



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 4º – Director: **Dr. José Manuel de Pablos Coello**, catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](http://www.unilaguna.es) 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)  
Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

[julio de 2001]

## Discurso fílmico y construcción de identidades: figuras de mujer

**Lic. María Teresa Dalmasso** ©

Universidad Nacional de Córdoba  
República Argentina

### Notas introductorias

A través del discurso fílmico, hemos podido observar los mecanismos de construcción de identidades en ese segmento del discurso social (1) iluminado por la configuración de imágenes (2) de mujer. La significación de esas figuras de mujer, aunque constituida audiovisualmente, sólo encuentra su acabada explicación en la interdiscursividad generalizada que incluye toda forma de semiosis.

La incursión en este campo discursivo con el objeto de detectar las figuras de mujer propuestas por el imaginario de la época no es azarosa. El consumo de los discursos fílmicos, lejos de agotarse con la disminución del número y dimensiones de las salas cinematográficas, (3) se ha incrementado (al menos con otras modalidades) al irrumpir en los espacios domésticos, a través de la televisión y sus canales de cable especializados en cine o de la videocasetera. En la actualidad, la necesidad humana de refugio placentero en los relatos de ficción se ha desplazado masivamente del campo de la narración literaria al de los relatos audiovisuales y particularmente los fílmicos. Si creemos a Pierre Sorlin (1992: 249), en nuestro tiempo, el relato cinematográfico habría alcanzado un verdadero carácter modelizador; sus reglas de funcionamiento, sus mecanismos y estrategias narrativas llegarían a incidir hasta en la manera de referir nuestros sueños.

El discurso fílmico, como todo discurso, se sitúa en una realidad sociohistórica que lo condiciona pero que, al mismo tiempo, es condicionada por él. Todo proceso significativo, cualquiera sea la materia en la cual se inscriba, es determinante de los otros discursos y, a su vez, determinado por ellos (y por las demás prácticas sociales). Se trata de un proceso de interacción generalizada que toma las formas de la intertextualidad, de la interdiscursividad y aún de la intersemiotividad (tal como lo ejemplifica el caso planteado por Sorlin). En este sentido, el mundo diegético del film no puede ser comprendido con criterios meramente referenciales, sino que es necesario otear en ese universo simbólico la dimensión imaginaria que da forma a lo real. La construcción de lo real, que es producto y causa de una particular visión del mundo, es una operación compleja llevada a cabo por la discursividad social en su conjunto, incluyendo en ella todo tipo de prácticas significantes.

Por las razones que acabamos de explicitar, el simbolismo de una sociedad, construido por ella misma y constitutivo del lenguaje y de las instituciones, nunca es totalmente neutro. En tal sentido, su componente esencial, lo imaginario, (4) es definido por Castoriadis (1986: 29) como "(...) creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes"; de manera que la 'realidad' y la 'racionalidad' deben ser entendidas como producto de esta creación. Como se desprende de esta definición, el simbolismo está lleno de intersticios, permite diversos grados de libertad y está sujeto a permanente transformación. Comprender, en un nivel micro, el funcionamiento de los lugares comunes arroja luz sobre el funcionamiento simbólico en su conjunto. Estos lugares, que configuran la arquitectura imaginaria y que derivan de cierta formalización de la experiencia social, están dotados de capacidad instituyente; al mismo tiempo, poseen un grado de generalidad e imprecisión que dan lugar a la creatividad, la apertura y la negociación. (5) Desde una perspectiva semiótica, el lugar común es concebido como productor de significaciones, en ello no se limita a una operación representativa del mundo, sino que despliega una actividad creativa, reflexiva, y, por sobre todo, situada socialmente. (6) Agregado a esto, la polisemia de los signos: palabras, imágenes, gestos... contribuye a una propuesta de mundo sometida a un proceso permanente de transformación y de negociación. En ese sentido, y en un nivel más amplio, el discurso social se constituye como un juego de fuerzas en continuo deslizamiento, donde discurso y contradiscurso no cesan de redefinirse. (7)

**Identidades plurales y móviles**

El recorrido a través de seis obras representativas de la filmografía argentina de los noventa (8) nos ha permitido recuperar algunas de las construcciones de mujer que circulan en el discurso social y que nos parecen reveladoras de la persistencia, en la configuración de la imagen femenina, de algunos de los rasgos constitutivos del "bello sexo" o de lo que Lipovetsky definiera como la segunda mujer. (9) Sin embargo (o como era de prever), estos aparecen con matices, raramente lo hacen en estado puro y, en gran medida, al participar en la construcción de los personajes principales, resultan redefinidos por el contexto y son sustentados por valores y presupuestos que no parecen ser estrictamente los mismos.

