁰⁹ o también líneas

³⁰³ Dondis, Donis A.

³⁰⁴ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³⁰⁵ Pariente, José Luis, *Op. Cit.*

³⁰⁶ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³⁰⁷ Pariente, José Luis, *Op. Cit.*, p. 91.

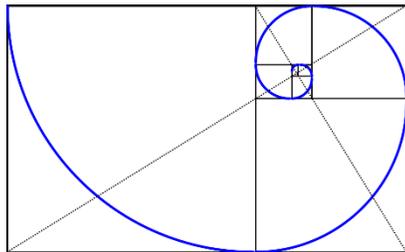
³⁰⁸ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³⁰⁹ *Ibid.*

marcadas de fuga³¹⁰, que pueden crear ilusiones en cuanto al tamaño de los objetos fotografiados.

- El ritmo: se trata de la periodicidad de elementos o grupos de elementos. Al igual que lo que ocurre con los silencios en la música, en la composición visual, los espacios y repeticiones de elementos posibilitan estructuras rítmicas y tienen la característica de hacer que el espectador asuma que la repetición sucederá fuera del encuadre³¹¹. Asimismo, establece cómo explorar la imagen con los ojos, cómo realizar el recorrido visual por ella³¹². En este sentido, los espacios libres alrededor del objeto(s)/sujeto(s) fotografiado(s) lo dotan de importancia³¹³.
- La tensión: es el equilibrio dinámico, consistente en emplear la energía de las distintas estructuras para dirigir la atención al centro de la imagen³¹⁴. En la percepción humana existe una constante búsqueda de equilibrio, de ahí que su contraparte, la tensión, evoca una fuerte provocación visual que en ocasiones incluso puede llegar a ser inquietante³¹⁵. Por ejemplo, las líneas proporcionan tensión a la composición cuando expresan movimiento (como un barrido), lo mismo ocurre con las formas geométricas (aunque en diferente medida, el triángulo ofrece más tensión), los elementos en perspectiva, el contraste de luces o cromático, las texturas con fuertes diferencias, así como la fractura de proporciones de los sujetos u objetos³¹⁶.
- La proporción: La proporción áurea o la sección áurea es el modelo que se ha

Imagen 1: Proporción áurea



seguido en la estética³¹⁷, dado a que es la forma que tienen muchos elementos de la naturaleza y a que el gusto estético de la misma ha permanecido en el imaginario colectivo³¹⁸. Por tanto, las fotografías que mantienen esta proporción en su

³¹⁰ Pariente, José Luis, *Op. Cit.*

³¹¹ Marzal, Javier, *Op. Cit.*; Pariente, José Luis, *Op. Cit.*

³¹² Freeman, Michael, *Op. Cit.*

³¹³ Freeman, Michael, *Op. Cit.*

³¹⁴ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³¹⁵ Dondis, Donis A., *Op. Cit.*

³¹⁶ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³¹⁷ Pariente, José Luis, *Op. Cit.*

³¹⁸ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

composición son más atractivas, aunque cabe mencionar que en el caso de la fotografía, dada su naturaleza, dicha proporción es intuitiva, pues no se puede aplicar con exactitud³¹⁹. Por otro lado, tenemos también elementos que distorsionan las proporciones de los sujetos fotografiados (estética de la fealdad), que se puede lograr con ciertos objetivos como el gran angular³²⁰. Las proporciones se relacionan, así mismo, con el formato (cuadrado o rectangular) y el encuadre (horizontal/vertical)³²¹. En este sentido, el encuadre más utilizado en la fotografía es el horizontal, pues coincide con la visión natural del mundo del ser humano. Las principales razones por las que la gran mayoría de las imágenes sean captadas horizontalmente corresponden a, por un lado, una cuestión práctica, pues la cámara está diseñada para realizar este tipo de capturas y, por tanto, es más cómoda una captura horizontal que vertical; por el otro, nuestra visión binocular conlleva una mirada horizontal³²². Por su parte, el encuadre vertical se utiliza, principalmente, para fotografías de retrato y sugiere fuerza y firmeza³²³.

- Distribución de pesos: cierto tipo de elementos de la composición tienen mayor atracción visual que otros, es el caso de los rostros humanos, especialmente los ojos y la boca³²⁴. Otro elemento que genera atracción es la escritura³²⁵. Por otro lado, la ubicación en el encuadre también proporciona un mayor peso visual a los elementos. En este sentido, cuando un objeto/sujeto se encuentra en el centro, proporciona una composición simétrica; mientras que el ubicado en el lado superior-derecho será el elemento con mayor peso visual en la fotografía, por la tradición icónica cultural³²⁶. Otros aspectos utilizados son elementos grandes compensados con pequeños, la claridad y la perspectiva³²⁷.
- Regla de los tercios: la fuerza visual de un elemento compositivo es mayor si se sitúa en algún punto de intersección de las líneas de tercios³²⁸. La regla de los

³¹⁹ Freeman, Michael, *Op. Cit.*

³²⁰ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³²¹ *Ibid.*

³²² Freeman, Michael, *Op. Cit.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Dondis, Donis A., *Op. Cit.*

³²⁷ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³²⁸ *Ibid.*

tercios está relacionada con la proporción áurea y se logra al dividir una imagen en tres partes iguales en horizontal y vertical, cuyos puntos de intersección serán cuatro³²⁹. Cuando los elementos coinciden con esto, el objeto/sujeto cobra más fuerza y peso visual³³⁰. Por su parte, si el objeto(s)/sujeto(s) fotografiado(s) se encuentra(n) centrado(s), se pierde la tensión dinámica en la imagen³³¹.

- Recorrido visual: se trata del orden de lectura de los elementos compositivos de una imagen. Ese orden de lectura está determinado por las direcciones dentro de la escena, por elementos como la representación de movimiento mediante brazos o miradas³³², se trata de las líneas visuales, elemento formal de la composición que se hace valer de las miradas de los sujetos para orientar el ojo hacia el tema deseado³³³. Además, entra en juego la tradición occidental de lectura: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo³³⁴.

Otras características que se observarán en este nivel comunicacional son el espacio y el tiempo de la representación. En cuanto al espacio, los elementos son los siguientes:

- Campo/fuera de campo: el espacio fotográfico es fruto de una selección y sustracción. La representación clásica ofrece un campo visual fragmentario, sin embargo, ésta oculta su naturaleza discontinua, el espectador no lo percibe y tiene la impresión de realidad. Por su parte, los personajes pueden señalar fuera de campo o también puede haber elementos (espejos, sombras, etc.) que muestren elementos fuera de campo³³⁵.
- Interior/exterior: las fotografías pueden ser capturadas al interior, es decir, en un estudio o una casa, por ejemplo; o al exterior, en la intemperie. Esta elección afectará, entre otras cuestiones, a la luz que se obtendrá en la captura, la cual tiene implicaciones que ya hemos visto anteriormente.

La fotografía, al igual que un corte espacial, es un corte temporal y, además, puede transmitir tanto un instante, como un relato con una temporalidad mayor. La velocidad de

³²⁹ Pariente, José Luis, *Op. Cit.*

³³⁰ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³³¹ Freeman, Michael, *Op. Cit.*

³³² *Ibid.*

³³³ Präkel, David, *Principios de fotografía creativa aplicada*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

³³⁴ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³³⁵ *Ibid.*; De las Heras, Beatriz, *Op. Cit.*

obtención es la que posibilita la construcción de la dimensión temporal de la imagen, que contiene estos elementos:

- Instantaneidad: capta una pequeña fracción del tiempo. Ésta puede tener cierta singularidad, como el denominado instante o momento decisivo de Cartier-Bresson, que pretendía captar toda la esencia de una situación determinada³³⁶. Pero también puede ser un instante congelado que produce extrañamiento³³⁷ o impacto en el espectador, como la fotografía denominada “Dalí Atómico” tomada por Philippe Halsman.
- Duración: los tiempos prolongados de exposición como los barridos también producen extrañamiento³³⁸. Por su parte, los relojes y calendarios transmiten la idea del tiempo³³⁹.
- Atemporalidad: también hay fotografías sin marcas temporales.
- Tiempo simbólico: se da cuando la representación fotográfica se aleja de la realidad³⁴⁰. Se trata de la temporalidad que sólo se puede descifrar a partir de la actividad del intérprete.
- Puesta en escena: se trata cuando el fotógrafo construye la fotografía antes de realizar la captura.
- Secuencialidad/narratividad: el orden visual y las direcciones de lectura son determinantes para conocer la secuencialidad temporal o la narratividad en la foto³⁴¹, el peso visual es determinante en esta lectura³⁴².

A continuación, se presenta la tabla (Tabla 2) que contiene de forma resumida los elementos que se analizarán en la esfera comunicacional.

³³⁶ Museum Ludwig Colonia, *La fotografía del siglo XX*, Taschen, Köln, 2016.

³³⁷ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Freeman, Michael, *Op. Cit.*

Tabla 2

ÁMBITO COMUNICACIONAL	
Elementos morfológicos	Punto
	Línea
	Escalaridad
	Forma
	Textura
	Nitidez
	Luz
	Contraste
Elementos compositivos	Perspectiva
	Ritmo
	Tensión
	Proporción
	Distribución de pesos
	Regla de los tercios
	Recorrido visual
Espacio	Campo/fuera de campo
	Puesta en escena
	Interior/exterior
Tiempo	Instantaneidad
	Duración
	Atemporalidad
	Tiempo simbólico
	Secuencialidad/narratividad

4.2.1.4 *Ámbito enunciativo*

Este ámbito analiza la articulación del punto de vista del fotógrafo. Como se ha mencionado con anterioridad, toda fotografía es resultado de una elección por parte del fotógrafo y, por tanto, implica una mirada enunciativa. La importancia de este nivel radica en que permite conocer la ideología implícita de la imagen³⁴³. Los elementos que se analizarán en este apartado son:

- Punto de vista físico: el encuadre es un punto de vista, una forma particular de mirar. Aquí entran en juego dónde se realizó la toma, si a la altura de los ojos del sujeto, picado o contrapicado, y también los códigos ópticos que dependen del lente

³⁴³ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

u objetivo utilizado, así como los planos³⁴⁴. En este sentido, el ángulo contrapicado, por ejemplo, suele ser utilizado para transmitir la sensación de retratar un personaje fuerte o superior y, por tanto, propone poder; su contraparte, es el picado y tiene un significado totalmente contrario, de sumisión e inferioridad, aunque a la vez puede producir simpatía de quien lo visualiza³⁴⁵. El ángulo normal, por su parte, es la más comúnmente utilizada y emite una sensación de estabilidad³⁴⁶

- Actitud de los sujetos: los personajes fotografiados pueden promover ciertos sentimientos y emociones al espectador, sobre todo sus miradas³⁴⁷. Asimismo, la proximidad o lejanía de éstos hacia el espectador es importante o la relación de los sujetos con su propio entorno³⁴⁸.
- Miradas de los personajes: en ocasiones los sujetos fotografiados miran directamente a la cámara, desafiando al espectador. La fotografía de prensa, por su parte, suele evitarlo³⁴⁹.
- Enunciación: algunas fotografías buscan, ante todo, la identificación del espectador hacia lo fotografiado, en cuyo caso la sensación de realidad es lo más importante³⁵⁰. Por su parte, hay fotografías que evocan distanciamiento.

Todo ello, se integra en la siguiente tabla (Tabla 3):

Tabla 3

ÁMBITO ENUNCIATIVO
Punto de vista físico
Actitud de los sujetos
Marcas textuales
Miradas de los personajes
Enunciación

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Freeman, Michael, *Op. Cit.*

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*; Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³⁴⁸ Marzal, Javier, *Op. Cit.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

4.2.1.5 *Ámbito interpretativo*

Se trata de la interpretación global del texto fotográfico y tiene una naturaleza subjetiva. En este ámbito se reconoce la presencia de oposiciones al interior del lenguaje, significados a los que pueden remitir formas, colores, texturas, iluminación, etc. Es decir, en este apartado se pueden tomar en cuenta los elementos anteriormente citados y realizar un análisis interpretativo que tome en cuenta el contexto en el que fueron capturadas las fotografías.

4.2.2 *Características de la muestra de la obra fotográfica*

Las fotografías de Ana Victoria Jiménez que se van a analizar en esta investigación se encuentran en la Caja 29 del Archivo Ana Victoria Jiménez ubicado en la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero en la Universidad Iberoamericana. La caja está catalogada como “Eventos del movimiento (varios)” y tiene una datación de entre 1964 y 1986(89). Se trata de fotografías sin catalogar, que están entremezcladas y no están clasificadas por evento y año. Hay algunas notas y folders que ayudan a encasillar cada fotografía en algún evento y año concreto, pero no hay una clasificación formal. En el periodo que se analizará (1970-1982) existe el registro fotográfico de alrededor de 16 eventos llevados a cabo por los distintos grupos que conformaron el movimiento feminista: MAS, Coalición de Mujeres Feministas (CMF), MLM y FNALIDM. Por su parte, los años de registro corresponden a: 1972, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979 y 1981. Se han elegido únicamente algunos de los eventos realizados en público, como mítines y marchas. Por cada evento se han analizado cinco fotografías, pero se han tomado en cuenta las series completas para desarrollar los niveles enunciativo e interpretativo. La muestra se resume en la siguiente tabla (Tabla 4):

Tabla 4

CANT.	EVENTO	GRUPO	AÑO	LUGAR
5	Día del padre	MAS	1972	Glorieta de Insurgentes
5	Día de la madre	MNM	1976	Monumento a la madre
5	Protesta Aborto Libre y Gratuito	CMF	1977	Cámara de Diputados
5	Protesta Señorita México	CMF	1978	Auditorio Nacional
5	Maternidad voluntaria	CMF y FNALIDM	1979	Cámara de Diputados
TOTAL: 25 fotografías y 5 eventos				

4.3 *La imagen del movimiento feminista a través del lente de Ana Victoria Jiménez*

A continuación, se expone el análisis de las 25 fotografías correspondientes a los 5 eventos de la muestra. Éste ha sido complementado con una entrevista realizada a la autora de las imágenes, Ana Victoria Jiménez, lo que ha permitido conocer más sobre cuestiones técnicas, ideológicas y contextuales. Como se mencionó con anterioridad, la mayor parte del análisis del ámbito contextual (los datos biográficos y los datos del contexto fotográfico) se han llevado a cabo en una única ocasión. Esto, porque todas las fotografías que se han analizado corresponden a la misma década y a la misma autora. Los demás ámbitos se han estudiado en conjunto por cada uno de los eventos de la muestra.

4.3.1 *Ámbito contextual*

4.3.1.1 *Datos biográficos*

Ana Victoria Jiménez (Ciudad de México, 1941) se interesó por la fotografía desde pequeña, cuando tomaba fotos con una cámara Kodak, de ahí que más tarde decidiera estudiar para conocer con mayor profundidad la técnica fotográfica³⁵¹. Es por ello por lo que a la par de la actividad militante dentro del movimiento feminista de la *segunda ola*, llevó a cabo el registro fotográfico de éste³⁵². A lo largo de su carrera laboral se ha desenvuelto principalmente como editora, sin embargo, la fotografía ha sido una actividad muy importante en su vida, pues además de fotografiar el movimiento feminista, ha llevado a cabo proyectos fotográficos personales. En lo que respecta al proceso fotográfico, el revelado ha sido parte importante de éste³⁵³, en el que ha experimentado con diversas técnicas de la posproducción como la impresión a altos contrastes, inspirada en los positivos y negativos que son utilizados en la serigrafía y las artes gráficas, muy similares a los de la fotografía³⁵⁴, entre otras. Para cuando comenzó a retratar el movimiento feminista, ya tenía un equipo fotográfico amplio, con muchos lentes y varias cámaras, como una

³⁵¹ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁵² Mayer, Mónica, "Sobre el arte..."

³⁵³ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁵⁴ Abelleira, Angélica, "Por el derecho a la felicidad. Entrevista con Ana Victoria Jiménez", *NIERIKA. Revista de Estudios de Arte*, núm. 10, año 5, julio-diciembre 2016, pp. 93-103.

Minolta y una Polaroid³⁵⁵. Lo que más hay que destacar de la biografía de Jiménez es que empleó la fotografía con una clara finalidad de documentar el movimiento feminista mexicano. Su obra, más que nada, ha sido personal y no ha sido exhibida hasta hace algunos años. Esta exhibición se ha llevado a cabo en museos y sus fotografías no han sido hasta el momento publicadas en alguna obra.

