

# Tres Mujeres

## Introducción

T

rabajamos aquí el **significado MUJER** como una construcción cultural virtual, de la cual la sociedad estipula los límites y alcances. Esta construcción está enlazada con las señalizaciones de lo ideológico y del poder. La importancia de estos dos últimos factores se agudiza ya que el poder no constituye una fuerza sólida y uniforme mediante la cual la clase dominante se impone sobre la dominada, sino que aparece como una combinación dinámica de estrategias. Hay una permanente reacomodación de presiones, tensiones, resistencias que modifican los ejes, palancas y puntos de apoyo. Estas relaciones están íntimamente ligadas con el saber y la palabra.

El discurso no es siempre un efecto de poder, sino que puede ser un sitio de resistencia, una réplica, una puesta de límites. Desde el otro lado, la no palabra, el silencio, puede ser un arma.

Aquí aparece el entramado que sustenta la noción de género -femenino/masculino- y de las relaciones que de ellos se derivan. Inestables, cambiantes, desparejas, las relaciones se establecen siempre desde el poder que históricamente ha considerado la superioridad de los varones.

Las redes ideológicas, por otro lado, han asentado con intermitencias los términos de esta relación sobre una presunta legitimidad de la asimetría. La diferencia biológica ha sido el sustento y aval de una división que ha segmentado a la sociedad en dos: los trabajos y los espacios sociales en los que se desempeñan mujeres y varones parten de esta *diferencia*.

**Varones:** ámbito público/producción-retribución.

**Mujeres:** ámbito privado/reproducción-gratuidad.

La función reproductora implícita en el cuerpo femenino, sustentadora de una diferencia favorable (Derrida) a la mujer, la aisló y redujo a la tarea gratuita de la reproducción. Esta primera identificación de la mujer con la maternidad ha cincelado una significación del término *mujer* en la que confluyen naturaleza (biología, el individuo) y cultura (la sociedad).

Rosa Alba Riveros\*

Nora Delgado\*\*

Mercedes García Saraví\*\*\*

\* Lic. en Letras. Bec. de Inic.

\*\* Dra. en Letras. Directora Proy. "La escritura de las Mujeres en Latinoamérica".

\*\*\*Prof en Letras.B.P. Proy. "Sexo, Violencia y Medios: el género y el estereotipo".

A partir del concepto de intertextualidad se puede verificar el modo en que los distintos textos que circulan en el campo social, se contraponen, se responden, se mestizan.

Tendremos en cuenta las relaciones fluyentes y dinámicas entre discursos hegemónicos y discursos alternativos. A partir del concepto de intertextualidad se podrá verificar el modo en que los diferentes textos que circulan en el campo social construyen, definen, refieren, lo femenino.

Precisando: el trabajo se centrará en el análisis de la mujer como productora de sentidos en una sociedad que le ha atribuido una serie de roles muy codificados y que le ha *permitido* el acceso al campo de la producción a través de un discurso que participa de un juego dialógico con los otros discursos sociales. Significa que lo *femenino* en el discurso de las mujeres responde a versiones contestatarias que pueden ser explícitas, irónicas, sumisas o que cabalgan en el doble sentido.

El discurso de la mujer latinoamericana contemporánea apela a procedimientos inversores contestatarios de lo estatuido con el objeto de remarcar la "diferencia" sexual, y lo inserta en los juegos ideológicos y de poder en el campo social.

El discurso en el que predomina la función poética -el literario- y aquel en el que prima la función referencial -el periodístico-, segmentado de los otros discursos producidos por las mujeres serán los puntos nucleares de este trabajo, en el que pretendemos analizar la tipificación social y discursiva de los personajes con la incorporación de diferentes enfoques culturales de lo femenino.

### *Manuelita*

Mercedes García Saraví

La mirada apunta a observar de qué manera en este poema se representa un *modo de estar* de la mujer contemporánea.

La construcción cultural de la identidad femenina impone ciertos cánones cuya violación puede generar conflictos.

El poema elegido pertenece a la colección *El reino del revés* (1964) y ha circulado principalmente a través de la canción. La simbolización rítmica le da la precisa cadencia, elemento significativo semántica-

mente. La relación con la circulación oral enlaza con un tercer modo de acceso al texto: el teatral. El poema formó parte del espectáculo *Canciones para mirar* (1962). Esto demuestra que concentra sobre el elemento narrativo de la 3a. persona, la posibilidad de la representación sin descuidar el lirismo básico del verso en el que la situación de la tortuga metaforiza la inquietante soledad de las mujeres.