La aparente incoherencia, inconsistencia o contradicción detectada en la construcción de identidades particulares, o entre diferentes identidades en un mismo relato, así como su remisión a imaginarios supuestamente diversos y hasta antagónicos, puede encontrar por lo menos una explicación en la concepción de Guattari (1996: 11 y ss.) sobre la subjetividad como plural y polifónica (otra radicaría en la productividad misma de los lugares comunes que las sustentan). Concebidas en su pluralidad, las identidades, en permanente deslizamientos entre transformación y conservación, deben ser entendidas en su carácter desterritorializado y nómada, sujetas a permanente redefinición. (10) Los sujetos oscilan entre la transgresión y la integración difuminando los límites entre discurso y contradiscurso. (11)

Al mismo tiempo, el fenómeno de deslizamiento de las identidades y de indefinición de sus límites o desterritorialización (acentuado en nuestra época y, en gran parte, producido o favorecido por la globalización) desencadena, como lo señala Guattari, un movimiento de "reterritorializaciones conservadoras de la subjetividad" que significan un incremento de reivindicaciones de singularidad subjetiva y que explican, en nuestros discursos, estos vaivenes en la definición de la mujer actual, a la que Lipovetsky denominara la tercera mujer (Cfr. nota 6).

No obstante, el relato cinematográfico (como cualquier otro relato y, particularmente, en función de las reglas de género) está limitado por las distintas formas de lo verosímil, las que actúan a modo de censura determinando lo aceptable y lo creíble, y reduciendo el número de los posibles narrativos o de las situaciones diegéticas imaginables. Las acciones de los personajes, y por tanto su definición, están reguladas por su adecuación al saber común (12) constitutivo del discurso social. Saber abierto y creativo, pero no por ello imprevisible.

### **Imágenes de mujer o las diferencias en la diferencia**

Si cruzamos algunos de los términos de las oposiciones binarias que tradicionalmente -según Ortner y Whitehead (1996)- han constituido los ejes según los cuales se han establecido las diferencias que caracterizan las identidades femeninas y masculinas, a saber: naturaleza/cultura, doméstico/público e interés particular/bien social, podremos observar cómo las imágenes de mujer constituidas en nuestros relatos resisten una localización estable, se deslizan y se multiplican desestabilizando la estructura binaria.

Ana y Nelda ("Un lugar en el mundo", ULM) son los personajes femeninos con menos ambivalencias y prácticamente sin fluctuaciones. De algún modo, podríamos decir que subvierten la polaridad, ya que ambas, sin estar despojadas de los atributos de sensibilidad, comprensión y protección, los encauzan a través de la razón y los ponen al servicio de un objetivo social. El hacer de ambas trasciende los intereses particulares y se ejerce fundamentalmente en pos del bien social. En el caso de Ana, es claro el dominio de una moral que rige sus actos aún en el terreno de lo íntimo (sacrifica su amor a Hans por lealtad hacia Mario).

La heroína de "Garage Olimpo" (GO), María, tiene marcadas afinidades con las dos anteriores. Los presupuestos que subyacen en la construcción del personaje de Ana (ULM), llevan -a quienes comparten el mismo saber sobre la historia y están inmersos en la misma *doxa*- a ponerla en relación con María (GO), aún cuando la historia de esta se desarrolla en la década del 70 y la de aquella transcurre en los 80. No será difícil imaginar, detrás de Ana, una historia muy semejante a la de María, aunque con un destino más benévolo. Las acciones de María están guiadas por un compromiso político-social, que implica la inscripción de su práctica militante en un espacio necesariamente público, y que exige el sacrificio de su vida privada. En su hacer se combinan la razón y la emoción, la convicción política y la sensibilidad. Si bien, por un lado, sucumbe (en el dominio de lo íntimo) al acoso sexoafectivo de Félix, su torturador; por el otro, aun sumida en el quebranto, una ética rectora le impide traicionar. Su valentía se despliega con mayor fuerza en el terreno de lo social. Las cualidades que diseñan la semblanza de María desestabilizan el eje de las oposiciones genéricas. Leída en el hilo de la historia y atendiendo a la contigüidad lógica con la vida de Ana, las inconsistencias son adscribibles, al menos en parte, a un contexto socio-histórico particular que trasciende lo masculino y lo femenino.