En lo que respecta a su trayectoria política, desde los 18 años se incorporó a la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas –como se ha mencionado en el capítulo 3–, la única organización de mujeres que se creó en los años sesenta. Se trató de uno de los primeros movimientos de mujeres que se llevó a cabo dentro del Partido Comunista y que representó un antecedente importante para el movimiento feminista mexicano de los años setenta, pues permitió agrupar a los movimientos de izquierda del país con el primer movimiento de mujeres de la época, aunque desde antes, entre los cuarenta y cincuenta, había mujeres como Concha Michel que habían comenzado la lucha por los derechos de las mujeres³⁵⁶. Desde el momento en que llegó a esta organización, a Ana Victoria le encargaron su boletín, por lo que se integró en su sección periodística. Más tarde, en 1971, unas amigas la invitaron a unas reuniones que se llamaron “Contra el mito de la madre”, que ya formaban parte del incipiente movimiento feminista. A partir de ahí, Ana Victoria Jiménez estuvo vinculada con los diversos grupos que pertenecieron al movimiento de liberación de la mujer, como MAS, y en los diversos grupos de concientización que se formaron alrededor del movimiento y que fueron su piedra angular³⁵⁷. Ana Victoria concibe al feminismo como algo personal, con el cambio propio y, en general, el de la vida de las mujeres, que busque una sociedad equitativa³⁵⁸. Sus principales referentes han sido Simone de Beauvoir, Virginia Wolf, Betty Friedan y Kate Millett en el contexto internacional; *La mística de la feminidad* de Betty Friedan la considera una de las obras más importantes para el movimiento feminista, pues abordaba asuntos de mayor interés para las mujeres en aquel momento, cuestiones personales que hacían entrever la explotación que padecían, y ayudó a la concientización colectiva³⁵⁹. Entre las referencias mexicanas, la que más ha admirado es

³⁵⁵ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁵⁶ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁵⁷ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁵⁸ Abelleira, Angélica, “Por el derecho...”

³⁵⁹ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

Concha Michel, sobre todo, por la conexión que estableció entre la lucha obrera y el feminismo, pues a pesar de ser comunista fue muy crítica con la Unión Soviética y consideró que no estaban siendo coherentes en la cuestión de los derechos de la mujer³⁶⁰.

4.3.1.2 Datos sobre el contexto fotográfico

Desde la segunda mitad del siglo XX, la fotografía documental y el fotoperiodismo tuvieron especial importancia a nivel mundial³⁶¹. Esto implicó que los fotógrafos abordaran nuevas temáticas, como cuestiones de la vida cotidiana y, principalmente, la fotografía de guerra, muy relevante en aquel contexto histórico³⁶². La fundación de la agencia Magnum en 1947 por los fotoperiodistas más importantes de la época como David “Chaim” Seymour, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson y Maria Eisner le dio un fuerte impulso a este giro³⁶³, pues marcó la consolidación de la fotografía independiente que, en cierta medida, estuvo también relacionada con los adelantos en materia técnica; cámaras más ligeras, material fotosensible que permitía capturar con una mayor rapidez el instante y despreocuparse del uso del flash, entre otros avances, hicieron posible este cambio en las tendencias fotográficas³⁶⁴.

Los fotógrafos europeos y estadounidenses habían comenzado desde los años treinta a practicar la denominada fotografía “de interés humano”, que estuvo vinculada con la denuncia y el escándalo, así como el compromiso con los sujetos que retrataban. Para los años setenta ese interés colectivo se transformó en un mayor individualismo, distanciamiento con los sujetos fotografiados y un aumento de la subjetividad que se reflejó en las imágenes de la época. Se planteó que la forma de ver el mundo siempre es una cuestión personal, por lo que la fotografía no podía estar supeditada a ideas y fuerzas

³⁶⁰ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁶¹ Monroy, Rebeca, “Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 78, año 36, enero-junio de 2015, pp. 15-44.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Torregrosa, Juan Francisco, “Modelos para el análisis documental de la fotografía”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 33, 2010, pp. 329-342 y Magnum Photos, “History of Magnum”. Recurso en línea disponible en: https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5. Consultado el 21 de mayo de 2018.

³⁶⁴ Monroy, Rebeca, “Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 78, año 36, enero-junio de 2015, pp. 15-44.

superiores a los propios fotógrafos³⁶⁵. Esto, sin embargo, no significó dejar de lado las causas sociales, pues, serán muchos los fotógrafos que se interesarán por los diversos conflictos que surgirán en Latinoamérica durante la guerra fría, entre otros.

En México, hasta los años setenta, la fotografía será muy oficialista y poco crítica al régimen³⁶⁶. El fotoperiodismo y la fotografía documental independiente surgirán a la par de los movimientos estudiantiles y los movimientos sociales de la época, convirtiéndose en una herramienta contestataria que permitió manifestar un punto de vista crítico del sistema político mexicano³⁶⁷. Es por ello por lo que el fotodocumentalismo mexicano de aquella época, más que tener una finalidad de difusión o publicación, tuvo el objetivo de denuncia y/o de propaganda a los distintos movimientos de interés colectivo³⁶⁸. Este tipo de fotografía, que tuvo muchas similitudes con la producida en el resto de Latinoamérica, se produjo con unas características particulares; se trató de imágenes en blanco y negro, con un lenguaje y discurso particular que se manifestó en los encuadres y la composición, con un especial interés en los primeros planos y contenido social e inusual³⁶⁹. Algunos de los fotógrafos que pertenecieron a esta corriente fotográfica, también denunciaron la práctica institucionalizada de la disciplina por medio de exposiciones callejeras itinerantes³⁷⁰. La fotografía de Ana Victoria Jiménez se enmarca en esta corriente y en el género del fotodocumentalismo.

La fotografía documental es aquella que emplea la técnica fotográfica para captar o narrar una historia sobre un evento o acontecimiento, lugar o persona determinada³⁷¹. A menudo, se ha afirmado que la fotografía documental es aquella que registra la verdad y se le ha conferido una naturaleza objetiva; sin embargo, como se planteó ya en la discusión teórica, ninguna fotografía es involuntaria y la historia que narra cualquier fotodocumentalista será siempre intencionada y deliberada³⁷². Roy E. Stryker, que

³⁶⁵ Jeffrey, Ian, *La fotografía. Una breve historia*, Ediciones Destino-Thames and Hudson, Barcelona, 1999.

³⁶⁶ Monroy, Rebeca, "Matices fotográficos en el México del siglo XX", *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 89, 2010, pp. 5-30.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Fox, Ana, Caruana, Natasha, *Tras la imagen: Investigación y práctica en la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona,

³⁷² *Ibid.*

perteneció al programa fotográfico de la Administración de Seguridad Agrícola del gobierno estadounidense (FSA por sus siglas en inglés: Farm Security Administration), que retrató la pobreza del mundo rural de ese país en la época del New Deal con la finalidad de mostrar los rezagos de la Gran Depresión, definió así la fotografía documental:

“El documental es un enfoque y no una técnica; es una afirmación y no una negación... La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así, la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera -todos esos componentes que se incluyen en la ensoñada penumbra de la «calidad»-, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes”³⁷³.

Por tanto, la fotografía documental pone mayor énfasis en la historia que se quiere contar por medio de la imagen y utiliza, para ello, todos los elementos fotográficos que tiene a su disposición. Esa historia, además, es narrada desde el punto de vista del fotodocumentalista, lo que significa que, en lugar de capturar la verdad de lo ocurrido, se privilegia aquello que el fotógrafo quiere plasmar.

4.3.2 *Día del padre, MAS, 1972*

4.3.2.1 *Ámbito contextual*

Esta serie fotográfica fue tomada en el año 1972 y retrata uno de los eventos organizados por el primer grupo formado dentro del movimiento feminista: Mujeres en Acción Solidaria (MAS). Esta acción se llevó a cabo en la Glorieta de Insurgentes y tuvo como propósito denunciar la desigualdad de los roles de género en el seno familiar: el del padre y el de la madre.

4.3.2.2 *Ámbito técnico*

Las fotografías de esta serie fueron tomadas en blanco y negro, formato universal, un objetivo normal, con soporte análogo y una cámara réflex.

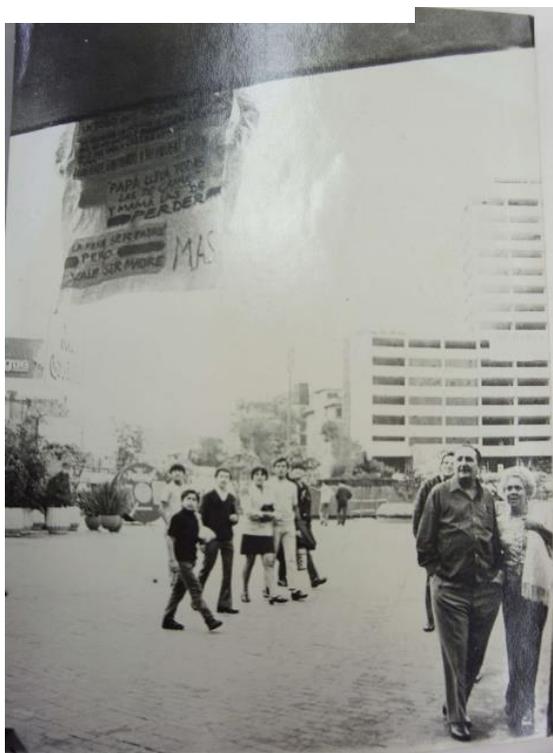
³⁷³ Roy E. Stryker citado en Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 245.

4.3.2.3 *Ámbito comunicacional*

4.3.2.3.1 *Análisis morfológico*

En lo que respecta al punto, de las cinco fotografías analizadas en esta serie, en todas, el grano es poco perceptible. Esto le confiere mayor realismo a la imagen y significa que hay un acercamiento hacia el espectador. En la composición no se ha hecho uso del punto en ninguna de las imágenes. Las líneas, por su parte, son un recurso morfológico muy recurrido en esta serie. Encontramos líneas horizontales y verticales en los cinco casos; recordemos que estas líneas en conjunto ofrecen un equilibrio a la imagen. Asimismo, las líneas diagonales se han detectado en dos de los cinco casos (Fotografías 1 y 4), lo que les da mayor dinamismo y coincide con la direccionalidad de las líneas visuales, como veremos a continuación. En lo que respecta a la escalaridad, todas las fotografías se

Fotografía 1



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

tomaron en plano de conjunto, manteniendo la escala de los sujetos y objetos fotografiados, y permitiendo distinguirlos con mucha claridad. Ello nos indica un cierto distanciamiento hacia los sujetos fotografiados, no en vano se trata de espectadores que observan el muñeco y la pancarta colgada por las activistas como se explicará en el apartado del ámbito interpretativo. En esta serie, la forma de lo representado se percibe por medio del contraste tonal, con una textura de un grano poco perceptible, que indica el uso de películas con una sensibilidad ISO³⁷⁴ baja, lo que proporciona unas imágenes nítidas que sugieren proximidad. De la misma forma,

³⁷⁴ El ISO (International Standard Office) o ASA (American Standard Asociation), hace referencia a la sensibilidad de la película utilizada en las cámaras analógicas, o el sensor en las cámaras digitales. Los ISO bajos van desde 25 hasta 200 aproximadamente, mientras que los altos son superiores a 800 o 1200. Mientras más alto sea el ISO, más luz captará la película o el sensor, y la textura será más granulada; por su parte, los ISO bajos requieren de mayor luz para que la captura sea rápida, pues captan menos luz, y el grano será poco perceptible.

todas las imágenes fueron captadas con luz natural y suave, a pesar de que se han detectado altos contrastes en la mayoría de las tomas, lo que les confiere un dramatismo y dinamismo a las imágenes de la serie. Este alto contraste fue fruto de la posproducción, es decir, del revelado, aunque se trató de un proceso que Ana Victoria Jiménez tenía en mente desde el momento de la toma y, por tanto, fue parte de una búsqueda fotográfica propia³⁷⁵.

4.3.2.3.2 Elementos compositivos

En cuanto a la perspectiva, la mayoría de las fotografías poseen poca profundidad de campo o moderada, sólo una de ellas posee mucha (Fotografía 4), sin embargo, esto no le resta realismo a la imagen en este caso. En cuanto al ritmo, hay periodicidad de elementos (personas) en todas las imágenes, que coincide con la poca tensión que se percibe en ellas, pues existe un dinamismo y equilibrio; el equilibrio se centra en el lado superior izquierdo en tres casos y hacia el centro

en dos; lo que coincide con el muñeco y la pancarta mencionados. De la misma manera, se ha detectado tendencia a la proporción áurea en tres casos, el formato utilizado en todas es el rectangular, y el encuadre, principalmente, horizontal, sólo una fue tomada de forma vertical. En cuanto a la

Fotografía 2



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

distribución de pesos, existen elementos compositivos de gran atracción, como son los rostros humanos, así como la escritura, que se encuentran en toda la serie. De la misma manera, la regla de los tercios se cumple en la mayoría de las imágenes, pues los elementos en ella se sitúan en estas intersecciones. Asimismo, es muy habitual el uso del recorrido visual o líneas visuales; éstas apuntan hacia el objeto que se quiere destacar, que es la citada pancarta, lo que nos permite conocer el objetivo de Ana Victoria Jiménez: retratar la

³⁷⁵ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

naturaleza de este evento, centrándose en el objeto que colocaron las activistas como método de protesta.

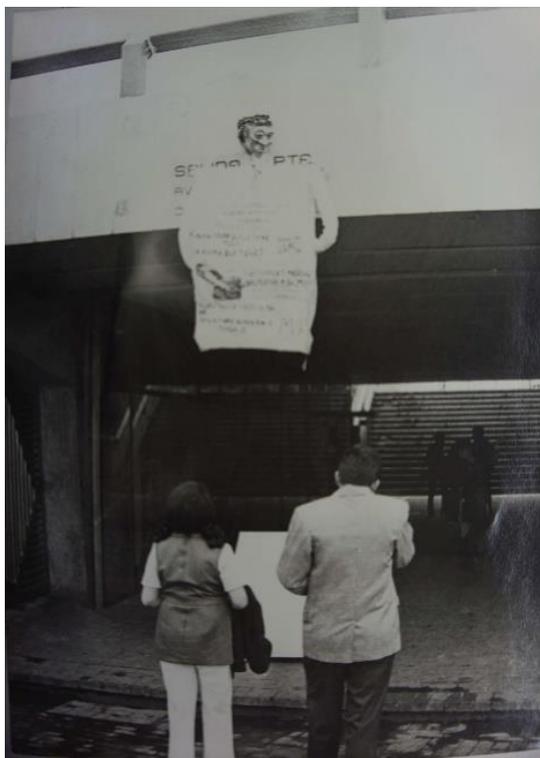
4.3.2.3.3 *Espacio y tiempo*

El espacio de la toma se encuentra en el exterior con, en la mayoría de las ocasiones, todos los elementos situados dentro del campo, con una única excepción que sí apunta fuera de la toma. En lo que respecta a la temporalidad, todas las fotografías nos evocan a un instante, una fracción del pasado que se percibe mediante la vestimenta de los sujetos fotografiados, así como el uso del blanco y negro que, indudablemente, transmite una sensación de estar frente a un evento histórico.

4.3.2.4 *Ámbito enunciativo*

En cuanto al punto de vista físico, el encuadre de la mayoría de las fotos es horizontal, sólo una tiene el vertical. Esto coincide con lo que se está capturando, pues se trata de los espectadores de la pancarta y lo que se pretende es captar el máximo número o todas las personas que la están observando. De la misma manera, en la única fotografía que está tomada verticalmente (Fotografía 1), la intención es, además de los espectadores, fotografiar el cartel con el muñeco que se encuentran colgados. La altura de la toma es normal, es decir, está tomada a la altura de los ojos. Esto, ofrece estabilidad al espectador. En lo que respecta a la actitud de los sujetos, éstos fueron captados con asombro en los casos en

Fotografía 3



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

los que se pueden observar los rostros, pues la mayoría de los espectadores de la acción realizada por las feministas están a espaldas de la cámara. Este asombro se dirige al objeto que prevalece en todas las capturas, el cartel. El mencionado público aparece leyendo el

cartel, e invoca al espectador de las imágenes a indagar qué es lo que éstos están visualizando. Ocurre lo mismo con las miradas. Respecto a la enunciación, esta serie pone énfasis en el realismo e invita a un acercamiento, no a los sujetos fotografiados sino al objeto que mayor peso tiene en ellas: la pancarta con la máscara, esto es, la acción realizada por las activistas.