La relación palabra-música-teatro constituye, además, un encadenamiento a tener en cuenta a la hora de analizar las marcas de lo lúdico (repetición, ritmo, cadencia...) en los textos destinados a un público infantil.

Con referencia a este receptor ideal, se deben apuntar otros componentes (intertextuales, en este caso) importantes. La presencia de animales permite aproximar el poema al género de la fábula, y a los "cuentos de animales". Al contrario de las primeras, la moraleja no está marcada. Tal, la que representa la corporización de un "modelo" de mujer que ingresa en el imaginario colectivo y compite o no con las significaciones de lo femenino preexistentes. Otra diferencia con lo fabulístico: la protagonista no constituye un arquetipo de la virtud/vicio que representa. La relación intertextual se da también con los *mass-media*: como en ciertos dibujos animados, animales y seres humanos interactúan.

Manuelita emprende un viaje inútil en busca de su juventud perdida. El aparato social que genera los exigentes modelos de juventud y belleza la impulsa a dejarse consumir por la sociedad de consumo. Los íconos de la feminidad, la belleza, la alegría, el amor, París, la moda y Pitanguy se esgrimen como coartadas de lo cotidiano y son violentamente desplazados por el lento viaje de retorno a Pehuajó y al tortugo que la espera para sumergirla en la rutina doméstica.

La protagonista está doblemente marginada: por mujer y por vieja. La edad, en nuestra cultura, es un signo de *envejecimiento*: aumento de los achaques y del deterioro orgánico. En una mujer, además, determina la irreversibilidad de los tiempos de la maternidad. Concluye su etapa de "valor de cambio" con el agostarse de la hermosura, se acaba el tiempo del "valor de uso" con la menopausia y la imposibilidad de reproducción.

La juvenilidad en cambio, es el simulacro de la juventud, la gracia, el gozo. Es lo que busca Manuelita en su viaje a París. (¿Adónde, si no?). Y por un instante, la alcanza. El acceso al Olimpo de los elegidos siempre jóvenes y felices tampoco depende de los deseos ni de las cirugías.

La tortuga como protagonista también exhibe un tratamiento desde el humor negro: su "rostro" jamás ha ostentado la "tersura de un cutis de bebé".

Por otro lado, pertenece a una especie cuyo "nombre" surge en femenino.

La escritura y la música, desde una fantasía más que verosímil, ejercen una función metafórica de la sociedad que las genera.

Algunas precisiones analíticas:

1) La ubicación espacial es en un lugar real, pero de localización no demasiado conocida. Está "alejado de Buenos Aires", y su significación es a la vez "cualquier parte", "en el campo", "muy lejos", que "en un lugar que existe". El nombre del lugar aparece como un "efecto de realidad" que decía Barthes. Por este mecanismo, Pehuajó se incorpora al mundo y acepta ser un lugar marcado por una habitante famosa.

2) El tiempo, en cambio, es mítico: El *incipit* de "Manuelita..." es abrupto, pero predomina en el poema el pretérito imperfecto, el tiempo de la narración.

3) Es notoria la presencia de los avatares de lo "cotidiano" bien conocidos por el receptor: el amor, los viajes, el paso del tiempo, (las revoluciones), las labores domésticas, el ideal de belleza de nuestra época...

4) La protagonista contrasta por sus características referenciales con el "objeto del deseo" que persigue.

Desde el plano del *significante*, está compuesto por seis estrofas regulares de 6 versos, el primero endecasílabo y el resto octosílabos. Todos, menos el quinto de cada estrofa, son agudos. La rima es fija, y en algunos casos se producen enlaces entre las de sucesivas estrofas. El estribillo es una copla aproximadamente octosílabo con rima consonante. El esquema métrico responde a los cánones de la serie culta, en alternancia con el estribillo de raigambre popular. No se deben dejar de lado, además, los efectos lúdico-sonoros que el *significante* aporta: la aguda de Pehuajó imprimirá la norma al poema.

Desde el plano del *significado*, "Manuelita" tematiza varias cuestiones: la sociedad de consumo, la construcción cultural de la mujer-objeto siempre joven y bella, la cultura de la imagen, la alucinación parisina, el viaje, y los eternos y líricos temas del tiempo y de amor.