De "Buenos Aires viceversa" (BAV), recuperamos particularmente a Daniela y Cristina. Si bien la trama de la película está tejida por el cruce de una serie de historias y sus respectivos personajes, son estos dos los que constituyen las líneas estructurantes del relato, fundamentalmente Daniela. Estas dos imágenes de mujer representan la tensión en un eje cuyas polarizaciones inducen, en muchos casos, a la construcción de figuras maniqueas (tendencia que se desliza especialmente en el diseño de la imagen de Cristina). Tanto una como otra aparecen sumidas en el desamparo, cuyas causas exceden el dominio de lo privado y se anudan, con diferencias de grado y de matices, a un pasado nacional de oprobio (secuestro y desaparición de los padres de Daniela) que tiene su correlato en un presente de corrupción y engaño (manipulación de los hechos ejercida a través de la TV por el ex marido de Cristina). Sin embargo, la manera en que las afecta y sus consiguientes secuelas marcan diferencias que hacen a su constitución en cuanto 'tipos de mujer'. Mientras Daniela apela a sus propias fuerzas y a la razón para sortear las adversidades y afrontar su vida, poniendo a prueba su capacidad de autonomía, a Cristina, el abandono del hombre que amaba

la sume en una suerte de locura. Para salvarse, una refuerza su contacto con el mundo, la otra se refugia en un universo de ficción (virtual). La primera despliega una función que la trasciende (proteger a Bocha), la segunda se encierra en su individualidad. Aquí también encontramos lo que parece ser una constante en la caracterización de los personajes femeninos: aquellos más directamente ligados o comprometidos con los avatares políticos tienen más posibilidades de ingresar en una caracterización próxima a la mujer autónoma 'creación de sí misma', la tercera mujer según Lipovetsky; mientras que aquellos que permanecen medianamente ajenos a dicha participación conformarían una imagen más dependiente, cercana a la segunda mujer (Cfr. nota 9). Lo notable es que, a pesar de las diferencias, la resolución de ambas historias parece realizarse a través de una presencia masculina reparadora. En el caso de Cristina, el esquema canónico se presenta sin matices, en el de Daniela, ante la necesidad de guardar cierta coherencia con el diseño global del personaje, se insinúa en un final abierto.

Laura y Mirta ("La vida según Muriel", LVM) representan dos tipos diferentes de mujer; sin embargo, en ambos casos las transformaciones operadas en sus vidas obedecen a razones que conciernen a lo individual, al mundo privado. Estamos lejos de una percepción de la función en el mundo en términos de compromiso político, como la que caracteriza el imaginario de GO o de ULM. El personaje de Laura se ofrece como un espécimen de lo que se define en términos de individualismo posmoderno, que implica la asunción del derecho a disponer de sí mismo libremente y que alcanza a hombres y mujeres por igual. Mirta, por el contrario, mantiene rasgos que responden a la imagen de la mujer sumisa, supeditada en sus decisiones a un hombre, dependiente de él y con dificultades para concebir una vida autónoma. El destino de ambas mujeres se cruza, va en direcciones exactamente opuestas (tanto en sentido espacial como figurado). Los espacios en los que se desenvuelven las historias de estos personajes se impregnan con su axiología y alcanzan una dimensión simbólica: así la Buenos Aires (la civilización), de la que huye Laura y que recupera Mirta, se instaura como el lugar de la opresión para la primera y de la contención para la segunda. Mirta anhela abandonar el sur (la naturaleza) y el desamparo, Laura encuentra allí, en "ese lugar" un ámbito de libertad y de expansión. Se conjugan, a través de Laura, valores asociados tradicionalmente a lo femenino: la naturaleza, la individualidad, cargados aquí positivamente, con otros considerados masculinos: la autonomía y la libertad. A pesar de las diferencias, una cosa tienen en común ambas mujeres: la maternidad integrada a la definición de sus vidas, ninguno de los dos caminos excluye esa función.