4.3.2.5 *Ámbito interpretativo*

En esta serie analizada se retrata, como se mencionó, uno de los eventos organizados por el grupo Mujeres en Acción Solidaria (MAS) en 1972. La acción se trató de colgar una pancarta en uno de los puentes de paso peatonales de la Glorieta de Insurgentes. Dicha

Fotografía 4



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

pancarta tenía forma de cuerpo y una máscara encima, características que, indudablemente, aumentan la atención de quienes la observan. Ana Victoria Jiménez relata que sólo se reunieron 4-5 personas en aquel evento, cuyo objetivo fue criticar el discurso alrededor del día del padre en contraposición del día de la madre, pues los regalos dirigidos a los primeros eran realmente recompensas, para su propio disfrute, mientras que para las madres eran presentes para la casa que, además, implicaban que ellas mismas llevaran a cabo trabajos para otras personas³⁷⁶. Éste es parte del texto de la pancarta que se alcanza a visualizar en una de las fotografías: “Papá lleva todas las de ganar y mamá las de perder. Si tu marido es un macho regálale calidad y categoría [...]. Vale la pena ser padre pero no vale ser madre. Para papá que lo tiene todo, mamá qué tiene. Agresivamente masculino, golpeando a su mujer. Regale fuerza y poder a papá, pero a mamá sumisión y trabajo” y “Un lobo en el hogar. He recibido un montón de

³⁷⁶ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

regalos que no me gustan y que me van a costar una fortuna. ¡Libérate, liberando a tu mujer!”.

Sin lugar a duda, estos textos nos permiten conocer la naturaleza de esta protesta por parte de MAS, esto es, denunciar la sumisión que padecían las madres mexicanas en comparación con los privilegios que gozaban los padres; esto, en un tono sarcástico con la finalidad de causar polémica, no sólo por el texto en sí, sino también por el mismo montaje de la pancarta. Lo anterior se relaciona con la concepción política del feminismo, en concreto, el feminismo radical y el socialista –ambos pertenecientes a la vertiente del denominado feminismo de la

Fotografía 5

igualdad–, que planteó que la vejación de las mujeres se da en todas las esferas, incluyendo la vida privada y que existen relaciones de poder y, por tanto, políticas en todas ellas, siendo la abolición del sistema patriarcal y capitalista –que se



obtendría por medio de una transformación social–, la

Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

única forma de poder dar fin a dicha situación de subordinación. De esta manera, se atestigua que la acción política llevada a cabo por las feministas de esta serie buscaba la transformación de la sociedad mexicana por medio del llamativo montaje visual y el texto provocativo, pues la intención fue que las personas que pasaran leyeran lo escrito y reflexionaran: las mujeres de la dominación que padecían y los hombres de los privilegios de los que gozaban. Por tanto, refleja una de las características de la identidad política del movimiento feminista mexicano: la lucha basada en la concientización del sufrimiento colectivo, es decir, en el conocimiento de que la subordinación que padecían las mujeres no era una cuestión individual, sino de grupo social, de sexo.

Por su parte, las elecciones de la fotógrafa Ana Victoria Jiménez muestran que puso énfasis en dicha pancarta, así como en registrar algunas reacciones en torno a ella y en quienes se paraban a observarla. A pesar de que en esta serie no se retrata a ninguna de las activistas –sólo se registra la acción y las personas que la observan–, todos los elementos compositivos analizados tienen la intención de dirigir la mirada hacia el cartel. En la mayoría de las fotografías los espectadores aparecen de espaldas, pero incluso en éstas se percibe que se encuentran observando y leyendo el objeto mencionado. Dichos espectadores son, en su mayoría, grupos de personas que vienen juntas: parejas, familias y grupos de amigos. En algunas de ellas se pueden percibir los gestos que realizan al leer el texto, como la pareja de la Fotografía 1 que mira con asombro y cierta gracia la pancarta, sobre todo la persona que está detrás de la pareja, un joven que sonríe en su lectura. Por su parte, en la Fotografía 3, al fondo se encuentra una familia, de éstos la madre y el hijo están observando el cartel, mientras que el padre se encuentra mirando hacia otro lado; esta acción parece simbolizar el rechazo no sólo a la pancarta en sí, sino al movimiento feminista. Por tanto, el acento que la fotógrafa puso en la acción muestra la intencionalidad de exponer al espectador el actuar político del movimiento feminista, que estuvo relacionado con la denuncia de los roles sociales asignados a las mujeres y a los varones, y en visibilizar la situación de subordinación que padecían las madres en comparación con la figura del padre en el seno de la sociedad mexicana.

4.3.3 Día de la madre, MNM, 1976

4.3.3.1 Ámbito contextual

Las fotografías pertenecientes a esta serie fueron capturadas en el año 1976 y plasman un evento organizado por el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) en relación con el día de la madre, celebrado en el Monumento a la Madre.

4.3.3.2 Ámbito técnico

Las fotografías de esta serie fueron tomadas en blanco y negro, formato universal, un objetivo normal, con soporte análogo y una cámara réflex.

4.3.3.3 *Ámbito comunicacional*

4.3.3.3.1 *Análisis morfológico*

En lo que respecta al punto, de las cinco fotografías analizadas en esta serie, en todas, el grano es poco perceptible, es decir, se aprecia, pero no afecta realmente a la visualización de las cinco imágenes. Esto le confiere mayor realismo a la imagen y significa que hay un acercamiento hacia el espectador. Por su parte, no se ha hecho uso del punto en la composición, todo lo contrario de lo que ocurre con las líneas, pues son un recurso morfológico muy recurrido en esta serie. Se han detectado líneas horizontales y verticales

Fotografía 1



en los cinco casos que le confieren equilibrio. La línea diagonal ha sido detectada en un caso (Fotografía 2), ésta le otorga dinamismo a la imagen mencionada y coincide con la escritura presente en ella, lo que significa que existe un

importante énfasis en los carteles retratados en dicha fotografía. En lo que respecta a la escalaridad, la mayoría de las fotografías se tomaron en un plano medio, sólo una de ellas fue tomada en un plano de conjunto; esto indica una aproximación emotiva o intelectual por parte de la fotógrafa a lo retratado, en este caso se trata de las propias activistas, sus compañeras, de ahí que exista este acercamiento. Esta predilección por los primeros planos será también –como se ha mencionado en el ámbito contextual–, una de las características del fotoperiodismo de la época. Por su parte, en esta serie, la forma de lo representado se percibe por medio del contraste tonal, con una textura de un grano poco perceptible, que indica el uso de películas con una sensibilidad ISO media, lo que proporciona unas imágenes nítidas que sugieren proximidad. De la misma forma, todas las imágenes fueron captadas con luz natural, con luz dura, a pesar de que se han detectado contrastes normales

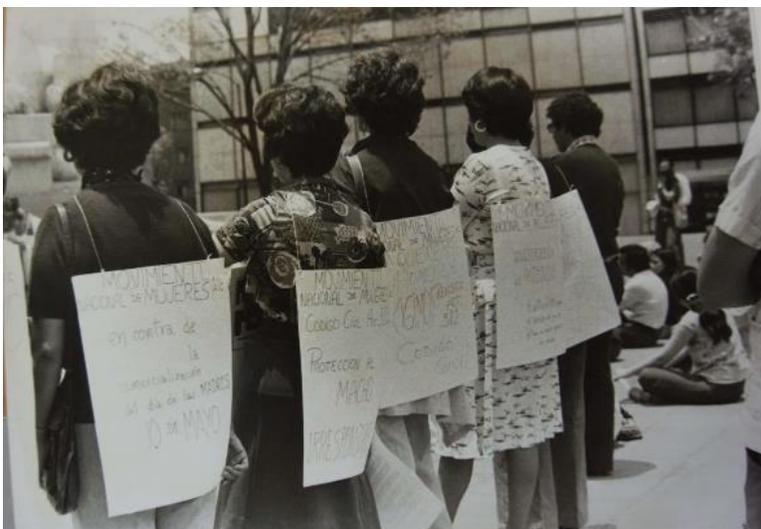
y bajos en tres imágenes y altos en dos; por ende, la mayoría de ellas posee una amplia gama de tonos grises, lo que les otorga mayor realismo.

4.3.3.3.2 *Elementos compositivos*

En lo que a la perspectiva se refiere, tres de las fotografías analizadas fueron tomadas con mucha profundidad de campo y dos con moderada; por ende, hay una intencionalidad de dotar de realismo a las

Fotografía 2

imágenes y ensalzar las cualidades representativas de los sujetos fotografiados. En cuanto al ritmo, hay periodicidad de elementos (personas) en tres de las cinco imágenes y espacios en dos de ellas, que dotan de importancia a los sujetos fotografiados (Fotografías 1



y 3). Asimismo, se percibe poca tensión y el equilibrio se dirige hacia el centro. En cuanto a la proporción, no se ha detectado tendencia hacia la proporción áurea, el formato utilizado en todas es el rectangular, y el encuadre, principalmente, vertical; recordemos que este tipo de encuadre es poco utilizado y se utiliza para otorgar fuerza y firmeza a los sujetos fotografiados, en este caso las militantes del movimiento feminista. En cuanto a la distribución de pesos, existen elementos compositivos de gran atracción, como son los rostros humanos, los ojos, así como la escritura, que se encuentran en toda la serie. A pesar de ello, la regla de los tercios no se cumple en la mayoría de las imágenes, pero sí se ha hecho uso del recorrido visual o líneas visuales en tres de las cinco fotografías; éstas apuntan a los carteles utilizados por las manifestantes o a las que están realizando el performance, como se explicará en el último apartado.

4.3.3.3.3 *Espacio y tiempo*

En lo que respecta al tiempo, todas las fotografías nos evocan a un instante del evento registrado, aunque la serie en conjunto intenta narrar lo sucedido en él, pues se

fotografiaron los distintos momentos del acontecimiento histórico. Por su parte, la toma se encuentra en el espacio exterior, con todos los elementos situados dentro del campo y sin ningún elemento que apunte fuera de la toma, todo parece ocurrir en los instantes capturados.

4.3.3.4 *Ámbito enunciativo*

En cuanto al punto de vista físico, el encuadre es vertical en tres de las cinco fotografías, esto tiene relación con los sujetos fotografiados, pues en varios casos se trata de determinadas acciones que están llevando a cabo las activistas. Las fotografías tomadas horizontalmente, por su parte, tienen la intención de capturar la acción en su conjunto. En cuanto a la altura de la toma, ésta es normal en tres de los casos, pero hay dos fotografías (Fotografías 3 y 5) en las que la toma está ligeramente contrapicada, lo implica que hay una

Fotografía 3



intención de empoderar a lo fotografiado en ellas. En lo que respecta a la actitud de los sujetos, éstos fueron captados realizando distintas acciones que, en conjunto, muestran una secuencialidad. Asimismo, se percibe una afinidad entre la fotografía y los sujetos fotografiados, pues éstos se notan relajados como es el caso de la Fotografía 5. Los rostros y las miradas, por su parte, tienden a centrarse en los carteles y consignas que llevan las activistas, lo que implica que se realcen estos objetos. Por último, en lo que respecta a la enunciación, los elementos analizados muestran que esta serie busca la identificación del espectador hacia lo fotografiado, pues nos

transmite una sensación de realismo y los encuadres y puntos de vista facilitan ese acercamiento con los sujetos que aparecen en las imágenes.

4.3.3.5 *Ámbito interpretativo*

La segunda serie que se ha analizado captura imágenes de un evento llevado a cabo por el Movimiento Nacional de Mujeres en 1976 por motivo del día de la madre. Recordemos que este grupo se había constituido como una asociación civil y su estructura y funcionamiento internos fueron diferentes al resto de los grupos que conformaron el movimiento feminista. Sin embargo, en los hechos, se puede observar que las protestas llevadas a cabo no fueron muy diferentes de otros eventos. Esto, porque

Fotografía 4



en el acontecimiento analizado se retrata un performance realizado también en otro evento del movimiento por motivo del Año Internacional de la Mujer en Casa del Lago, donde se observan distintos personajes como el militar y el borracho, denunciando con ello las actitudes machistas que se daban en el seno de la sociedad. Ana Victoria refiere que se basó en una idea retomada por algunas de las activistas en un viaje que realizaron a Italia, y tenía la finalidad de retomar todos los estereotipos alrededor de lo masculino con personajes como el maestro, el borracho, el sacerdote, el militar, el esposo, etc. mostrando cómo cada uno de ellos provocaba la subordinación de la mujer en la sociedad³⁷⁷. Estos actos se realizaron porque entre las activistas había muchas personas que pertenecían al mundo del arte, como artistas visuales y cantantes³⁷⁸, lo que significó que dotaran de una naturaleza particular al movimiento, pues si se compara con otros movimientos sociales, introducían algunas cuestiones culturales y artísticas, sobre todo relacionadas con la visualidad, que no se encuentran en los actos políticos de los demás movimientos. Se trata de una de las características más importantes de la identidad política del movimiento feminista mexicano, además de la ideología política que compartían y de la forma de organización que poseían

³⁷⁷ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁷⁸ *Ibid.*

en general, con excepción del MNM. Esta particularidad, le dio también una mayor visibilidad, pues las personas que veían los distintos actos se sentían atraídas por aquellos elementos artísticos, como ocurrió en este evento en concreto. Según Ana Victoria, el Colectivo La Revuelta fue uno de los grupos más imaginativos en este sentido artístico y combativo³⁷⁹.

A pesar de ello, en los carteles que llevan las activistas de esta protesta se perciben consignas que hacen referencia a determinados artículos del código civil como el art. 382³⁸⁰ alegando que dicho artículo permitía la “Protección al macho irresponsable” y exigiendo su revisión, característica que se relaciona con esta asociación liderada por Esperanza Britto – a quien podemos observar en algunas imágenes de la obra, como la Fotografía 4 del evento Maternidad Voluntaria (1979) analizada en esta muestra–, más ligada a la transformación

Fotografía 5



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

jurídica que social. Por tanto, esta serie fotográfica muestra las diferencias que existían entre los distintos grupos que conformaban el movimiento feminista, pues el MNM fue el único con un programa político que tenía la finalidad de incidir en la legislación mexicana en asuntos que concernían a las mujeres, y con estructuras formales y jerarquizadas. Sin embargo, de la misma forma, se observan críticas a la publicidad alrededor del día de la madre y su comercialización, así como a la situación que padecían las madres solteras, con un cartel que planteaba “10 de mayo, ¿también para la madre soltera?”, por lo que se pueden también apreciar las similitudes y afinidades

entre los distintos grupos, no sólo en el aspecto de la naturaleza de los actos –el uso

³⁷⁹ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁸⁰ Este artículo hace referencia los casos que se permiten para la realización de la investigación de paternidad de los hijos nacidos fuera del matrimonio. Recurso disponible en línea: <https://www.juridicas.unam.mx/legislacion/ordenamiento/codigo-civil-federal>. Consultado el 31 de mayo de 2018.

recurrente del performance, introducción de elementos visuales, etc.—, sino en las consignas de las mismas. Recordemos que el MNM se ubicaba dentro del espectro del feminismo liberal, que planteaba que la igualdad jurídica traería consigo el fin de la desigualdad femenina y, por ende, su objetivo no fue buscar una completa transformación de la sociedad mexicana, como sí lo fue en el caso de los demás grupos pertenecientes al movimiento feminista. Sin embargo, todos los grupos coincidían en el objetivo principal: acabar con la desigualdad que padecían las mujeres.

Asimismo, en la serie completa se retrata también el público en el cual se observan varios niños, algunos hijos de las propias activistas que, al no poder dejarlos con nadie más, los llevaban a los eventos. Esto retrata los problemas que pudieron tener las mismas feministas en una época en la que los roles de género eran muy marcados y beneficiaban a los masculinos. Sin embargo, la mayoría de los niños llegaron por curiosidad, ya que el evento tenía elementos atractivos, pues cantaron canciones, realizaron el performance mencionado, etc. Además, ese evento se hizo en domingo, lo que influyó en ello³⁸¹. También hay una imagen que retrata un momento de conversación entre las activistas y la policía (Fotografía 4), en la que se observa a las militantes explicando sobre el acto de forma calmada, se trató de Marta Acevedo, a quien le acompañaba Marta Lamas, del Movimiento de Liberación de la Mujer, grupo que también estuvo presente en el acto³⁸². Ana Victoria Jiménez relata que la cuestión con los policías es que luego llegaban a preguntar qué estaban haciendo y si tenían permiso, como se dio en el caso de este evento, pero que al ver que eran pocas personas no tomaban ninguna medida y tampoco las llegaron a amenazar. A pesar de ello, sí tuvieron cierto miedo a la reacción que pudieran tener las autoridades policíacas en general, pues se trataba de una época en la que era muy común la represión³⁸³.

³⁸¹ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

4.3.4 *Protesta aborto libre y gratuito, CMF, 1977*

4.3.4.1 *Ámbito contextual*

Las imágenes de esta serie pertenecen a un evento celebrado en 1977 organizado por la Coalición de Mujeres Feministas (CMF), la primera coalición que se realizó entre los distintos grupos del movimiento feminista, a favor del aborto libre y gratuito. La protesta se llevó a cabo afuera de la Cámara de Diputados, ubicada en aquel entonces en el Centro Histórico de la Ciudad de México, entre las calles Ignacio Allende y Donceles, lugar en el que hoy en día se encuentra la Asamblea Legislativa de la Ciudad de México.