Cabe comentar un fenómeno accesorio inherente a la transmisión oral. Al intentar la reconstrucción del texto por la memoria, comprobé que nadie recordaba la escena en que Manuelita se contempla en un charco, ni la que alude a la Revolución Francesa. Revisé a

continuación una versión grabada y en ella tampoco aparecen dichos momentos. Ello permite suponer que la memoria registró lo oído antes que lo leído. La supresión condensa el asunto al máximo. Su presencia en el texto escrito, sin embargo, aporta algunos condimentos a la lectura.

La construcción lírica provoca pequeñas desorganizaciones cronológicas: así, la ida a París, anunciada en el *incipit* es explicada por la segunda estrofa, el descubrimiento de su vejez; y ésta a su vez, por la tercera: el deseo de ser amada.

La segunda estrofa muestra a Manuelita contemplándose en un charco. Narciso al revés, la tortuga se rechaza a sí misma y emprende la marcha hacia la belleza perfecta y eterna. No hay menciones al aparato social que genera los paradigmas que pretenden modelar a la mujer contemporánea, pero estos mecanismos, como en la sociedad actual, están sin estar, lo invaden todo. Hasta la supuestamente bucólica vida de Pehuajó.

Las preguntas de las tres primeras estrofas revelan a una mujer que se enfrenta a su dilema: ser joven o no ser; correr el riesgo de dejar de ser amada, o pensar que corre el riesgo de dejar de ser amada.

Consciente de ello, intenta un "retorno al tiempo perdido". El *topos* del *carpe diem* se insinúa a la inversa de la manera habitual: cuando los días a atrapar ya han pasado.

Desde la pregunta retórica del estribillo "¿dónde vas?" se asoma tímidamente el otro tópico clásico: "¿dónde estás?", el *ubi sunt*.

En el texto no se pone el acento en su relación con el fugaz tortugo que la enamora, aunque desempeñe el papel de amante fiel y paciente, que aguarda el regreso del periplo de su compañera. Se puede ver otra inversión del esquema habitual: "dama aguarda a caballero".

El itinerario campo-ciudad conlleva el fracaso: su viaje es una peregrinación para saldar un pecado que no cometió. Inclusive como turista (otra guiñada a la "vida cotidiana"), Manuelita no las tiene todas consigo. Tal vez la anécdota que la ubica en 1789, en plena Revolución Francesa apunte a subrayar la impertinencia del viaje, la insolubilidad del problema, y la señal de que en todos lados se cuecen habas, por lo de la revolución, digo.

Acabado el *lifting*, que se traduce en prácticas asociadas culturalmente a las mujeres: planchar, vestir a la moda, maquillarse, el regreso la retorna a su estado anterior. La cirugía estética se incorpora como un significado que se expande a lo social: aporta el pres-



tigio, el aura de pertenecer al mundo de los elegidos, de los que salen en las revistas de actualidad, se visten a la moda y jamás lavan los platos.

El círculo se cierra: Mercancía de un sistema económico que le exige cotizarse como valor de cambio, esgrime su coartada: debe irse a Europa porque para ser una mujer se debe ser joven y hermosa. Cae ingenuamente en la utopía fáustica de recobrar el tiempo perdido. Se vende a un nuevo demonio: la sociedad de consumo. Mediante la creencia en sus mensajes, Manuelita se permite la ilusa pretensión de estar por un ratito en el Olimpo. Manuelita busca huir de lo cotidiano y cae dramáticamente en ello.

### Conclusiones

"Manuelita, la tortuga" presenta un tipo femenino más que corriente en los últimos tiempos. Apoyada en un *significante* lírico-musical que armoniza la serie *culta* y la *popular*, María Elena Walsh representa un tipo de mujer en el que la confluencia de naturaleza y cultura determina lo permitido y lo vedado.

El *significado* apunta a una *mujer* cuya vida se centra en el momento de la resolución. La meta posible depende de ella misma. La tortuga rejuvenece efímeramente pero obtiene el amor.

El objeto del deseo: la juventud, le permitirá ocupar un lugar en el campo social: el de esposa-madre.

En este poema lo *femenino* es objeto de la voz de una mujer que a través de la palabra procura re-enunciar nuestros conflictos.

Podemos suponer a María Elena Walsh como sujeto de la enunciación de los poemas: es una mujer que atrapa en su voz lo femenino, para que de una vez deje de ser un objeto de discurso de los hombres y se reenuncie "desde adentro".