En el caso de la Ana de "Caballos salvajes" (CS) nos resulta difícil conocer las motivaciones que la impulsan a una especie de voluntaria ruptura de los cánones del comportamiento, no sólo femenino sino social en general. Esta transgresora se figurativiza como una aventurera (pero ya no en el proverbial sentido de la mujer que acumula amoríos), audaz, intrépida, inescrupulosa, una especie de 'fuera de la ley'. La libertad subjetiva parece ser posible sólo mediante la insubordinación a las normas que rigen la comunidad. Configura un personaje innovador, que se sitúa en un terreno reservado habitualmente a la masculinidad. Imágenes y palabras construyen un sujeto cuya acción se desenvuelve de manera disruptora en el espacio público. Sin embargo, su rebeldía no parece responder a ninguna motivación del orden del interés social, la causa no se hace visible, lo único que aparece vagamente enunciado es su desprecio por los hombres que han pasado por su vida. La aparente sinrazón de su violencia la opone a lo que, en el caso de Pedro y José, aparece como contraviolencia. Esto sitúa los comportamientos masculinos y femeninos en los polos opuestos, reubicando a Ana en el ámbito de lo tradicionalmente femenino. Reforzando este sentido, es curioso constatar cómo la *doxa* induce a leer sus comportamientos insolentes y agresivos más como capricho o desequilibrio que como demostración de fuerza y de valor (lo que ocurriría si se tratará de un varón). Esto demuestra que todo signo se resignifica según los contextos y que la interdiscursividad, así como lo que Angenot llama 'alegorismo' (13) aseguran la remisión (y la reducción) de ciertas lecturas a lo conocido. Las actitudes extemporáneas en unas mujeres tienden a ser integradas por la *doxa* a la definición de la 'inestabilidad femenina'.

El caso de Memé ("El faro", EF) tiene algunos puntos de coincidencia con el anterior, puesto que también sus conductas parecen regidas fundamentalmente por la emoción, y están movidas por necesidades que, desde una perspectiva bipolar, tienen que ver con el orden de la naturaleza. Los móviles que motorizan sus acciones se circunscriben, aparentemente, a necesidades de índole personal y carecen de trascendencia social. (14) Sin embargo, aunque a lo largo del film su visibilidad se haga prácticamente nula, no se pueden olvidar las raíces históricas de su malestar. De manera que esa especie de compulsión a la maternidad que la domina no puede atribuirse, dentro de este contexto, exclusivamente a una definición del 'instinto natural', sino que debe articularse con un condicionamiento sociohistórico que gravita poderosamente en la orientación de su vida.

Los deslizamientos entre dos modelos contradictorios en la construcción del género, en una lectura minuciosa, permiten arrojar cierta luz sobre la crisis que contradice las polaridades sin superarlas totalmente; al mismo tiempo, dan cuenta de la creatividad negociada y situada de los lugares comunes.

## Mujer, mujeres

Hemos podido establecer una primera observación como resultado de constatar la coexistencia de imágenes de mujer que resultan, en mucho de los casos, no sólo diferentes sino contradictorias. A partir de las marcas encontradas en la construcción de la mujer, hemos creído detectar la importancia que, en la emergencia de nuevas figuras, han tenido los acontecimientos sociales y políticos de los años 60 y 70 en nuestro país. Decimos esto, porque entendemos que, independientemente de las transformaciones en la concepción de la mujer que, por múltiples factores, se ha ido desarrollando en el ámbito mundial y se han reforzado en virtud de la globalización mediática, el proceso de participación política militante de las mujeres, en ese período y en nuestro país, ha conformado condiciones de producción determinantes que han dejado sus huellas en la discursividad social (Este señalamiento no significa ignorar antecedentes histórico-políticos en nuestro país, que abonan y hacen posible dicho proceso de participación). En films como GO, ULM y, en menor medida, en BAV, las heroínas ponen en

crisis los ejes opositivos en favor de un sistema de diferencias móvil que pretende contrariar todo esencialismo. Estas construcciones femeninas presuponen una serie de valores puestos en circulación en las décadas antes mencionadas. Sin embargo, como sucede en el caso de BAV, la figura de mujer autónoma y comprometida socialmente contrasta con la presencia de mujeres dependientes, circunscriptas a la esfera doméstica y movidas por motivaciones individuales. (15) Cabe señalar que, no obstante esta coexistencia, el papel central y el marcado positivo recae sobre lo que podríamos permitirnos designar como la nueva mujer. La *doxa* ha integrado un modelo de mujer que, aunque no excluyente, pone en circulación una serie de ideogramas que superan arcaicas jerarquizaciones y vulneran las relaciones de poder. (16)