4.3.4.2 *Ámbito técnico*

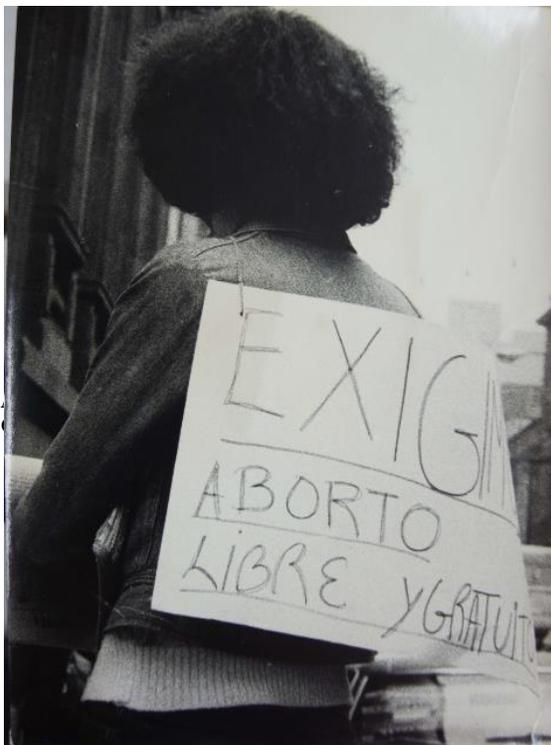
Las fotografías de esta serie fueron tomadas en blanco y negro, formato universal, un objetivo normal, con soporte análogo y una cámara réflex.

4.3.4.3 *Ámbito comunicacional*

4.3.4.3.1 *Análisis morfológico*

En referencia al punto, sólo una de las cinco fotografías analizadas en esta serie, posee un grano perceptible (Fotografía 1); esto, se debió al revelado de la misma, más que al uso de una película distinta al resto de la serie. Esa característica le ofrece un aire de dramatismo a

Fotografía 1



la citada fotografía. El resto de las imágenes poseen un grano poco perceptible, que se traduce en imágenes realistas. Por su parte, no se ha hecho uso del punto en la composición, pero sí de las líneas, que las encontramos en todas las fotografías; sobre todo las verticales y horizontales, muy presentes en las series analizadas hasta el momento, pero también se han detectado líneas diagonales (Fotografías 3 y 5) que son formadas por los brazos de las activistas en concreto. En lo que respecta a la escalaridad, todas las imágenes fueron

capturadas en un plano medio, lo que se traduce en una afinidad emotiva por parte de la fotógrafa a lo retratado, como en el caso anterior, se trata de las propias activistas, sus compañeras. Cabe recordar también que fue una de las características de la fotografía documental de la época. Por su parte, en esta serie, la forma de lo representado se percibe por medio del contraste tonal, con una textura de un grano poco perceptible en la mayoría de ellas, que conlleva el uso de películas con una sensibilidad ISO media e imágenes nítidas que proponen cercanía. A su vez, todas las fotografías se tomaron con luz natural, una luz suave, a pesar de que se han detectado contrastes altos en todas las imágenes; esto se debe, más que al momento de captura, al revelado, ya que, como se mencionó en la biografía de la autora, Jiménez tendió hacia el revelado serigráfico, que tiene justamente esta característica. Dichos contrastes le confieren un mayor dramatismo a toda la serie.

4.3.4.3.2 Elementos compositivos

En cuanto a la perspectiva, dos fotografías se tomaron con una profundidad de campo

moderada, dos con mucha profundidad de campo y una con poca profundidad; esto, coincide con los planos de la toma: la toma más cercana (Fotografía 5), es la que tiene poca profundidad de campo, por su parte, aquellas en las que sale gran parte de la protesta, tienen mucha profundidad de campo. En lo que respecta al ritmo, en cuatro imágenes (excepto la Fotografía 1), se repiten elementos, que en este caso son las propias activistas. Al contrario de lo que ocurre con las series anteriores, en ésta se puede percibir cierta tensión, sobre todo en la Fotografía 1 y 5, aunque en la mayoría el equilibrio va hacia el centro de la imagen. En esta serie existen

Fotografía 2



dos fotografías (Fotografía 1 y 5) que tienen una tendencia hacia la proporción áurea, lo que les otorga una mayor atracción visual que el resto de las fotografías. El formato en todas es rectangular y el encuadre, principalmente, vertical, sólo en una se utilizó el horizontal;

encuadre que significa el empoderamiento de los sujetos fotografiados, las militantes del movimiento. En cuanto a la distribución de pesos, existen elementos compositivos de gran atracción, como son los rostros humanos, los ojos, así como la escritura, que se encuentran en toda la serie. Además, la regla de los tercios se cumple en la mayoría de las imágenes, así como el uso de las líneas visuales, que encaminan a realizar un determinado recorrido visual.

4.3.4.3 *Espacio y tiempo*

La captura de las imágenes de esta serie se realizó en el espacio exterior. En la mayoría de las imágenes los elementos se encuentran dentro de campo, aunque en dos imágenes (Fotografías 2 y 4) hay elementos que apuntan hacia fuera, lo que implica que en el espectador se genere cierta necesidad de conocer más allá de la toma, para tener el panorama completo. En cuanto a la temporalidad, todas las fotografías captan un intervalo del evento registrado y, aún en conjunto, continúan ofreciendo esa instantaneidad.

4.3.4.4 *Ámbito enunciativo*

En lo que respecta al punto de vista físico, cuatro de las cinco fotografías se capturaron con un enfoque vertical; esto tiene relación con los planos de las tomas, así como los sujetos fotografiados, pues se percibe que el objetivo en ellas es acercarnos a las activistas, ver sus expresiones y actitudes y no sólo registrar el evento en sí. En lo que a la altura de la toma se

Fotografía 3



refiere, ésta es contrapicada en todas ellas y significa que hay una intención de otorgar fuerza y poder a lo fotografiado. Sobre la actitud de los sujetos, las activistas fueron retratadas en la cotidianidad de sus actos, es decir, no sólo se captura el hecho de la protesta en sí misma, sino que se repite el retrato de la actitud y la afinidad entre ellas como se observa en las imágenes 2, 3 y 4. Esto está íntimamente relacionado con la relación entre la fotógrafa y las retratadas, ya que los

sujetos fotografiados se sienten cómodos con la presencia de la cámara. En esta serie, además, existe una tendencia general a fotografiar las pancartas y carteles de las activistas, y las miradas también se centran en ellas. Sobre la enunciación, cabe destacar que lo analizado demuestra que, al igual que en las series anteriores, hay una búsqueda de identificación del espectador hacia lo fotografiado, pues se transmite realismo y los encuadres y puntos de vista acercan hacia los sujetos de las imágenes. Esto, con la única excepción de la Fotografía 1 que, aunque no provoque un distanciamiento como tal, sí que busca generar melancolía en quien observa la fotografía en la que resalta el cartel a favor de la liberación del aborto.

4.3.4.5 *Ámbito interpretativo*

Esta tercera serie que se ha analizado comprende las fotografías tomadas en una protesta llevada a cabo por la Coalición de Mujeres Feministas en 1977 a favor del aborto libre y gratuito. La CMF se trató de la primera coalición que surge en el seno del movimiento feminista y reunió a distintos grupos, lo que implicó que emprendieran una lucha en conjunto que comprendía

los temas en los que todas las agrupaciones coincidían; fue el caso de la despenalización del aborto. Además de esta serie, Ana Victoria capturó otros eventos que se llevaron a cabo en torno a este tema, el primero de ellos en el

Fotografía 4

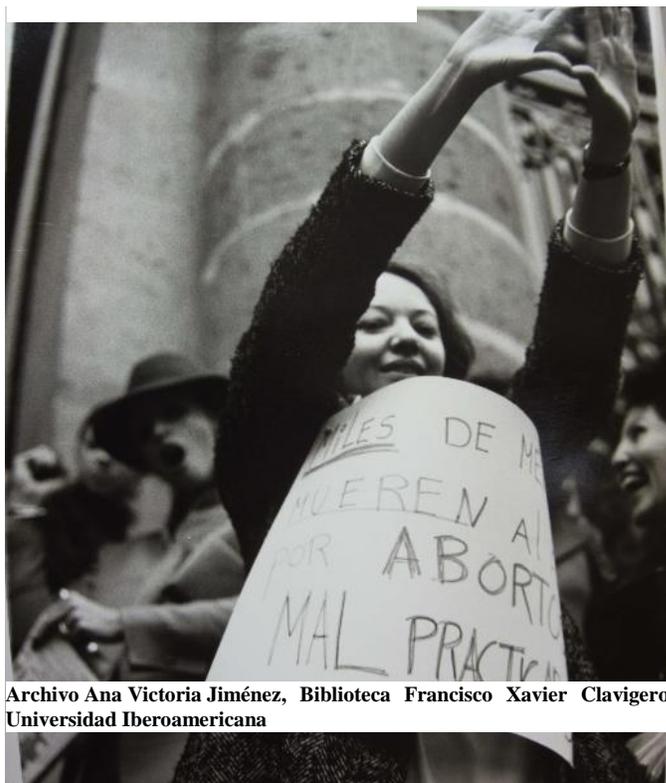


contexto del Año Internacional de la Mujer celebrado en Casa del Lago en el año 1975. La protesta se centró en, además de exigir el aborto libre y gratuito, en denunciar la muerte de miles de mujeres mexicanas al año a causa de los abortos mal practicados. De la misma manera, se pretendía terminar con la clandestinidad del aborto y se luchaba a favor de la maternidad voluntaria, que se traduce en una de las consignas que se aprecia en la

Fotografía 4: “Las mujeres tenemos derecho a decidir cuántos hijos queremos tener. Sin la liberalización del aborto este derecho no existe”. El aborto libre y gratuito fue, sin duda, uno de los principales objetivos políticos del movimiento feminista mexicano de la *segunda ola*, tal y como quedó registrado mediante el lente de Ana Victoria Jiménez.

Como se mencionó en el apartado anterior, esta serie capta a los sujetos con una actitud de proximidad entre ellos. Las activistas se sonríen, se observan y actúan de tal forma que muestra la camaradería que había dentro del movimiento. No en vano, se trataba

Fotografía 5



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

de amigas y conocidas que se iban integrando a los distintos grupos. Ejemplos de esto, se dan en la Fotografía 5, donde las fotografiadas en segundo plano –detrás de la protagonista de la toma, Juana Armanda Alegría, autora de libros importantes como *La emancipación femenina en el subdesarrollo*–, se muestran simpatía y, a su vez, soltura frente a la cámara, como es el caso de la activista de la derecha que alza el puño, y en la Fotografía 2, que capta a varias activistas riéndose entre ellas por alguna la conversación que están manteniendo. Estos elementos evocan la organización del movimiento feminista de los setenta, formada en agrupaciones con pocos miembros, que en su mayoría se trató de grupos de autoconciencia, y cuya naturaleza no permitía aumentar el número de integrantes, pues como explica Jiménez, ese hecho hubiera dificultado la toma de decisiones³⁸⁴ al no tener un programa político establecido ni ser asociaciones institucionalizadas, es decir, con estatutos instituidos, como es el caso de los partidos políticos.

³⁸⁴ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

Ana Victoria refiere que tenían un despacho en la colonia Cuauhtémoc donde se reunían un día a la semana y en el que decidían qué acciones llevar a cabo, principalmente en torno al aborto. De ahí se lanzaba la propaganda y se convocaba e invitaba a los distintos eventos, sin embargo, no se trató de una convocatoria abierta a todas las mujeres mexicanas, solamente se invitaba a aquellas personas que creían les iba a interesar ser parte del movimiento, por lo general, amigas de las propias activistas; por la misma dinámica, no crecían mucho, pero tampoco fue su objetivo, pues el movimiento requería que sus miembros tuvieran esa afinidad y amistad³⁸⁵. Aquellos grupos de autoconciencia tenían la principal finalidad de compartir sus experiencias con respecto a la situación de subordinación que padecían las mujeres en la sociedad mexicana, en vistas de trasladar aquellos padecimientos individuales a una lucha colectiva. Esto es, al darse cuenta de que todas aquellas cuestiones personales –y consideradas, hasta ese momento, como privadas– eran compartidas por todas, se emprendió una lucha política que buscó incidir en el ámbito público, teniendo como objetivo la transformación de la sociedad mexicana, lo que conllevó la construcción de un nuevo sujeto político basado en la concepción de “lo personal es político”. Por tanto, aquel compañerismo de las militantes feministas fue otro de los rasgos de la identidad política del movimiento feminista mexicano de los setenta que quedó plasmada en esta serie fotográfica de Ana Victoria Jiménez.

Por su parte, en las fotografías de esta serie se han registrado tanto el saludo feminista como el socialista. Hay que recordar que muchas de las feministas tendrán también una ideología de izquierda, pues algunas incluso pertenecieron con anterioridad al Partido Comunista o a otros movimientos sociales de izquierda –como fue el caso de la propia Ana Victoria Jiménez–, por tanto, no es extraño que emplearan estos saludos en conjunto. En este sentido, Jiménez narra que la mayoría de ellas eran antisistémicas y anticlericales y, por lo mismo, no creían en las instituciones de la época y no consideraban que el camino de la legalidad fuera una vía factible para lograr dar fin a la explotación que padecían las mujeres. Esta particularidad será otra de las que diferenciará el movimiento feminista mexicano de los setenta con el que se dará en las siguientes décadas, que buscará también modificar la legalidad existente y será mucho más institucionalizada. La Fotografía

³⁸⁵ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

4, por su parte, incita ver fuera de campo, ya que los sujetos del lado superior-izquierdo se encuentran volteando hacia afuera con una actitud de sorpresa, lo que pareciera entrever que se trata de algunas personas inconformes con la protesta. En la misma imagen se puede percibir también a un sujeto dentro del edificio que está observando a las activistas con cierta indiferencia. Estos hechos exponen el rechazo que las feministas llegaban a recibir por parte de la sociedad, principalmente de los varones, pues como recuerda Ana Victoria Jiménez, luego “estaban en la manifestación y de repente, este, pasaba un señor en un carro o en la calle un hombre gritaba “viejas holgazanas, regrésense a su casa, a la cocina” y cuestiones así, alguna que otra sí le contestaba eh, pero en realidad nunca tuvimos pleitos callejeros donde pudiéramos decir que, este, nos atacaron, que nos correataron, que nos pegaron, no, pero sí había esa onda de qué, pues en esos años y yo creo que hoy en día nos dirían cosas, o sea que imagínate”³⁸⁶, por lo que pudo haberse tratado de algún incidente de esta naturaleza.

4.3.5 *Protesta Señorita México, CMF, 1978*

4.3.5.1 *Ámbito contextual*

Las fotografías de esta serie fueron tomadas en un evento llevado a cabo en 1978 por la Coalición de Mujeres Feministas (CMF), frente al Auditorio Nacional en protesta por la Señorita México de ese año. Señorita México o Miss México fue un certamen de belleza perteneciente a Miss Mundo y Miss Universo. El certamen se llevó a cabo en Acapulco, pero hubo un evento en torno a éste en el Auditorio Nacional, de ahí que llevaran a cabo la protesta en este lugar.³⁸⁷

4.3.5.2 *Ámbito técnico*

Las fotografías de esta serie fueron tomadas en blanco y negro, formato universal, un objetivo normal, con soporte análogo y una cámara réflex.