El texto de MEW contesta con obstinada prudencia al conjunto de discursos sociales que construyen un significado acotado de lo femenino.

### Latía Fernanda

Rosa Riveros

En el cuento número seis de Angeles Mastretta observamos una postura de delimitación de espacios específicos pertenecientes a lo femenino y a lo masculino: delimitación que repite los paradigmas culturales que operan en la sociedad. Podríamos considerar esta distinción de género: La mujer desde lo interno, El hombre desde lo externo.

MUJER: catecismo-costura-bordado-misa-cocina-cuidado de los chicos .

HOMBRE: política-descanso diario (siesta).

A la mujer le corresponde la re-producción del sistema instituido para asegurar el entorno social ordenado por el varón. Lo femenino está manipulado por situaciones culturales de dependencia.

La mujer se define por la *dinámica interna* de su condición social.

Estos modelos sociales connotan fuerza, discriminación y valores enfrentados.

La mujer no es reconocida como productora de sentidos, su voz se confunde con los espacios de la casa. Ella es una mera reproductora de valores patriarcales, tanto para el varón como para la mujer. Su capacidad para producir significados está determinada por la postura masculina.

El discurso del varón aparece como acotador de los *sí* y de los *no* que puede emitir el discurso femenino. De esta manera se instala claramente la figura de la mujer en el *sitio* que le *corresponde*. Así se determina la posición de la persona/mujer respecto del poder.

El hombre es el único considerado "Un ser racional. O sería que al decir hombre, no quería decir mujer" (AM).

Las separaciones son abrumadoras, ya que la sociedad organiza los mundos de ambos para así hacerlos cargo de las actividades diferenciadoras dentro de los campos sociales:

HOMBRE: "Hasta oír a su marido planear otro negocio".

MUJER: "... tenía mucho que hacer y cuando no lo tenía, se lo inventaba. Tenía que enseñar catecismo...".

Podemos observar un juego circular que responde a un enfrentamiento de mundos. En este punto, el relato inicia una exploración de diferentes estados en la vida femenina, principalmente los que atañen a la relación: su yo individual/los otros:

Primer Estado: Orden.

Segundo Estado: Aparece la cadencia .

Tercer Estado: Desorden.

Cuarto Estado: Nuevamente Orden ("buenos tiempos").

El último estado ya aparece desde otra perspectiva porque la tía Fernanda es otra después de su enfermedad.

En el segundo estado hay una relación con el cuerpo silenciado, se produce un autodescubrimiento del placer: la *cadencia* (masturbación) es como una búsqueda de identidad; la sexualidad está proyectada desde su interior (aspecto psicológico).

La cadencia aparece como masculina: "Cómo iba a querer algo más que ese tranquilo bienestar". También como fantasía erótica -aquí se produce el encuentro consigo misma-. La tía Fernanda por un momento se erige en sujeto.

Otra tematización observada en el cuento elegido es la cuestión religiosa, en la que se enraiza la educación femenina; éste es el condicionamiento de las mujeres y pone de relieve hasta qué punto influye en la tradición cultural: "Lo que le estaba pasando era ya su penitencia" (AM). La iglesia es otro de los poderes que opera sobre lo femenino.

Su relación con el mundo religioso está basada en condiciones: así, podría recibir: "Piedad de la Divina Providencia", como efecto del favor otorgado por Dios.

Desde otra perspectiva, su condición biológica - inherente a todo ser viviente- está postergada:

"Tenía los ojos secos y ganas de hacer pipí, correctamente, por primera vez en mucho tiempo" (Pág. 38).

Su espacio como persona con deseos y necesidades personales no existe o no debiera existir, porque de otro modo no podría asistir a quienes la necesitan (marido, hijos, parientes). Ella debe estar siempre de buen humor y expuesta a las necesidades de los otros:

"Lograr que todas esas cosas... y ser de paso una mujer bienhumorada" (pág. 34).

Únicamente es válida su presencia cuando el espacio que ella "maneja" siente la presencia de la desintegración del orden de las cosas cotidianas- internas:

"Los niños empezaron a estar hartos de hacer lo que se les pegaba la gana, la cocinera se peleó a muerte con el chofer" (pág. 37).