En CS y LVM nos encontramos aún con una nueva construcción: un tipo de mujer activa, independiente, lanzada fuera del espacio doméstico 'natural'. Pero, las acciones y transformaciones en el caso de estas heroínas ya no hallan su justificación en lo político-social, sino que obedecen a necesidades individuales y escapan a todo tipo de imposición normativa. En términos de Lipovetsky (1999: 220) podríamos decir que son el resultado de "(...) un proceso de igualación de las condiciones de los dos géneros, por cuanto interviene una cultura que consagra, tanto para un sexo como para el otro, el reinado del gobierno de sí, de la individualidad soberana que dispone de sí misma y de su futuro, sin modelo social rector.". Los personajes principales de estas dos películas, como el de EF (aunque éste con fuertes matices contradictorios) responden con mayor fidelidad a los rasgos emergentes de la *doxa* de los 90, en la que, sin embargo perviven e interactúan discursos anteriores, en particular de los 60-70, pero también discursos residuales que consagran los valores de la 'mujer de interior'. Prueba de ello es la presencia en LVM de una figura de mujer que, en contrapunto con la heroína (y sin perder actualidad) se inviste con cualidades que la ubican entre estos últimos.

Las protagonistas de nuestras historias han merecido el rol de heroínas por diferentes razones, por su compromiso social (y/o por sus consecuencias): Ana (ULM), María (GO), Daniela (BAV); por sus ansias de autonomía y libertad: Ana (CS), Laura (LVM); por su desgarramiento y fragilidad (donde confluyen motivaciones sociales y privadas, aunque prevalecen las últimas): Memé (EF) y Cristina (BAV). Esta clasificación, indudablemente reductora, no nos impide visualizar la variedad de figuras puestas en acción. A través de ellas, hemos podido observar los vaivenes de las identidades, producto de un imaginario activo y atravesado por la tensión entre la territorialización, la desterritorialización y la reterritorialización. Extremando la capacidad creativa y negociadora de los lugares comunes, se han relativizado instituciones inestables o, al menos, se han producido desplazamientos y rejerarquizaciones. En fin, a través de esta selección de discursos fílmicos, modesto fragmento del discurso social, y del análisis de las figuras de mujer que los pueblan, hemos creído poner en evidencia el carácter móvil y polimorfo de las identidades que construyen.

## Bibliografía

Angenot, M. (1989) "1889. Un état du discours social", Ed. Le Préambule, Québec.

Aumont, J. et alt. (1983) "Esthétique du film", Nathan, Paris.

Barthes, R. (1982) "Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica", Ed. Buenos Aires, Buenos Aires.

Eizykman, C. (1976) "La jouissance-cinema", Union Générale d'Éditions, Paris.

Fabbri, P. Y Escudero Chauvel, L. (1994) "Douze esquisses sur les lieux communs", en "Protée. Théories et pratiques sémiotiques", volumen 22, nº 2, pp. 104-108, Chicoutimi (Québec).

Guattari, F. (1996) "Caosmosis", Ed. Manantial, Buenos Aires.

Lipovetsky, G. (1999) "La tercera mujer", Ed. Anagrama, Barcelona.

Lotman, I. (1991) "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura" en "Rev. Criterios" nº 30, julio-diciembre, La Habana.

Mouffe, Ch. (1996) "Por una política de la identidad nómada", en "Rev. Debate Feminista", año 7, vol. 14, México.

Ortner, S. y Whitehead, H. (1996) "Indagaciones acerca de los significados sexuales", en Lamas, M. (comp.) "El género: la construcción cultural de la diferencia sexual", Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, México.

Semprini, A. (1994) "Le lieu commun como déixis instituyente", en "Protée. Théories et pratiques sémiotiques", volumen 22, nº 2, pp. 7-13, Chicoutimi (Québec).

Sorlin, P. (1992) "El imaginario: ¿una construcción social?" en "Christian Metz y la teoría del cine. Actas del Coloquio de Cerisy", Catálogos Editora, Buenos Aires.