³⁸⁶ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁸⁷ *Ibid.*

4.3.5.3 *Ámbito comunicacional*

4.3.5.3.1 *Análisis morfológico*

Sobre el punto, todas las imágenes de esta serie tienen un grano poco perceptible, lo cual les ofrece realismo. En la composición no se ha detectado el uso del punto, pero sí de las líneas: verticales y horizontales, tal y como ocurre con el resto de las series analizadas hasta el momento, confiriéndoles equilibrio a la imagen. Cabe destacar que en la Fotografía 2 sólo se perciben las líneas verticales, sugiriendo fuerza y poder a la toma. En lo concerniente a la escalaridad, tres imágenes fueron tomadas en un plano medio, que significa que existe una cercanía emocional de la fotógrafa a lo fotografiado tal y como ocurre en los tres casos anteriores que se han analizado. Asimismo, además de un plano en conjunto que retrata buena parte del grupo que asistió a la protesta, hay también una fotografía tomada en plano medio y

Fotografía 1



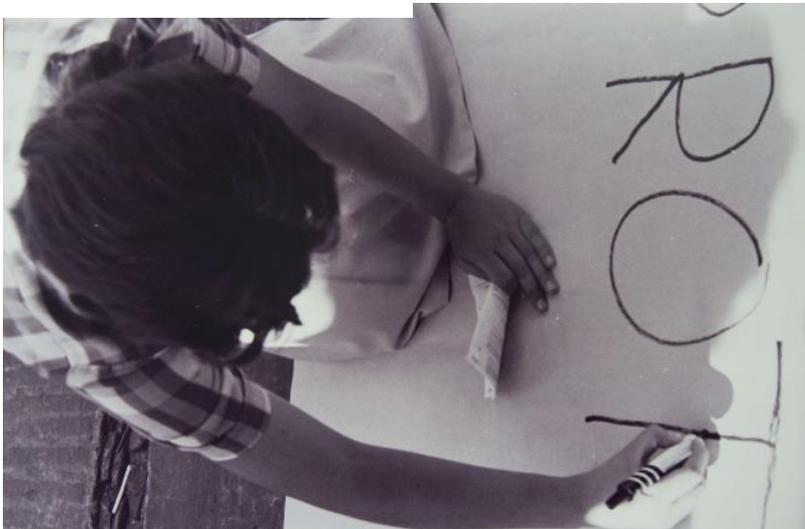
Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

en picado (Fotografía 2), que muestra cómo hacían las pancartas de protesta. Por otro lado, la forma se observa con base en el contraste tonal, con una textura de un grano prácticamente imperceptible, lo que implica que se usó una película con una sensibilidad ISO baja e imágenes nítidas que expresan proximidad. De la misma manera, todas las imágenes se capturaron con luz natural, una luz suave; al igual que en las series anteriores se ha detectado el uso de contrastes altos, en este caso en todas las imágenes. Como se planteó, esta característica fue resultado del revelado.

4.3.5.3.2 *Elementos compositivos*

Respecto a la perspectiva, tres imágenes fueron capturadas con poca profundidad de campo y dos con mucha, esta elección coincide con los sujetos fotografiados, ya que pretende realzarlos mediante la difuminación del fondo; de esta manera, se presta atención a los

elementos que aparecen en primer plano. En cuanto a al ritmo, en las cinco imágenes se repiten elementos que, al igual que en el caso anterior, se trata, en su mayoría, de las propias activistas. Las imágenes que componen esta serie son equilibradas y el equilibrio va hacia el centro de la imagen, lado inferior-derecho (Fotografía 2) o lado izquierdo-central (Fotografía 3). En esta serie existe una única fotografía (Fotografía 5) que tiende hacia la proporción áurea; esto, además de otras cuestiones que veremos en el ámbito interpretativo, *Fotografía 2*



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

le proporciona una mayor atracción visual que al resto de las fotografías. El formato en todas es rectangular y el encuadre, sobre todo, horizontal, el vertical se utilizó en dos imágenes; esta elección coincide con lo fotografiado, pues en su mayoría son fotografías grupales. En lo que

respecta a la distribución de pesos, todas las imágenes poseen elementos compositivos visualmente atractivos, es el caso de los rostros humanos, los ojos y la escritura, que se detectan en cada una de las fotografías de este evento. Además, se cumple la regla de los tercios en tres de las cinco imágenes, al igual que las líneas visuales, que obligan a realizar cierta lectura de las imágenes y a enfatizar determinadas zonas.

4.3.5.3.3 *Espacio y tiempo*

Estas fotografías fueron tomadas en el exterior. En la mayoría de las imágenes los elementos se encuentran dentro de campo, aunque en dos imágenes (Fotografías 2 y 3) hay elementos que apuntan hacia fuera; esto genera en el espectador curiosidad de conocer lo que ocurre fuera de la toma. En cuanto a la temporalidad, todas las fotografías captan un intervalo del evento registrado, aunque, en conjunto, ofrecen cierta secuencialidad.

4.3.5.4 *Ámbito enunciativo*

En lo que respecta al punto de vista físico, tres de las cinco fotografías se capturaron con un enfoque horizontal, esto tiene relación con los planos de las tomas y los sujetos fotografiados, tal y como se explicó en el apartado anterior. Sobre la altura de la toma, tres de las cinco fotografías se capturaron a la altura de los ojos, una en picado (Fotografía 2) y otra en contrapicado

(Fotografía 5); esto coincide con lo que se retrata, pues en la Fotografía 2 encontramos a una activista escribiendo una pancarta, por lo que se quiere capturar el acto en sí, por su parte, en la Fotografía 5 se quiere

Fotografía 3



destacar los personajes

Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

fotografiados, dos activistas con máscara. Sobre la actitud de los sujetos, al igual que en la serie anterior, hay una intención de registrar la actividad de las feministas en su totalidad, desde la elaboración de pancartas hasta la afinidad existente entre las militantes. La Fotografía 1 retrata a la perfección este hecho, así como la cercanía que existe entre la fotógrafa y las activistas. De igual manera, la Fotografía 4, más que una protesta en sí misma, muestra una imagen grupal de los miembros del movimiento, así lo demuestran las actitudes de los sujetos fotografiados; esto no ocurriría si quien fotografiara fuera un miembro de la prensa. Con respecto a la enunciación, ocurre lo mismo que en las series anteriores, debido a su realismo, se busca una conexión entre el espectador de la foto y los sujetos fotografiados. De la misma forma, la actitud de los sujetos ofrece cercanía.

4.3.5.5 *Ámbito interpretativo*

Esta cuarta serie del análisis abarca las imágenes que fueron capturadas en la protesta realizada por la CMF en contra de Señorita México en 1978. Fue una acción que se llevó a cabo frente al Auditorio Nacional, en contra de la cosificación de la mujer y de los cánones

de belleza impuestos por el sistema patriarcal y capitalista. Así, el movimiento feminista denunció la cosificación de la mujer en los medios de comunicación como Televisa –en la Fotografía 1 se percibe un cartel en torno a este grupo de comunicación–, que transmitía el evento en cuestión, así como los concursos de belleza de ese tipo que trata a las mujeres como mercancía u objetos. Así, en los distintos carteles de la protesta se pueden observar consignas como “Abajo con los concursos de belleza que manipulan a las mujeres”, “Ya estamos hartas de la manipulación machista que nos niega como seres pensantes”, “No

Fotografía 4



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

somos mercancía”, “Concurso de belleza igual a sexo y morbo”, “No somos objetos sexuales”, “Los concursos de belleza incitan a la violencia en contra de las mujeres al reducirlas a objetos sexuales”, “Ni objeto decorativo, ni sufrida madre abnegada”, “Destruyamos la sociedad machista que denigra a las mujeres incitándolas a competir”, “¡Basta de Misses! Exigimos reconocimiento como seres humanos. Movimiento Nacional de Mujeres”, “Miss Revolución. Nuevo concepto de belleza. Medidas: Igu[aldad], Ju[sticia]. Trabaj[ar uni]dos”, pero también otras más generales como “Yo también soy feminista [junto con una flor y el símbolo feminista]”, “Coalición de Mujeres Feministas”, “Lo personal es político”, “Aborto libre y gratuito”, “Somos víctimas de un sistema”. Por tanto, además de frases relacionadas con esta protesta en particular, también encontramos otras que hacen referencia a las demandas generales del movimiento feminista de la década de 1970. Asimismo, se observa una mayor multitud que en eventos anteriores, quizá debido a la consolidación de la Coalición por aquel entonces.

Al igual que en la serie anterior, se detectan muestras de complicidad en todas las fotografías de la serie. Ana Victoria captó a los sujetos de tal forma que se puede apreciar la afinidad que existía entre ellos, así como los retratados y la misma fotógrafa, tal y como se

puede valorar en la Fotografía 1, por tanto, en esta serie también está presente aquella singularidad de la identidad política del movimiento feminista mexicano de los setenta que se mencionó en el análisis del evento anterior: la amistad que unía a las activistas, que fue fundamental para la organización del movimiento. Asimismo, como en otros eventos anteriores, la mayoría de las activistas se observan con una actitud sonriente y divertida. En este sentido, Ana Victoria menciona que había

una importante diferencia entre las marchas políticas del movimiento feminista con respecto a otras protestas protagonizadas por otros actores políticos³⁸⁸. Los eventos protagonizados por las feministas se caracterizaron por ser muy alegres, por gritar consignas elaboradas que en lugar de ser ofensivas —como sucedía en otras manifestaciones—, eran propositivas³⁸⁹. Esta fue precisamente otra de las particularidades de la identidad política del movimiento feminista mexicano de la década de 1970 que capturó el lente de Ana Victoria Jiménez: el júbilo y el entusiasmo que rodeó al movimiento. Hay también presencia de niños (Fotografías 3 y 5) como en el primer caso analizado y la Fotografía

Fotografía 5



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

5 también muestra la asistencia de las parejas de las militantes. Asimismo, también se han podido ver acciones por presentar el movimiento a las personas ajenas a la protesta que se observa en otras imágenes que no son parte de la muestra. Por su parte, la Fotografía 2 expone parte de la labor previa a los eventos, que era la preparación de los carteles de protesta, por tanto, se exhibe al movimiento feminista desde sus adentros, desde su propia intimidad, en lugar de retratarlo desde el exterior, lo que evidencia, de nueva cuenta, la intencionalidad de la fotógrafa.

³⁸⁸ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

³⁸⁹ *Ibid.*

4.3.6 *Maternidad voluntaria, CMF y FNALIDM, 1979*

4.3.6.1 *Ámbito contextual*

Las imágenes que comprenden esta serie fueron capturadas en un evento organizado por la Coalición de Mujeres Feministas (CMF) y el Frente Nacional para la Liberación y los Derechos de la Mujer (FNALIDM), frente que surgió en 1979 y que reunió no sólo a las agrupaciones feministas, sino también a participantes del movimiento gay y lésbico, sindicatos y partidos de izquierda. La protesta se llevó a cabo frente a la Cámara de Diputados en contra de la penalización del aborto y a favor de la maternidad voluntaria, pero dado a que también acudieron a ella partidos como el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) y el Partido Popular Socialista (PPS), sindicatos y estudiantes de algunas escuelas, se pueden apreciar consignas de distinta índole, tal y como veremos en el ámbito interpretativo.

4.3.6.2 *Ámbito técnico*

Las fotografías de esta serie fueron tomadas en blanco y negro, formato universal y, se intuye, con un objetivo telefoto con soporte análogo y cámara réflex profesional.

4.3.6.3 *Ámbito comunicacional*

4.3.6.3.1 *Análisis morfológico*

En lo que concierne al punto, todas las imágenes que conforman esta serie tienen un grano poco visible que ofrece realismo a las fotografías. A pesar de que en la composición no se ha detectado el uso del punto, sí el de las líneas: verticales y horizontales, al igual que en las series anteriores, lo que otorga equilibrio a las imágenes. Sobre la escalaridad, todas las imágenes fueron tomadas en plano medio; esto, además de significar la existencia de una aproximación emocional de la fotógrafa a lo fotografiado, al igual que en los casos anteriores que se han analizado, tiene que ver con lo que se está fotografiando, en este caso una protesta con una convocatoria muy amplia, lo que implica la imposibilidad de realizar una toma de plano de conjunto. Por su parte, la forma se observa con base en el contraste tonal, con una textura de un grano prácticamente imperceptible, lo que significa el uso de una película con una sensibilidad ISO baja e imágenes nítidas que sugieren cercanía.

Asimismo, todas las imágenes fueron tomadas con luz natural, una luz suave; al contrario que en las series anteriores no se ha detectado el uso de contrastes altos.

4.3.6.3.2 Elementos compositivos

En cuanto a la perspectiva, tres imágenes fueron capturadas con mucha profundidad de campo, una moderada y una con poca; en este caso pudo haber sido un descuido debido a la urgencia de la instantaneidad, ya que en el caso de la Fotografía 5, este aspecto hace que los

Fotografía 1



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

sujetos a los que pretendía fotografiar se vean un poco borrosos. En lo que respecta al ritmo, en las cinco fotografías se da la repetición de elementos entre los cuales encontramos la gran cantidad de manifestantes, pancartas y banderas; de hecho, se puede afirmar que existe una sobresaturación de elementos que dificultan la lectura de las imágenes. Por su parte, cabe mencionar que las imágenes que componen esta serie son equilibradas que en la mayoría de ellas va hacia el centro de la imagen, con un caso hacia el lado superior-izquierdo. Asimismo, en esta serie no hay una sola fotografía que tienda hacia la proporción áurea; esto se relaciona con el mencionado abarrotamiento. El formato de todas las imágenes es rectangular y el encuadre, sobre todo, horizontal, el vertical se utilizó en dos imágenes; esta elección tiene relación con lo que es fotografiado, que obliga a realizar esta elección. En cuanto a la distribución de pesos, todas las imágenes poseen elementos compositivos visualmente atractivos, es el caso de los rostros humanos, los ojos y la escritura, que se detectan en cada una de las fotografías de este evento. Sin embargo, no se cumple con la regla de los tercios en ninguna de las imágenes, aunque sí hay presencia de líneas visuales en tres fotografías que ayudan a la lectura en ese ambiente tan cargado.

4.3.6.3.3 *Espacio y tiempo*

Estas fotografías fueron tomadas en el exterior. En todas las imágenes, los elementos se encuentran fuera de campo, lo que produce en el espectador ciertas ganas de conocer lo que ocurre fuera de la captura. Acerca de la temporalidad, todas las fotografías captan un intervalo del evento registrado, aunque, en conjunto, ofrecen cierta secuencialidad.

4.3.6.4 *Ámbito enunciativo*

Sobre el punto de vista físico, tres de las cinco fotografías se capturaron con un enfoque horizontal, esto tiene relación con los elementos fotografiados pues, al ser una manifestación concurrida, la fotógrafa intenta registrar toda la información posible. En lo que a la altura de la toma se refiere, ésta es normal en cuatro de los casos y contrapicada en uno, esto indica que se busca realismo en lo retratado. Sobre la actitud de los sujetos, a pesar de que en este caso se observan a las activistas a distancia, en las imágenes 3, 4 y 5 se aprecia que tienen la misma actitud que en las series anteriores, con una afinidad y simpatía mutua. En esta serie, además, existe una intención clara de intentar fotografiar a las activistas de entre todos los

Fotografía 2



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

asistentes al evento, lo que significa que se haya usado un lente telefoto como se aprecia en las imágenes 1, 3 y 5. Sobre la enunciación, esta serie también busca un acercamiento del espectador hacia lo fotografiado, no en vano las imágenes intentan transmitir realismo.

4.3.6.5 *Ámbito interpretativo*

Esta última serie del análisis pertenece a uno de los eventos protagonizados por el Frente Nacional para la Liberación y los Derechos de la Mujer (FNALIDM) antes de que terminara por desintegrarse a principios de los años ochenta. Se trató de una de las alianzas

más importantes en el seno del movimiento feminista, pues pudo ampliar la capacidad de convocatoria. Esta serie es un ejemplo de dicho aumento pues, como se puede observar, *Fotografía 3*



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

acudieron a la protesta personas que pertenecían a una gran variedad de partidos y sindicatos. Es por ello por lo que se pueden apreciar las consignas del Partido Popular Socialista (PPS), un cartel del CCH Naucalpan indicando que estaba presente, así como carteles que aludían a otras

causas sociales ajenas al movimiento feminista. En este sentido, por parte del PPS encontramos consignas como “Sres. Diputados: no carguen con la grande responsabilidad de modificar el artículo tercero en un sentido reaccionario” o “La libertad de cátedra en el artículo tercero constitucional grave concesión a la derecha”. En ese contexto, el Partido Socialista Unificado de México (PSUM) ayudó a llevar la iniciativa de la despenalización del aborto a la Cámara de Diputados. En cuanto a la conformidad entre las militantes

feministas de crear una alianza con estos partidos de izquierda, Ana Victoria Jiménez comenta que “en general no había mucho consenso, porque los partidos son muy agandalladores”³⁹⁰, pero se trató de una acción en conjunto que en su momento fue muy importante, pues

Fotografía 4



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

³⁹⁰ Entrevista personal realizada a Ana Victoria Jiménez el 28 de junio de 2018.

permitió llevar iniciativas de ley que abogaba el movimiento feminista a la Cámara y, por ende, entrar en las esferas de la política formal.