Son inconcebibles los procesos inversores del mando:

"Porque el chofer había cambiado de panadería con tal de no ir a la que le ordenó la cocinera, que quién era para mandarlo" (pág. 38).

La mujer acentúa su hacer: ordena, dirige y administra un microcosmos, éste toma cuerpo a medida que la mujer trabaja y acciona lo cotidiano. Cuando ejerce su función todo está en orden porque ésta es su problemática *innata*. Ella subraya la existencia de una voz colectiva que explicita los espacios que ocupa.

La casa es el espacio de generaciones femeninas, es un centro productor de pautas iguales en un tiempo diacrónico.

Es un socio-espacio cuyo significante connota códigos sustentados por la tradición patriarcal.

La mujer lleva en sí el caos y el orden de las cosas de la casa. El mando proviene de lo masculino y va hacia lo femenino, jamás a la inversa. Todo aquello que pueda ocurrir a la mujer es considerado como normal y esperado: sucederá en algún momento de su vida. Este aspecto aparece como hecho inevitable y característico de lo femenino, por ejemplo, la *locura*:

"No se le ocurrió, por lo tanto, investigar demasiado en los males de su señora, a la que de cualquier modo hacía rato que veía enloquecer como a un mapache. El comprobaba así la teoría que su padre y su abuelo, ardientes lectores de Schopenhauer, habían encontrado en él con toda claridad, las causas y certidumbres filosóficas de la falta de cerebro en las mujeres" (pág. 37).

Esos supuestos se manejan de generación en generación entre los hombres, y evidencian las creencias culturales masculinas sobre la naturaleza de la mujer; y una vez más "verifican" esa realidad. Como si mirasen siempre desde enfrente (objetividad) y con pre-juicios concebidos *desde siempre*. Por esta razón se justifica su indiferencia, como la única respuesta a estos continuos casos.

En el cuento, la mujer se constituye como una cosa-objeto vista desde el quehacer de la casa, no como símbolo sexual. Lo sexual desaparece de su existencia. El placer se concreta a través de su "deber" cotidiano: no puede ni debe pedir más. Este aspecto de su vida responde a las convenciones sociales como "felicidad Femenina":

Con frecuencia, viendo dormir a sus hijos y leer a su marido, hasta le pareció que le sobraban bendiciones. Cómo iba a querer algo más que ese tranquilo bienestar" (pág. 34).

Otra cuestión a tener en cuenta en el texto seleccionado es el *decir*. Hallamos dos maneras de manifestarse, a partir de la convención de los géneros:

- 1) La mujer dice desde su tarea cotidiana, desde sus hechos,
- 2) El hombre dice desde la palabra, desde su opinión.

Esta forma de expresión proyecta la dualidad: Palabra/No palabra, que además expresa su carga de significación para contener en sí los *permisos* que la sociedad otorga a todo proceso de verbalización. Es un elemento plurivalente y suscitador de las estructuras sociales; desde esa estructura concebimos la femineidad en su fase de: *hacer/deber/tener*; y la masculinidad en su fase de: *decir y estipular convenciones*.

Los ejes medulares de nuestro análisis (mujer-varón) son focos de sentidos que actúan como centros

desde donde surgen las siguientes unidades de significación:

- Necesidad de conformar la figura que contiene y otorga ( mujer ).

- Necesidad de que los recursos del mundo-hombre actúen como señaladores de modelos a seguir.

- Necesidad de afianzar la condición femenina inamovible de: Maternidad-Familia y Protección.

Estos tres aspectos ponen en movimiento la efectividad de ambos mundos, porque implican la manera de desentrañar y especificar los roles, manipulando los valores, la semántica de los discursos y originando fundamentalmente un efecto de juego de sentidos -un peculiar manejo de la forma del mensaje-. Este centro reviste una característica peculiar y es la de funcionar como un genuino poder de sugerencias.

### Conclusiones

Nuestro propósito fue ubicar los espacios sociales determinados por la concepción de género. Teniendo en cuenta las significaciones otorgadas, vemos que las prohibiciones están dadas únicamente para la mujer cuyo rol pasivo-silencioso está determinado por el hombre.

El discurso de Angeles Mastretta postula irónicamente que la mujer no se piensa a sí misma como sujeto de su historia, ella existe en función de los otros. Pertenece a un lugar estático-interno concerniente únicamente a su *naturaleza*. Podemos ver claramente dos roles asignados a ella: *deber/hacer*.