## Filmografía

Agresti, Alejandro (1996) "Buenos Aires viceversa", Argentina.

Aristarain, Adolfo (1991) "Un lugar en el mundo", Argentina.

Bechis, Marco (1998) "Garage Olimpo", Argentina.

Milewicz, Eduardo (1997) "La vida según Muriel", Argentina.

Mignogna, Eduardo (1998) "El faro", Argentina.

Piñeyro, Marcelo (1995) "Caballos salvajes", Argentina.

## **Notas**

*Entendemos discurso social en el sentido que le otorga Angenot, M. (1989:13) "(...) todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que narra y argumenta, si se plantea que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso." (La traducción es nuestra)*

2 Cabe aclarar que, en este contexto, el término imagen cobra el alcance que le atribuye la retórica clásica: imago, figura arquetípica.

3 Aunque actualmente se verificaría un proceso de resurgimiento, al menos en nuestro país.

4 Hay que distinguir la noción de imaginario formulada por Castoriadis de aquellas propuestas por algunas corrientes psicoanalíticas.

5 Según Semprini (1994:7-13), "El lugar común permite el despliegue de un mecanismo de deixis instituyente que engendra, en el seno mismo de la interacción, la identidad de los sujetos, las relaciones que los ligan y versiones del mundo que los rodea".

6 Fabbri y Escudero Chauvel (1994) catalogan al lugar común como 'alquimista', ya que contribuye a transformar el conocimiento, al mismo tiempo que opera como una especie de memoria proyectada al futuro, es decir como memoria de aquello que no ha acontecido aún.

7Cfr. Angenot, M.(1989).

8 Un lugar en el mundo de Adolfo Aristarain, Caballos salvajes de Marcelo Piñeyro, Buenos Aires viceversa de Alejandro Agosti, La vida según Muriel de Eduardo Milewicz, El faro de Eduardo Mignognas y Garage Olimpo de Marco Bechis.

9 Para Gilles Lipovetsky (1999: 219) "La primera mujer está sujeta a sí misma; la segunda mujer era una creación ideal de los hombres; la tercera supone una autocreación femenina.". La primera mujer corresponde a las sociedades preindustriales y permanece hasta iniciado el siglo XIX, cubriendo el período más extenso de la historia de occidente. Esto no impidió la aparición, en la Baja Edad Media, de la imagen de mujer exaltada por sus méritos e inspiradora del amor cortés. Se va a establecer una suerte de continuidad entre la Bella Dama consagrada por el código cortés y la segunda mujer, en esta etapa el bello sexo va a ser sacralizado en su condición de esposa-madre-educadora. Esta figura emerge a partir del proceso de industrialización, siendo el siglo XIX el de su consagración, la que se extiende hasta bien avanzado el siglo XX. La tercera mujer habría tenido su impulso definitivo en los años sesenta, según el autor (1999: 222) constituye una combinación "de avance igualitario y de continuidad desigualitaria".

10 Cfr. Mouffe, Ch. 1996.

11 Angenot, M. 1989.

12 Aumont, J. et al. Esthétique du film, Nathan, París, 1983, p.100.

13 Angenot, M. (1989:17) "A la lectura de un texto dado se sobreimponen vagamente otros textos que ocupan la memoria, por un fenómeno análogo al de la remanencia retiniana." (La traducción es nuestra)

14 En realidad, es cuestionable la legitimidad de concebir lo personal como separado de lo social.

15 No queremos dejar de señalar que el establecimiento de límites entre lo personal y lo social resulta, por lo menos, forzado. Este tema merece ser analizado con mayor detenimiento y utilizado con recaudos.

16 Es imprescindible hacer la advertencia de que no pensamos que estos films, cuyos destinatarios previstos responden a una caracterización que gira entre lo intelectual y progresista, den cuenta directamente de lo que podríamos llamar la doxa general, sino de una de las tantas doxas propias de ciertos segmentos de la población. Sin embargo, cabe precisar que entendemos que

*la multiplicidad de doxas estratificadas interactúan entre sí dando lugar, como resultado de una negociación incesante y dinámica a la doxa general.*

**FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:**

Dalmaso, María Teresa (2001): Discurso fílmico y construcción de identidades: figuras de mujer. Revista Latina de Comunicación Social, 44. Recuperado el x de xxxx de 200x de:  
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina44septiembre/4402dalmaso.htm>