Como se ha mencionado con anterioridad, en esta serie Ana Victoria Jiménez puso énfasis en sus compañeras y se pueden apreciar pancartas como “Queremos ser dueñas de nuestros cuerpos y de nuestras vidas”, “Basta de abortos en condiciones infrahumanas”, “Luto por las madres muertas por aborto clandestino”, “Aborto libre y gratuito, basta de muerte”, así como “Anticonceptivos para no abortar, aborto libre para no morir” y “Exigimos aborto libre y gratuito”. En dos imágenes (Fotografías 4 y 5), además, se puede

Fotografía 5



Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana

observar un cartel que tiene como protagonista una fotografía de Herminia Dosal fechada en 1977³⁹¹ que, debido a este uso que se le dio en las marchas, se convirtió en una imagen icónica del movimiento feminista. Por tanto, se comprueba esta predilección de retratar a los miembros del movimiento feminista por parte de Jiménez. Incluso se puede apreciar cómo, varias de ellas, sonríen ante la cámara. Ello, porque seguramente estaban al pendiente de la fotografía que sabían que estaba capturando la protesta. Es así como, entre la multitud, se aprecian miradas que sobresalen dirigiéndose o apuntando hacia Ana Victoria. Estas dos cuestiones vienen a reafirmar lo que ya se pudo comprobar en las series anteriores: la observación de algunas de las características más fundamentales de la identidad política del movimiento feminista mexicano de los setenta, como el regodeo que caracterizaba a las marchas de este movimiento, la amistad que existía entre las activistas y que fue eje principal de la organización feminista de la época, así como la presencia de elementos artístico-culturales como la fotografía de Dosal en este evento concreto, componentes simbólicos que le confirieron una identidad política única a este movimiento social.

³⁹¹ Mayer, Mónica, *Archiva...*

5 CONCLUSIONES

El movimiento feminista mexicano de los años setenta, sin duda, representó un antes y un después en la vida política mexicana. Los logros que se han obtenido en materia de igualdad jurídica han sido importantes y lo mismo ha ocurrido con los aspectos sociales en el país, pues, a pesar de que aún falta mucho por hacer, es indudable que ha habido una transformación en las relaciones y roles sociales, lo que se ha derivado en una menor desigualdad entre las mujeres con respecto a los varones. Todos estos cambios han sido fruto de un esfuerzo colectivo, la labor política llevada a cabo por el movimiento feminista mexicano de la *segunda ola*, que se caracterizó por tener una naturaleza particular. Características que hicieron al movimiento único, muy diferente a los demás movimientos sociales suscitados en el país. En este sentido, esta investigación ha querido mostrar un aspecto importante que había sido obviado por los estudios realizados hasta el momento: los aspectos simbólicos que estuvieron presentes y que fueron uno de los pilares esenciales del actuar político del movimiento feminista de la *segunda ola*, concretamente, con una pequeña aportación en esta materia, investigar la relación entre las imágenes fotográficas de Ana Victoria Jiménez y la identidad política del movimiento.

Así, en las premisas teóricas se ha alcanzado a conocer la estrecha relación que existe entre las identidades políticas, las representaciones sociales y las imágenes fotográficas. De esta manera, se ha planteado que la fotografía es una herramienta eficaz para la creación de representaciones sociales e imaginarios, pues éstos se nutren de imágenes y discursos, incluidos los visuales –acordes a la intencionalidad de quien toma o realiza las imágenes–, mientras que, a su vez, la identidad política es, en gran medida, fruto de esos órdenes simbólicos. En la muestra analizada, que engloba cinco distintos eventos llevados a cabo por el movimiento feminista entre 1970 y 1982: el del día del padre convocado por MAS en 1972, el del día de la madre organizado por el MNM en 1976, la protesta por el aborto libre y gratuito convocada por la Coalición de Mujeres Feministas en 1977, la protesta contra Miss México organizada también por la Coalición en 1977 y la manifestación a favor de la maternidad voluntaria convocada por la Coalición y el FNALIDM en 1979, se ha podido constatar que, efectivamente, hubo un deseo explícito de

Ana Victoria Jiménez de documentar el movimiento feminista mexicano de los años setenta y que este registro se realizó desde un punto de vista particular de la fotógrafa que estuvo supeditado a su ideología política y a la corriente y al contexto fotográfico a los que perteneció.

El análisis ha arrojado los siguientes patrones que confirman este hecho. En el ámbito técnico, todas las fotografías analizadas fueron realizadas en blanco y negro, lo que coincide con las características del fotoperiodismo mexicano de aquellos años, que privilegió el uso de la escala de grises en lugar de la de color. Por su parte, en el ámbito comunicacional, el análisis morfológico destaca el uso de ISOs bajos y, por ende, un grano poco perceptible, que le ha otorgado realismo a la muestra e implica la intención de acercar al espectador los sujetos y objetos fotografiados: las activistas del movimiento feminista y sus acciones llevadas a cabo, así como los carteles y consignas que éstas portaban en los eventos. Asimismo, se ha apreciado un uso continuo de líneas, las horizontales y verticales, que equilibran las imágenes, pero también las diagonales, que en varios casos coinciden con las líneas visuales e incitan al espectador a realizar un recorrido visual particular que, por lo general, tiende a privilegiar las consignas y los carteles que las activistas portaban en estos eventos. Por su parte, el análisis de la escalaridad indica la presencia de muchos planos medios, aunque también algunos de detalle, con excepción del primer caso analizado, el único en el que no aparecen las activistas. Esto muestra la influencia del fotodocumentalismo mexicano de la época –que privilegió los primeros planos–, así como el objetivo de aproximar al público lo fotografiado. Asimismo, las fotografías analizadas son nítidas, que también pretenden el acercamiento de los espectadores hacia lo capturado. Por último, se ha percibido el uso de altos contrastes, fruto del revelado, aunque se trató de una cuestión que se había pensado con antelación por la fotógrafa, esta particularidad le ha otorgado dramatismo y dinamismo a la obra en conjunto.

Continuando con el ámbito comunicacional, el análisis compositivo indica que la mayoría de las fotografías de la muestra fueron tomadas con poca profundidad de campo. Esto está relacionado con el realismo que se pretende otorgar a las imágenes que permite ensalzar las cualidades representativas de los sujetos fotografiados. Asimismo, existe poca tensión en las imágenes de la muestra, lo cual se relaciona con lo anterior. En lo que

respecta al ritmo, hay una constante periodicidad de elementos a lo largo de la muestra, que dotan de importancia a lo registrado por la cámara. El equilibrio está, en la mayoría de los casos, centrado hacia las activistas, particularmente en las acciones que se encontraban realizando y a las pancartas y consignas que portaban, lo que implica el deseo de retratar la naturaleza del movimiento, es decir, su forma de actuar y de organizarse. Asimismo, se ha manifestado un uso constante de la regla de los tercios y, en algunos casos, de la proporción áurea, con ello, la fotógrafa ha mostrado un interés de atraer la atención del espectador hacia los elementos que se encuentran en la composición de las fotografías. Por último, la distribución de pesos refiere la existencia de rostros, ojos y escritura en todos los casos analizados. Esto se relaciona con el uso continuo de líneas visuales que dirigen la mirada a los objetos y sujetos deseados, que en su mayoría se trata de determinados carteles y consignas, así como de algunas activistas que se encuentran realizando ciertos gestos simbólicos como el caso del saludo feminista.

En el ámbito enunciativo, por su parte, se ha apreciado que, en la mayoría de los casos, el encuadre utilizado ha sido el horizontal. Esto tiene relación con lo que se fotografió, pues en su mayoría fueron marchas y lo que se pretendía era capturar la mayor información posible. Por su parte, en el caso de la protesta por el aborto libre y gratuito convocada por la Coalición de Mujeres Feministas en 1977, casi la totalidad de las tomas fueron realizadas en vertical, lo que implica la intención de otorgar fuerza y poder a lo fotografiado, las activistas. Lo mismo ocurre con el ángulo en el caso mencionado, pues en su mayoría fue utilizado el contrapicado. En lo que respecta a la actitud de los sujetos, las capturas se han enfocado a registrar las reacciones de quienes observaban el acto, en realzar las pancartas y consignas que portaban las activistas en sus acciones, así como en captar la actividad y la naturaleza del movimiento en general, donde se ha observado la comodidad que los sujetos fotografiados muestran en presencia de la cámara. Resumiendo, la intencionalidad de las fotografías de Ana Victoria Jiménez fue la de acercar al espectador lo fotografiado, que éste se sintiera identificado con lo visualizado, realzar los objetos y sujetos fotografiados, así como registrar la naturaleza del movimiento feminista mexicano de los años setenta. Esto está estrechamente relacionado con el activismo de Jiménez dentro del movimiento feminista, hecho sin el cual no se hubieran dado estos resultados.

Con respecto al análisis del contenido de las imágenes, esto es, el estudio del ámbito interpretativo, éste ha demostrado que los lemas y acciones de las marchas y eventos realizados por las activistas feministas tenían la finalidad de, no sólo cambiar la legalidad existente en torno a aspectos que incidían en la persistencia de la desigualdad de la mujer – como la despenalización del aborto, la reforma al artículo 382, etc.–, sino que buscaron también la transformación social por medio de actos que causaran impacto en el público. Esto se llevó a cabo ya fuese con textos que incitaran a una reflexión sobre la situación de las mujeres en la sociedad o por medio de objetos visuales que, de la misma manera, causaran un impacto en las personas que visualizaban el acto. Esto coincide con los postulados del feminismo de la igualdad, que engloba al feminismo liberal, al feminismo socialista-marxista y al feminismo radical. No en vano, los grupos que surgieron en este periodo pertenecieron a las primeras dos corrientes teórico-ideológicas. Por ende, las acciones que realizó este colectivo en las imágenes analizadas buscaron la abolición del sistema patriarcal y el capitalista, como se observa en la manifestación en contra de Señorita México, con consignas que no sólo incluían la cosificación de la mujer a causa del primero, sino también la protesta contra las modas impuestas por el segundo. Lo mismo se puede decir del último caso, en el que se manifestaron en conjunto con otros grupos de ideología de izquierda, y del primer caso analizado, en el que se criticó no sólo la figura y el rol de padre en la sociedad mexicana, sino el discurso alrededor de éste en los medios de comunicación del país, así como de los otros dos casos que cuestionaron la concepción de la maternidad.

Por su parte, se ha observado la presencia constante de algunas de las características más importantes de la identidad política del movimiento feminista mexicano de los setenta. En este sentido, en todos los casos exceptuando el primero, donde no había presencia de activistas, se ha percibido la alegría que caracterizó a las marchas, eventos y manifestaciones protagonizados por este movimiento, que los distinguió de otros actores políticos que llevaban a cabo este tipo de acciones. A su vez, quedaron registrados los distintos gestos de afinidad y compañerismo entre las activistas, que fue el eje principal de la organización feminista de la época, pues permitió compartir experiencias individuales y convertirlas en el actuar político del movimiento. De la misma manera, se ha capturado la constante presencia de elementos artístico-culturales, –sobre todo a través de elementos

visuales como máscaras, dibujos de personajes, performance, etc.— todos ellos aspectos simbólicos que le otorgaron una identidad política singular al movimiento feminista mexicano de los años setenta. Todo lo anterior significa que el supuesto con el que se partió esta investigación ha quedado comprobado con la evidencia analizada. Por tanto, se puede afirmar que la fotografía documental de Ana Victoria Jiménez fue producto de la subjetividad de la autora y construyó una imagen propia del feminismo mexicano de la segunda ola que fue de una manifestación más de su identidad política, uno de los elementos más importantes de la lucha política del movimiento; y que, por ende, la fotografía documental de Ana Victoria Jiménez fue una herramienta política más del movimiento feminista mexicano de la década de 1970.

Por último, es importante destacar la necesidad de continuar analizando la relación que existe entre los aspectos simbólicos y culturales y la política, no sólo en lo que respecta al movimiento feminista mexicano, sino en relación con otros actores políticos que indudablemente tienen y han tenido influencia de estos elementos y que aún no han sido analizados. Por tanto, ésta ha sido una pequeña aportación a lo que aún queda por realizar en el terreno conocido como la cultura política y, en particular, en aquella vertiente encargada de analizar la influencia de los aspectos subjetivos, simbólicos y culturales en el terreno de la política y los procesos políticos en general. Así, se espera que en el futuro se siga investigando en esta área. De la misma manera, se resalta la escasez del análisis fotográfico en los estudios académicos que no se encuentran dentro del área del arte y que es, hoy en día, tan necesario para comprender algunos aspectos que, de otra forma, no es posible conocer, como es el caso de los discursos políticos implícitos en las imágenes. Por ende, se espera que este aporte en el análisis fotográfico signifique un empuje para futuros trabajos académicos en esta materia.

6 ANEXOS

6.1 Tablas

En este apartado se encuentran las tablas con los elementos cuantitativos analizados de los ámbitos comunicacional y enunciativo de cada uno de los casos.

6.1.1 *Día del padre, MAS, 1972*

ÁMBITO COMUNICACIONAL								
	ELEMENTOS	Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total	
ANÁLISIS MORFOLÓ GICO	Punto	Perceptible					0	
		Poco visible	x	x	x	x	x	5
	Línea	Horizontal	x	x	x	x	x	5
		Vertical	x	x	x	x	x	5
		Diagonal	x			x		2
	Escalaridad	Plano de conjunto	x	x	x	x	x	5
		Plano entero						0
		Plano medio						0
		Plano detalle						0
	Forma	Tonal	x	x	x	x	x	5
		Color						0
	Textura	Emulsión rápida	x	x	x	x	x	5
		Emulsión lenta						0
	Nitidez	Borrosa						0
		Nítida	x	x	x	x	x	5
	Luz	Suave	x	x	x	x	x	5
		Dura						0
	Contraste	Normal						0
		Alto	x	x	x	x	x	5
		Bajo						0

ELEMENTOS COMPOSITIVOS	Perspectiva	Poca profundidad de campo		x				1
		Profundidad de campo moderada	x				x	2
		Mucha profundidad de campo			x	x		2
	Ritmo	Repeticiones	x	x	x	x	x	5
		Espacios						
	Tensión	Equilibrio lado superior-izquierdo	x	x	x	x	x	5
		Equilibrio centro						0
		Equilibrio lado izquierdo-centro						0
	Proporción	Áurea		x		x		2
		No	x		x		x	3
		Formato rectangular	x	x	x	x	x	5
		Formato cuadrado						0
		Encuadre horizontal		x		x		2
		Encuadre vertical	x		x		x	3
	Distribución de pesos	Escritura	x	x	x	x	x	5
		Rostros	x	x			x	3
		Ojos	x				x	2
	Regla de los tercios	Se cumple		x	x	x		3
		No se cumple	x				x	2
	Recorrido visual	Sí		x		x		2
No		x		x		x	3	
ESPACIO	Espacio	Dentro de campo	x	x	x	x	x	5
		Fuera de campo						0
		Interior						0
		Exterior	x	x	x	x	x	5
TIEMPO	Tiempo	Instantaneidad	x	x	x	x	x	5
		Duración						0
		Atemporalidad						0
		Tiempo simbólico						0
		Secuencialidad						0

ÁMBITO ENUNCIATIVO								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
PUNTO DE VISTA FÍSICO	Toma	Picado		x	x	x		3
		Contrapicado	x					1
		A la altura de los ojos/Normal					x	1
	Encuadre	Encuadre horizontal		x	x	x	x	4
		Encuadre vertical	x					1

6.1.2 Día de la madre, MNM, 1976

ÁMBITO COMUNICACIONAL								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
ANÁLISIS MORFOLÓGICO	Punto	Perceptible						0
		Poco visible	x	x	x	x	x	5
	Línea	Horizontal	x	x	x	x	x	5
		Vertical	x	x	x	x	x	5
		Diagonal		x				1
	Escalaridad	Plano de conjunto	x					1
		Plano entero						
		Plano medio		x	x	x	x	4
		Plano detalle						
	Forma	Tonal	x	x	x	x	x	5
		Color						0
	Textura	Emulsión rápida	x	x	x	x	x	5
		Emulsión lenta						0
	Nitidez	Borrosa						0
		Nítida	x	x	x	x	x	5
	Luz	Suave						0
		Dura	x	x	x	x	x	5
	Contraste	Normal			x	x		2
		Alto		x			x	2
		Bajo	x					1

ELEMENTOS COMPOSITIVOS	Perspectiva	Poca profundidad de campo						
		Profundidad de campo moderada		x			x	2
		Mucha profundidad de campo	x		x	x		3
	Ritmo	Repeticiones		x		x	x	3
		Espacios	x		x			2
	Tensión	Equilibrio lado superior-izquierdo						
		Equilibrio centro	x		x	x	x	4
		Equilibrio lado izquierdo-centro		x				1
	Proporción	Áurea						0
		No	x	x	x	x	x	5
		Formato rectangular	x	x	x	x	x	5
		Formato cuadrado						0
		Encuadre horizontal	x	x				2
		Encuadre vertical			x	x	x	3
	Distribución de pesos	Escritura		x	x			2
		Rostros	x			x	x	3
		Ojos				x	x	2
	Regla de los tercios	Se cumple			x			1
		No se cumple	x	x		x	x	4
	Recorrido visual	Sí			x	x		2
		No	x	x			x	3
ESPACIO	Espacio	Dentro de campo	x	x	x	x	x	5
		Fuera de campo						0
		Interior						0
		Exterior	x	x	x	x	x	5
TIEMPO	Tiempo	Instantaneidad	x	x	x	x	x	5
		Duración						0
		Atemporalidad						0
		Tiempo simbólico						0
		Secuencialidad						0