Al hombre le corresponde establecer valores y construir a partir de sí mismo el mundo patriarcal prolongado a través de generaciones por las mujeres. En este sentido, el contenido semántico de ambos bloques hace posible que coincidan en una estructura organizada alrededor del hombre.

La mujer debe poseer la capacidad de desplegar-se, de estar dispuesta siempre a trabajar y a realizar tareas diversas en el interior de su casa para que no se instaure el caos.

### Lorena

Nora Delgado

Analizaremos un caso de repercusión mundial que plantea *objetivamente*, según el enfoque del texto periodístico, un modelo de ser de lo femenino. Se trata del caso de Lorena Bobbit, inscripto por lo general en las secciones policiales de los diarios, o en información general: en el periódico *PÁGINA/12* aparece en el sector

de sociedad, y en *PRIMERA EDICIÓN* en policiales, con un titular que adelanta la información en la primera página (este último diario es de circulación provincial, mientras que *PÁGINA/12* se distribuye en todo el país). El caso analizado es importante no solo por su lógica sino también por las percepciones acerca de *lo femenino* que autoriza y bloquea.

Se trata de un relato. Las crónicas periodísticas delimitadas como *corpus* son las que aparecen en el diario *P/12*, del 13 de enero de 1994 (pág. 12); y la de *PRIMERA EDICIÓN* del 26 de enero de 1994 (la pág. 7). Tomamos como punto de partida de este análisis la instancia misma del proceso judicial al que se ve sometida Lorena Bobbit (en *P/12*), y la retomamos en el momento del fallo, determinación que hace que el caso adquiera mayor repercusión por la absolución declarada del personaje en cuestión (noticias de P.E.).

La narración de "los hechos", eliminada la versión canónica del relato periodístico, se reduce al enunciado siguiente: "...Lorena Bobbit, la mujer ecuatoriana que le cortó el pene al marido, subió ayer al estrado de la Corte en la tercer jornada del juicio y brindó su testimonio...". En torno a este enunciado se teje su historia, y podría decirse la historia de *lo femenino* de fin de siglo, a partir del eje del deseo y la pasión.

En el relato de *P/12* aparece una pormenorizada historia del personaje (que responde a los cánones tradicionalmente aceptados en torno a lo que es *ser mujer*. Relata, puede decirse, dos historias. Una "...historia de su familia latina y católica; el encuentro, enamoramiento y casamiento con John Wayne Bobbit...". Todo hasta aquí se inscribe dentro de lo socialmente aceptable, dentro del modelo de ser de *lo femenino*: "su deseo de formar una familia". Todo hace suponer que Lorena es *reproductora* del modelo socialmente difundido de "ser mujer". En este relato se puede incluir la historia del matrimonio "...una historia conyugal de peleas, gritos, insultos y golpes que incluyeron tormentos con 'técnicas de *marine*', aprendidas en esa fuerza militar por su esposo...". Esta historia nos lleva a la visión de la mujer como "objeto" de marido. Ella siempre debe estar sometida a las decisiones del *jefe de la familia*, que por "algo" lo es. Incluso en los ritos que hacen a la consagración del matrimonio, la mayoría de las religiones (Lorena proviene de una familia católica) impone a la mujer seguir las directivas del marido:

"...dejará a su padre y a su madre, y los dos se harán una sola carne".

La ley, la norma, supone seguir siempre al marido.

La otra historia narrada es contestataria de la anterior. Implica la revisión del modelo y la resistencia



como respuesta al discurso hegemónico de "lo masculino". Tiene que ver con la noticia "el corte del pene al marido" o, "la cercenación del pene del esposo", según expresiones de los textos analizados.

Así, se instaaura la ruptura (podríamos afirmar "el corte") con lo anterioremente marcado en los supuestos del "ser mujer", inscribiendo esta nueva historia como respuesta al universo masculino. La acción, en este caso, es evidente y directa.

Sostenemos, siguiendo a Greimas (1) que es importante "interpretar el relato como una estructura narrativa, es decir, una vasta red relacional que subyace al discurso de superficie, y que lo manifiesta sólo parcialmente". Se incorpora aquí la noción de sucesión de hechos, o manifestación lineal de la narratividad (historia de su vida de soltera, su matrimonio, su negación al divorcio...), y nos invita a considerar el dispositivo sintagmático del relato "como poseedor de un sentido, una dirección, una intencionalidad". Rastrear el sentido del caso Lorena es objetivo de este trabajo, que por cierto no se agota en las decodificaciones que intentamos.

Absteniéndonos de realizar un análisis de la estructura canónica del relato periodístico (que implica entre otras cosas una intencionalidad), nos detendremos en la recurrencia de las tres pruebas que articulan -según Propp (2)- al modo de tiempos fuertes, el conjunto del relato de Lorena, y que son:

- a) La prueba cualificante.
- b) La prueba decisiva.
- c) La prueba glorificante.

Esta sucesión de pruebas nos permite afirmar que estamos en presencia de lo que para algunos/as será una *heroína* (portadora de un sentido de liberación femenina, al erguirse en "la castradora universal" por aquello de la magia de los medios -prueba de ello es lo que se denominó "la onda Bobbit", que aglutinó noticias con acciones similares-) y para otros-"los machos" y "los machistas"- la imagen prototípica de la *anti-heroína*. En ambos casos, a favor o en contra, se trata de una configuración fuerte.

¿Cómo se dan en el relato que analizamos esas pruebas que permiten calificar a Lorena de tal o cual forma?. Si seguimos paso a paso al héroe del cuento maravilloso observamos que éste, después de haber aceptado su misión, debe someterse a una suerte de examen de pasaje que le permite adquirir las calificaciones requeridas para emprender una búsqueda, realizar una serie de acciones significativas, y obtener el objeto deseado.

**PRUEBA CUALIFICANTE DE LORENA:** Manifestada en una suerte de examen de pasaje o ritual de iniciación. Lógicamente, es el *casamiento* de Lorena con John Bobbit: de ser Lorena Gallo (según su propia identidad) pasó a ser "Lorena Bobbit", "la señora de John Wayne Bobbit", "su esposa". Entendemos que esta iniciación a la vida en pareja (recordemos que según testimonios anteriores al que analizamos, Lorena era virgen) es la *prueba* que le permite adquirir las condiciones previas para lograr el reconocimiento posterior, o en términos de Greimas (3) "...para emprender una búsqueda que terminará con el compromiso decisivo y la obtención del objeto de valor buscado. Después, de estas altas acciones, será reconocido y glorificado como héroe..." (o anti-héroe).

**LA PRUEBA DECISIVA DE LORENA:** Enunciada en forma global y sintética en la crónica de P/12, "...una historia conyugal de peleas, gritos, insultos y golpes que incluyeron tormentos con 'técnicas de *marine*'...", o particularizada "...Lorena ofreció una penosa narración en la que no estuvieron exceptuadas las anécdotas del aprovechamiento económico del marido, sus reiterados estados de alcoholismo y sus infidelidades...". La prueba decisiva de Lorena se condensa en soportar "...años de violencia matrimonial..." traducida en una simultánea acusación de violación, formulada por ella al mismo tribunal que la juzgaba.

**LA PRUEBA GLORIFICANTE DE LORENA:** Es la más evidente: "...que le cortó el pene al marido..." o "...haber cercenado el pene de su esposo John con un cuchillo de *cocina*". Es el momento de la consagración. Lejos del humor o la ironía, ¿por qué le corta el pene y no otra parte del cuerpo?. Porque el pene es el *arma* con la cual el marido la maltrataba sexualmente, y esto nada tiene que ver con los planteos de Freud acerca de la envidia. (Subrayo también *cocina*, espacio de 'producción' de lo femenino).

La superación de esta prueba determinante en la configuración del arquetipo lleva a Lorena a la estrada de heroína (o anti-heroína) y al reconocimiento público.

... en el exterior del tribunal un centenar de personas, en su mayoría de origen hispano, manifestaban su satisfacción coreando ¡Lorena! ¡Lorena!... ( crónica de P.E.)

Al decir de Greimas, es "... la realización del sujeto en la vida, considerada como un espacio virtual, que el hombre está destinado a llenar por medio de sus actos realizando algo, y revelándose al mismo tiempo; y el reconocimiento, esa mirada del otro que atribuye los actos a su autor y lo constituye en su ser..." (4). Lorena pasa del anonimato, de ser simplemente "una joven de 24 años", "una ecuatoriana viviendo en EEUU", a ser "la mujer

ecuatoriana”, “la joven”. Según informaciones del 27 de enero (P/12, p.21), “... en una ciudad que no por nada se llama Quito, un pelotón de feministas ecuatorianas amenaza antes del fallo con castrar a cien varones norteamericanos si su heroína no es absuelta...”. La consagración ya es más evidente. Por otra parte en TIME la dirigente feminista Bárbara Ehrenreich advierte: “... si los hombres usan su pene como un arma, entonces nosotras tendremos que desarmarlos.”