ÁMBITO ENUNCIATIVO								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
PUNTO DE VISTA FÍSICO	Toma	Picado						0
		Contrapicado			x		x	2
		A la altura de los ojos/Normal	x	x		x		3
	Encuadre	Encuadre horizontal	x	x				2
		Encuadre vertical			x	x	x	3

6.1.3 Protesta aborto libre y gratuito, CMF, 1977

ÁMBITO COMUNICACIONAL								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
ANÁLISIS MORFOLÓGICO	Punto	Perceptible	x					1
		Poco visible		x	x	x	x	4
	Línea	Horizontal	x	x	x	x	x	5
		Vertical		x	x	x	x	4
		Diagonal			x		x	2
	Escalaridad	Plano de conjunto				x		1
		Plano entero						0
		Plano medio	x	x	x		x	4
		Plano detalle						0
	Forma	Tonal	x	x	x	x	x	5
		Color						0
	Textura	Emulsión rápida	x	x	x	x	x	5
		Emulsión lenta						0
	Nitidez	Borrosa						0
		Nítida	x	x	x	x	x	5
	Luz	Suave	x	x	x	x	x	5
		Dura						0
	Contraste	Normal						0
		Alto	x	x	x	x	x	5
		Bajo						0

ELEMENTOS COMPOSITIVOS	Perspectiva	Poca profundidad de campo					x	1	
		Profundidad de campo moderada	x		x				2
		Mucha profundidad de campo		x		x			2
	Ritmo	Repeticiones		x	x	x	x		4
		Espacios							
	Tensión	Equilibrio lado superior-izquierdo							
		Equilibrio centro	x	x	x		x		4
		Equilibrio lado izquierdo-centro				x			1
	Proporción	Áurea	x				x		2
		No		x	x	x			3
		Formato rectangular	x	x	x	x	x		5
		Formato cuadrado							0
		Encuadre horizontal					x		1
		Encuadre vertical	x	x	x			x	4
	Distribución de pesos	Escritura	x	x	x	x	x		5
		Rostros		x	x	x	x		4
		Ojos		x	x	x	x		4
	Regla de los tercios	Se cumple	x	x				x	3
		No se cumple			x	x			2
	Recorrido visual	Sí		x	x			x	3
No		x				x		2	
ESPACIO	Espacio	Dentro de campo	x		x		x	3	
		Fuera de campo		x		x		2	
		Interior						0	
		Exterior	x	x	x	x	x		5
TIEMPO	Tiempo	Instantaneidad	x	x	x	x	x	5	
		Duración							0
		Atemporalidad							0
		Tiempo simbólico							0
		Secuencialidad							0

ÁMBITO ENUNCIATIVO								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
PUNTO DE VISTA FÍSICO	Toma	Picado						0
		Contrapicado	x	x	x	x	x	5
		A la altura de los ojos/Normal						0
	Encuadre	Encuadre horizontal				x		1
		Encuadre vertical	x	x	x		x	4

6.1.4 Protesta Señorita México, CMF, 1978

ÁMBITO COMUNICACIONAL								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
ANÁLISIS MORFOLÓGICO	Punto	Perceptible						0
		Poco visible	x	x	x	x	x	5
	Línea	Horizontal	x		x	x	x	4
		Vertical	x	x	x	x	x	5
		Diagonal						0
	Escalaridad	Plano de conjunto				x		1
		Plano entero						0
		Plano medio	x		x		x	3
		Plano detalle		x				1
	Forma	Tonal	x	x	x	x	x	5
		Color						0
	Textura	Emulsión rápida	x	x	x	x	x	5
		Emulsión lenta						0
	Nitidez	Borrosa						0
		Nítida	x	x	x	x	x	5
	Luz	Suave	x	x	x	x	x	5
		Dura						0
	Contraste	Normal						0
		Alto	x	x	x	x	x	5
		Bajo						0

ELEMENTOS COMPOSITIVOS	Perspectiva	Poca profundidad de campo		x		x	x	3
		Profundidad de campo moderada						0
		Mucha profundidad de campo	x		x			2
	Ritmo	Repeticiones	x	x	x	x	x	5
		Espacios						
	Tensión	Equilibrio lado superior-izquierdo						0
		Equilibrio centro	x			x	x	3
		Lado inferior-derecho		x				1
		Equilibrio lado izquierdo-centro			x			1
	Proporción	Áurea					x	1
		No	x	x	x	x		4
		Formato rectangular	x	x	x	x	x	5
		Formato cuadrado						0
		Encuadre horizontal		x	x	x		3
		Encuadre vertical	x				x	2
	Distribución de pesos	Escritura	x	x	x	x	x	5
		Rostros	x		x	x	x	4
		Ojos	x		x	x	x	4
	Regla de los tercios	Se cumple	x	x			x	3
		No se cumple			x	x		2
Recorrido visual	Sí	x		x		x	3	
	No		x		x		2	
ESPACIO	Espacio	Dentro de campo		x	x		2	
		Fuera de campo	x			x	x	3
		Interior						0
		Exterior	x	x	x	x	x	5
TIEMPO	Tiempo	Instantaneidad	x	x	x	x	x	5
		Duración						0
		Atemporalidad						0
		Tiempo simbólico						0
		Secuencialidad						0

ÁMBITO ENUNCIATIVO								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
PUNTO DE VISTA FÍSICO	Toma	Picado		x				1
		Contrapicado					x	1
		A la altura de los ojos/Normal	x		x	x		3
	Encuadre	Encuadre horizontal		x	x	x		3
		Encuadre vertical	x				x	2

6.1.5 Maternidad voluntaria, CMF y FNALIDM, 1979

ÁMBITO COMUNICACIONAL								
	ELEMENTOS		Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total
ANÁLISIS MORFOLÓGICO	Punto	Perceptible						0
		Poco visible	x	x	x	x	x	5
	Línea	Horizontal	x	x	x	x	x	5
		Vertical	x	x	x	x	x	5
		Diagonal						0
	Escalaridad	Plano de conjunto						0
		Plano entero						0
		Plano medio	x	x	x	x	x	5
		Plano detalle						0
	Forma	Tonal	x	x	x	x	x	5
		Color						0
	Textura	Emulsión rápida	x	x	x	x	x	5
		Emulsión lenta						0
	Nitidez	Borrosa						0
		Nítida	x	x	x	x	x	5
	Luz	Suave	x	x	x	x	x	5
		Dura						0
	Contraste	Normal	x	x	x	x	x	5
		Alto						0
		Bajo						0

ELEMENTOS COMPOSITIVOS	Perspectiva	Poca profundidad de campo					x	1
		Profundidad de campo moderada				x		1
		Mucha profundidad de campo	x	x	x			3
	Ritmo	Repeticiones	x	x	x	x	x	5
		Espacios						
	Tensión	Equilibrio lado superior-izquierdo					x	1
		Equilibrio centro	x	x	x	x		4
		Equilibrio lado izquierdo-centro						
	Proporción	Áurea						0
		No	x	x	x	x	x	5
		Formato rectangular	x	x	x	x	x	5
		Formato cuadrado						0
		Encuadre horizontal			x	x	x	3
		Encuadre vertical	x	x				2
	Distribución de pesos	Escritura	x	x	x	x	x	5
		Rostros	x	x	x	x	x	5
		Ojos	x	x	x	x	x	5
	Regla de los tercios	Se cumple						0
		No se cumple	x	x	x	x	x	5
	Recorrido visual	Sí				x	x	2
No		x	x	x			3	
ESPACIO	Espacio	Dentro de campo						0
		Fuera de campo	x	x	x	x	x	5
		Interior						0
		Exterior	x	x	x	x	x	5
TIEMPO	Tiempo	Instantaneidad	x	x	x	x	x	5
		Duración						0
		Atemporalidad						0
		Tiempo simbólico						0
		Secuencialidad						0

ÁMBITO ENUNCIATIVO								
	ELEMENTOS	Imagen 1	Imagen 2	Imagen 3	Imagen 4	Imagen 5	Total	
PUNTO DE VISTA FÍSICO	Toma	Picado					0	
		Contrapicado		x			1	
		A la altura de los ojos/Normal	x		x	x	x	4
	Encuadre	Encuadre horizontal			x	x	x	3
		Encuadre vertical	x	x				2

7 REFERENCIAS

“¿Identidades?”, *Debate Feminista*, vol. 14, 1996, pp. 9-12.

Abelleyra, Angélica, “Por el derecho a la felicidad. Entrevista con Ana Victoria Jiménez”, *NIERIKA. Revista de Estudios de Arte*, núm. 10, año 5, julio-diciembre 2016, pp. 93-102.

Abril, Gonzalo, *Cultura visual, de la semiótica a la política*, Plaza y Valdés, Madrid, 2013.

Acevedo, Marta, “Nuestro sueño está en escarpado lugar”, *Debate Feminista*, núm. 12, 1995, pp. 355-370.

Alario, María Teresa, *Arte y feminismo*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2008.

Albin, Danilo, “El arte de las oprimidas”, artículo publicado en *Picara Magazine* el 24 de octubre de 2017. Disponible en línea: <http://www.pikaramagazine.com/2017/10/margaret-harrison/>. Consultado el 4 de marzo de 2018.

Alfarache, Ángela G., *Identidades lésbicas y cultura feminista. Una investigación antropológica*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Plaza y Valdés, México, 2003.

Almond, Gabriel, Verba, Sidney, *La cultura cívica. Estudio sobre la participación política democrática en cinco naciones*, La Editorial Católica, Madrid, 1963.

Alvarado, María de Lourdes, *La educación “superior” femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*, Centro de Estudios sobre la Universidad-Plaza y Valdés, México, 2004.

Amorós, Celia, *Feminismo. Igualdad y diferencia*, PUEG-UNAM, México, 2001.

Amos, Emma, Bee, Susan, Drucker, Johanna, (et. al.), “Contemporary feminism: Art practice, theory, and activism--an intergenerational perspective”, *Art Journal*, tomo 58, núm. 4, New York, 1999, pp. 8-29.

Antivilo, Julia, “Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías”: *Arte feminista latinoamericano. México. 1970-1980*, Tesis para lograr el grado de Magíster en Estudios

Latinoamericanos, Santiago, 2006. Disponible en línea: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/antivilo_j/html/index-frames.html. Consultado el 5 de marzo del 2018.

_____, “Mares de complicidades. Archivo Ana Victoria Jiménez. Encuentros del feminismo y arte”, *Revista Nomadías*, 2015.

Araya, Sandra, *Representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*, FLACSO, San José, 2002.

Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.

Arizpe, Lourdes, “Las vanguardias del feminismo de los setenta. Banderas y estrategias”, en Gutiérrez, Griselda, *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*, UNAM, México, 2002.

Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, INAH-CONACULTA, México, 2010.

Arruda, Angela, De Alba, Martha, *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Anthropos, Barcelona, 2007.

Ávila, Alfredo y Jáuregui, Luis, “La disolución de la monarquía hispánica y el proceso de independencia”, en Velásques, Erik (et. al.), *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, 2010, pp. 355-397.

Barbosa, Araceli, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008.

_____, “La cultura feminista y las artes visuales en México”, *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, núm. 2, 2005, pp. 77-83.

Barrientos, Fernando, “La institucionalización de la Ciencia Política en América Latina”, en Reveles, Francisco, *La Ciencia Política en México hoy: ¿qué sabemos?*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM-Plaza y Valdés, México, 2012, pp. 21-48.

Barry, Kathleen, “Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual”, en Amorós, Celia, De Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.

Bartra, Eli, “El movimiento feminista en México y su vínculo con la academia”, *La ventana*, núm. 10, pp. 214-234, 1999.

_____, “Tres décadas de neofeminismo en México”, en Bartra, Eli, Fernández, Anna, Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, UAM, México, 2002, pp. 43-83.

Bartra, Eli, Fernández, Anna, Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, UAM, México, 2002.

Beltrán, Elena, Maquieira, Virginia, “Introducción”, en Beltrán, Elena, Maquieira, Virginia, Álvarez, Silvina, Sánchez, Cristina, *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, 2008.

Berger, John, *Para entender la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

Berger, Peter L., Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, México, 2008.

Bernal, Belinda del Socorro, *Historia del movimiento feminista en México (1970-1986). Reportaje*, CONEICC, México, 1999.

Bondi, Liz, Lamas, Marta, “Ubicar las políticas de la identidad”, *Debate feminista*, vol. 14, pp. 14-37.

Bordieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, Moxey, Keith, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, De Bolsillo, Madrid, 2005.

Butler, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2009; Foucault, Michael, *Microfísica del poder*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979.

Cano, Gabriela, “Más de un siglo de feminismo en México”, *Debate feminista*, núm. 14, pp. 345-360, 1996.

_____, “Sufragio femenino en el México posrevolucionario”, en Galeana, Patricia (et. al.), *La revolución de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014.

Castellanos, Gabriela, “Determinación y libertad en la construcción de subjetividades subordinadas y colectividades politizadas”, en Castellanos, Gabriela, Grueso, Delfín, Rodríguez, Mariángela, *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, Universidad del Valle-Cámara de Diputados, LXI Legislatura-Miguel Ángel Porrúa, Cali, 2008.

Castellanos, Gabriela, Grueso, Delfín, Rodríguez, Mariángela, *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, Universidad del Valle-Cámara de Diputados, LXI Legislatura-Miguel Ángel Porrúa, Cali, 2008.

Castellanos, Rosario, “La liberación de la mujer, aquí”, *Debate Feminista*, núm. 12, 1995, pp. 351-354.

Castells, Manuel, *Comunicación y poder*, Alianza, Madrid, 2009.

_____, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II El poder de la identidad*, Siglo XXI, México, 2001.

Castro, Pablo, Tejera, Héctor, *Teoría y metodología para el estudio de la cultura, la política y el poder*, UAM-Porrúa-CONACyT, México, 2009.

Cejas, Mónica I., *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*, UAM-Xochimilco, Itaca, México, 2016.

Charry, C. I., “Identidad social: interdisciplina y dualidad”, en Nebbia, Ángel F., Mora, Martín, *Análisis social e identidades*, UAM-Plaza y Valdés, México, 2004.

Conde, Elsa, Infante, Lucrecia, “Identidad política y ciudadanía: Los puentes de una democracia por realizar”, en Gutiérrez, Griselda, *Democracia y luchas de género. La construcción de un nuevo campo teórico y político*, UNAM-PUEG, México, 2002.

Damisch, Hubert, *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, La marca editora, Buenos Aires, 2007.

De Barbieri, Teresita, *Movimientos feministas*, UNAM, México, 1986.

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Penguin Random House, México, 2015.

De la Garza, Enrique, “Los sujetos sociales en el debate teórico”, en De la Garza, Enrique, *Crisis y sujetos sociales en México*, Porrúa, México, 1992.

de las Heras, Beatriz, *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*, Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid, 2012.

de las Heras, Samara, “Una aproximación a las teorías feministas”, *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, 2009, pp. 45-82.

Del Castillo, Alberto, *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*, Instituto Mora, México, 2012.

Del Palacio, Celia, “La participación femenina en la independencia”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

Díaz de Kuri, Martha, *Margarita Chorné y Salazar, la primera mujer titulada en América Latina*, Documentación y Estudios de Mujeres, México, 2009.

Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Dowse, Robert, Hughes, John A., *Sociología política*, Alianza, Madrid, 1977.

Dreher, Jochen, “Fenomenología: Alfred Schutz y Thomas Luckmann”, en De la Garza, Enrique, Leyva, Gustavo, *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, FCE, México, 2012.

Dubois, Pierre, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.

Duharte, Emilio, *Teoría y Procesos Políticos Contemporáneos*, Félix Varela, La Habana, 2006.

Dussel, Enrique, *20 tesis de política*, Siglo XXI, México, 2006.

Dyer, Richard, *White*, Routledge, New York, 1997.

Entrevista personal a Ana Victoria Jiménez realizada el 28 de junio de 2018.

Espinosa, Gisela, *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*, UAM, México, 2009.

Feraro, Shai, “Connecting British Wicca with Radical Feminism and Goddess Spirituality during the 1970s and 1980s: The Case Study of Monica Sjö”, *Journal of Contemporary Religion*, vol. 30, núm. 2, 2015, pp. 307–321.

Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas-Sigma, México, 1990, p. 18.

Fontcuberta, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Freeman, Michael, *El ojo del fotógrafo. Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales*, Blume, Barcelona, 2009.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, México, 1993.

Frizot, Michel, *El imaginario fotográfico*, Ediciones Ve-CONACULTA-UNAM-Fundación Televisa, México, 2009.

Fuentes, Pamela, “Entre reivindicaciones sexuales y reclamos de justicia económica: divisiones políticas e ideológicas durante la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer. México, 1975”, *Secuencia*, núm. 89, 2014.

Gahete, Soraya, “*Votes for Women. La historia del sufragio femenino en Inglaterra. Nota bibliográfica*”, *Arenal*, 23:1, 2016, pp.215-222.

Galeana, Patricia, “Un recorrido histórico por la revolución de las mujeres mexicanas”, en Galeana, Patricia (et. al.), *La revolución de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014.

García, Clara Guadalupe, “La participación de las mujeres en la segunda intervención francesa”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

Garza, Manuel, Sánchez, Ever, “Reflexiones epistemológicas en torno al concepto *movimientos sociales*: negación y construcción cotidiana de un mundo otro”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 60, pp. 12-24, 2017.

Gerhard, Jane F., *The Dinner Party: Judy Chicago And The Power Of Popular Feminism, 1970-2007* [e-book], University of Georgia Press, Athens, 2013. Disponible en: eBook Academic Collection (EBSCOhost), Ipswich, MA. Consultado el 5 de marzo del 2018.

Gerhard, Jane, “Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism”, *Feminist Studies*, tomo 37, núm. 3, 2011, pp.591-618.

Girola, Lidia, “Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación”, en De la Garza, Enrique, Leyva, Gustavo, *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, UAM-FCE, México, 2012.

Girón, Alicia; González, María Luisa y Jiménez, Ana Victoria, “Breve historia de la participación política de las mujeres en México”, en González, María Luisa y Rodríguez, Patricia (coords.), *Límites y desigualdades en el empoderamiento de las mujeres en el PAN, PRI y PRD*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2008, pp. 33-61.

Gledhill, John, *El poder y sus disfraces. Perspectivas antropológicas de la política*, Bellaterra, Barcelona, 2000.

Gombrich, Ernst H., *Meditaciones sobre un Caballo de Juguete*, Seix Barral, Barcelona 1968.

Grobet, Lourdes, “Imágenes de miseria: folclor o denuncia”, en Marzo, Jorge Luis, *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Grossberg, Lawrence, *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

Guiraud, Pierre, *La semiología*, Siglo XXI, México, 1972.

Gutiérrez de Mendoza, Juana Belén, *La República Femenina*, 1936. Disponible en línea: <https://ideasfem.wordpress.com/textos/f/f27/>. Consultado el 21 de febrero del 2018.

Harper, Paula, “The First Feminist Art Program: A view from the 1980s”, *Signs*, vol. 10, núm. 4, 1985, pp. 762-781.

Inglehart, Ronald, *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*, CIS-Siglo XXI, Madrid, 1991.

Jeffrey, Ian, *La fotografía. Una breve historia*, Ediciones Destino-Thames and Hudson, Barcelona, 1999.

Jenkins, Richard, *Social identity*, Taylor & Francis, New York, 2004.

Jodelet, Denise, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en Moscovici, Serge, *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Paidós, Barcelona, 1986.

Kellner, Douglas, *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y posmoderno*, Akal, Madrid, 2011.

Kossoy, Boris, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Cátedra, Madrid, 2014.

Lamas, Marta, “De la autoexclusión al radicalismo participativo. Escenas de un proceso feminista” *Debate Feminista*, núm. 23, 2001, pp. 97-124.

_____, “De la protesta a la propuesta: el feminismo en México a finales del siglo XX” en Morant, Isabel, *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Cátedra, Madrid, 2006.

_____, “Fragmentos de una autocrítica”, en Gutiérrez, Griselda, *Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina*, UNAM, México, 2002.

Lau, Ana, “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio”, en Bartra, Eli, Fernández, Anna, Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, UAM, México, 2002, pp. 11-43.

_____, “Emergencia y trascendencia del neofeminismo”, en Lau, Ana y Espinosa, Gisela, *Un fantasma recorre el siglo luchas feministas en México 1910-2010*, UAM, México, 2011, pp. 151-182.

_____, “Feminismos”, en Moreno, Hortensia, Alcántara, Eva (coords.), *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen I*, UNAM-CIEG, México, 2016, pp. 139-153.

_____, *La nueva ola del feminismo en México*, Planeta, México, 1987.

_____, “La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas entre el comunismo y el feminismo: una difícil relación”, *La Ventana*, núm. 40, 2014, pp. 165-185.

_____, “Una historia de irreverencias: el feminismo en México”, en Cejas, Mónica I., *Feminismo, cultura y política. Prácticas irreverentes*, UAM-Xochimilco, Itaca, México, 2016.

_____, “¿Una liberación posible?” *GénEros*, 8(23), pp. 18-26, 2001

Lechner, Norbert, *Obras IV. Política y subjetividad, 1995-2003*, FCE-FLACSO, México, 2015.

Levi Strauss, David, *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, Aperture Foundation, New York, 2003.

Lois, Marta, “La nueva ola del feminismo”, en Mellón, Joan Antón, *Las ideas políticas en el siglo XXI*, Ariel, Barcelona, 2001.

López de la Roche, Fabio, “Aproximaciones al Concepto de la Cultura Política”, *Convergencia*, núm. 22, 2000, pp.93-123.

López, Marián, “Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene”, *Arte, individuo y sociedad*, núm. 4, 1991/92.

Luz, Gloria y Torres, Eduardo, “El Primer Congreso Feminista de Yucatán 1916. El camino a la legislación del sufragio y reconocimiento de ciudadanía a las mujeres. Construcción y tropiezos”, *Estudios Políticos*, núm. 39, 2016.

Marzal, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones desde la mirada*, Cátedra, Madrid, 2016.

Marzo, Jorge Luis, “Fotografía y activismo. (Algunos) recorridos críticos en los últimos 25 años”, en Marzo, Jorge Luis, *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Mata, Cristina, “Mujeres en el límite del periodo virreinal”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

Mayer, Mónica, *Archiva*. Disponible en línea: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html>. Consultado el 7 de marzo de 2018.

_____, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, CONACULTA-Producción Editorial Ana Victoria Jiménez, México, 2004.

_____, “Sobre el arte feminista en México. Un recorrido personal”, en *Seminario Historia del arte y feminismo. Relatos lecturas escrituras omisiones*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2013.

_____, “Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI”, *Debate Feminista*, vol. 40, pp. 191-205 y 207-218, 2009.

Mitchell, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2017.

Miyares, Alicia, “Sufragismo”, en Amorós, Celia, *Historia de la teoría feminista*, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Consejería de Presidencia, Dirección General de la Mujer, Madrid, 1994.

Moebius, Stephan, “Posestructuralismo y ciencias sociales”, en De la Garza, Enrique, Leyva, Gustavo (eds.), *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, UAM-FCE, México, 2012.

Molina, C., “El feminismo socialista estadounidense desde la «nueva izquierda». Las teorías del sistema dual (capitalismo + patriarcado)”, en Amorós, Celia, de Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005.

Monroy, Rebeca, “Matices fotográficos en el México del siglo XX”, *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 89, 2010, pp. 5-30.

_____, “Nuevos retos para los fotohistoriadores: de la fotografía analógica a la digital”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 78, año 36, enero-junio de 2015, pp. 15-44.

Moscovici, Serge, *El Psicoanálisis, su imagen y su público*, Editorial Huemul, Buenos Aires, 1979.

_____, “The Phenomenon of Social Representations”, en Moscovici, Serge, *Social Representations. Explorations in Social Psychology*, Polity Press, Cambridge, 2000.

Mraz, John, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, 2007.

_____, “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?”, *Elementos*, núm. 61, pp. 49-57

Mraz, John, Mauad, Ana María, *Fotografía e Historia en América Latina*, Centro de Fotografía de Montevideo Ediciones, Montevideo, 2015, p. 7.

Museum Ludwig Colonia, *La fotografía del siglo XX*, Taschen, Köln, 2016.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Nicolás, Gemma, “Debates en epistemología feminista: del empiricismo y el standpoint a las críticas postmodernas sobre el sujeto y el punto de vista”, en Nicolás, Gemma, Bodelón, Encarna, Bergalli, Roberto, Rivera, Iñaki, *Género y dominación. Críticas feministas del derecho y el poder*, Anthropos: Universitat de Barcelona, Observatori del Sistema Penal i els Drets Humans, OSPDH, Barcelona, 2009.

Nínive, Nora, Millán, Mágina, Pech, Cynthia, *Cartografías del feminismo mexicano*, UACM, México, 2007.

Nochlin, Linda, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, en Nochlin, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, Boulder, 1989, pp. 145-179.

Pacheco, Gilda, “De la otredad a la identidad: perspectivas de teoría feminista de fines del siglo XX”, *Revista de Lenguas Modernas*, 2009, pp. 353-359, p. 354.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979.

Pariante, José Luis, *Composición fotográfica. Teoría y Práctica*, Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, Cd. Victoria, 1990.

Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Peniche, Piedad, Rita Cetina, *La Siempreviva y el Instituto Literario de Niñas: una cuna del feminismo mexicano, 1846-1908*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

Pérez, Juan Sisinio, *Historia del feminismo*, Catarata, Madrid, 2011

Pérez, Silvia, “Prácticas alternativas en fotografía. Buenos Aires, 1996-2006”, en Sel, Susana, *Cine y fotografía como intervención política*, Prometeo, Buenos Aires, 2007.

Perona, Ángeles Jiménez, “El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal”, en Amorós, Celia, de Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005.

Peschard, Jaqueline, “La cultura política en México”, en Merino, M., *La ciencia política en México*, CONACULTA-FCE, México, 1999, pp. 186-210.

Povinelli, Elizabeth, “Patriarcado”, en Barfield, Thomas, *Diccionario de Antropología*, Siglo XXI, México, 2000, pp. 400-401.

Präkel, David, *Principios de fotografía creativa aplicada*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

Puleo, Alicia Helda, “Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical”, en Amorós, Celia, de Miguel, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Minerva, Madrid, 2005.

Reckitt, Helena (ed.), *Arte y feminismo*, Phaidon, Nueva York, 2005.

Restrepo, Eduardo, “Identidad: apuntes teóricos y metodológicos”, en Castellanos, Gabriela, Grueso, Delfín, Rodríguez, Mariángela, *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*, Universidad del Valle-Cámara de Diputados, LXI Legislatura-Miguel Ángel Porrúa, Cali, 2008.

Richards, Elizabeth, “Materializing Blame”, *Woman’s Art Journal*, fall/winter, 2012, pp. 3-10.

Ritchin, Fred, *Después de la fotografía*, Ediciones Ve-UNAM-Fundación Televisa, México, 2010.

Rocha, Martha Eva, *Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2016.

_____, “Visión panorámica de las mujeres durante la revolución mexicana”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2015.

Rodríguez, María de los Ángeles, “La educación técnica de la mujer en México”. Disponible en línea en: http://bvirtual.ucol.mx/archivos/527_0302102906.pdf. Consultado el 25 de febrero del 2018.

Rodríguez, Ricardo, “Marginación y sexismo: la exclusión del movimiento feminista en las teorías de los movimientos sociales”, en Nicolás, Gemma, Bodelón, Encarna, Bergalli, Roberto, Rivera, Iñaki, *Género y dominación. Críticas feministas del derecho y el poder*, Anthropos: Universitat de Barcelona, Observatori del Sistema Penal i els Drets Humans, OSPDH, Barcelona, 2009.

Rodríguez, Roxana, “Los derechos de las mujeres en México, breve recorrido”, en Varios Autores, *Historia de las mujeres en México*, SEP-INEHRM, México, 2015.

Rodríguez, Victoria E., *Women in Contemporary Mexican Politics*, The University of Texas Press, Austin, 2003.

Rosler, Martha, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Salked, Richard, *Cómo leer una fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

Sánchez, Alma Rosa, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular: dos expresiones de lucha de género (1970-1985)*, Plaza y Valdés-UNAM-Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, México, 2002.

Sánchez, Cristina, “Genealogía de la vindicación”, en Beltrán, Elena y Maqueira Virginia (eds.), *Feminismos, Debates teóricos contemporáneos*, Alianza, Madrid, 2001.

Sanner, Pierre-Laurent, “Camaradas y cámaras”, en Marzo, Jorge Luis, *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Sau, Victoria, *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*, Icaria, Barcelona, 2000.

Schneider, Cecilia, Avenburg, Karen, “Cultura política: un concepto atravesado por dos enfoques”, *Postdata*, vol. 20, núm. 1, 2015, pp. 109-131.

Schnettler, Bernt, “Apuntes sobre la historia y el desarrollo de los métodos visuales”, en Cisneros, César A., *Análisis cualitativo asistido por computadora. Teoría e investigación*, UAM-Porrúa, México, 2011, pp. 165-191.

Schneetler, Bernt, Raab, Jürgen, “Interpretative Visual Analysis. Developments, State of the Art and Pending Problems”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol.9, núm. 3, 2008.

Serret, Estela, “El feminismo mexicano de cara al siglo XXI”, *El Cotidiano*, vol. 16, núm. 100, marzo-abril, 2000, pp. 42-51.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Santillana, México, 2006.

Susperregui, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988.

Tagg, John, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Tibol, Raquel, *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, Plaza y Janés, México, 2002.

Tilly, Charles, Wood, Lesley J., *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*, Crítica, Barcelona, 2009.

Torregrosa, Juan Francisco, “Modelos para el análisis documental de la fotografía”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 33, 2010, pp. 329-342.

Tristán, Flora, *Unión Obrera*, Colección Socialismo y Libertad, Recurso online disponible en: https://drive.google.com/file/d/0B5_d8zW-ltwELWNZUDhIZzhYZzQ/view. Recuperado el 20 de febrero de 2018.

Tuñón, Enriqueta, “Tres momentos claves del movimiento sufragista en México, (1917-1953)”, en Galeana, Patricia (et. al.), *La revolución de las mujeres en México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2014.

Tuñón, Esperanza, *Mujeres en escena: de la tramoya al protagonismo. El quehacer político del Movimiento Amplio de Mujeres en México (1982-1994)*, Porrúa-PUEG-Ecosur, México, 1997.

Tuñón, Julia, *Mujeres. Entre la imagen y la acción. Historia ilustrada de México*, CONACULTA-Penguin Random House, México, 2015.

Valcárcel, Amelia, *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, Naciones Unidas, Santiago de Chile, 2001.

_____, *La política de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1997.

Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes*, B de Bolsillo, Barcelona, 2013.

Vilches, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Paidós, Barcelona, 1987.

Villegas, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas. Una perspectiva no adrocéntrica*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006.

_____, “Los grupos de arte feminista en México”, *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo, 2006, pp. 45-57.

Viveros, Mara, “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate Feminista*, núm. 52, 2016, pp. 1-17.

Wagner, Wolfgang, Hayes, Nicky, Flores Palacios, F., *El discurso de lo cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales*, Anthropos, Barcelona, 2011.

Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Yacavone, Kathrin, *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, Alpha Decay, Barcelona, 2017.

Zaretsky, Eli, *Freud: Una historia política del siglo XX*, Paidós, México, 2017.

Zemelman, Hugo, Valencia, Guadalupe, “Los sujetos sociales, una propuesta de análisis”, *Acta Sociológica*, vol.3, núm. 2, 1990, pp. 89-104.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra-Universidad del País Vasco, Madrid, 2016.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00195

Matricula: 2163806882

La representación del movimiento feminista de la segunda ola (1970-1982) a través de la obra documental de Ana Victoria Jiménez: La fotografía como herramienta política

En la Ciudad de México, se presentaron a las 10:00 horas del día 25 del mes de julio del año 2018 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DR. ENRIQUE CUNA PEREZ
- DR. MIGUEL ANGEL AGUILAR DIAZ
- DRA. PAULA CAROLINA SOTO VILLAGRAN

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN ESTUDIOS SOCIALES (PROCESOS POLITICOS)

DE: EKHINE GRAELL LARRETA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

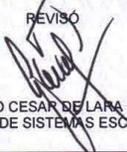
Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



EKHINE GRAELL LARRETA
ALUMNA

REVISÓ



LIC. JULIO CESAR DE LANA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH



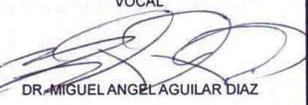
DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE



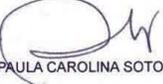
DR. ENRIQUE CUNA PEREZ

VOCAL



DR. MIGUEL ANGEL AGUILAR DIAZ

SECRETARIA



DRA. PAULA CAROLINA SOTO VILLAGRAN