Con los ejemplos adicionales del caso, vemos cómo se instaura el juego de conjunción entre lo individual y lo social, entre lo positivo y lo negativo, la víctima y el victimario, posiciones todas inscriptas siempre dentro del campo de lo social. (Bourdieu).

### La confrontación

El relato periodístico, lejos de constituir un todo homogéneo, es en realidad un relato complejo. Plantea dos itinerarios narrativos cada uno de los cuales corresponde al sujeto y al anti-sujeto del relato (5). La narración contiene las pruebas cumplidas por el sujeto (Héroe), y contiene al mismo tiempo -de manera algo oculta, por cierto- otro relato, el del anti-sujeto (traidor/ogro); desde el punto de vista de su organización formal estos dos relatos no se distinguen uno de otro “... más que por su *coloración moral* positiva o negativa...” (6). Estos relatos se encuentran entrecruzados, mezclados. En nuestro análisis esta mezcla implica unión: se trata de un casamiento. El anti-sujeto, el traidor a lo pactado en el contrato matrimonial (respeto y amor), se enmascara para conseguir su víctima (que luego será su victimaria). Lorena dice:

“...yo estaba enamorada de él. Para mí él era todo...” . Con respecto a si sus sentimientos eran retribuidos, la mujer dijo que sentía que él estaba enamorado...” (P/12).

El relato continúa adquiriendo mayor *coloración negativa* en torno al co-protagonista, John Bobbit:

“... en los testimonios se reiteró una y otra vez la descripción de una mujer atormentada por el continuo maltrato, y en estado de temor permanente... Lorena, según los testigos, estaba siempre temblorosa, al borde de las lágrimas o llorando y con el cuerpo lleno de moretones por los golpes recibidos...” . ( P/12).

La *coloración moral* -dice Greimas- lejos de ser una característica constitutiva del relato, no es más que una *sobredeterminación* secundaria y variable. Aparece en el momento de la *confrontación de los sujetos* y constituye uno de los pivotes del esquema narrativo. La confrontación Lorena-John es polémica y se manifiesta

en una acción diaria durante los años que dura el matrimonio. Los ejemplos continúan: “... Lynn Acquaviva, uno de los testigos que era cliente de Lorena -quien trabajaba de manicura- describió una escena que presencié desde cierta distancia; dijo que vio a John Bobbit empujarla brutalmente y tirarle el pelo mientras gritaba...”. Los ejemplos que completan la *coloración negativa* de la imagen de John se multiplican en la crónica hasta el final.

Lo que se pone en juego en estas confrontaciones, sin importar que sean violentas o pacíficas son *objetos de valor*, codiciados por ambas partes, y sus consecuencias se reducen a *transferencias* de objetos de un sujeto a otro. ¿Cuáles son esos objetos en juego? Por el lado del marido, la mujer como mercancía, como objeto para satisfacer sus más ‘bajos instintos’, “...Lorena tenía moretones en la frente, brazos y piernas...”, “... contestó que el marido la obligaba a tener relaciones sexuales, sin su permiso...”.

Harto conocidas son en nuestra cultura las formas de “cosificación” de la mujer. Lo muestran e imponen los medios de comunicación social: lo femenino es una forma que vende, es un cuerpo a consumir.

En cambio, como contrapartida, el objeto de valor que pone en juego Lorena, vista en esta perspectiva como sujeto, es la verdadera sinécdoque del hombre: su órgano de virilidad. Históricamente, el pene personificó al poder (de procreación, de autoridad, de placer). En una cultura fundamentalmente machista, de dominio del “discurso masculino”, pasó a ser el símbolo por excelencia.

### ¿Sujetos de qué? ¿Sujetos a qué?

Es pertinente, llegado este punto, considerar, y distinguir a los *sujetos de estado* de los *sujetos del hacer*. Los primeros están en una relación de conjunción o disjunción con los objetos. En nuestro análisis, John es el marido malo; “ser un ogro”, “ser un torturador de su mujer”, es su estado inicial. La relación que plantea con Lorena es de conjunción negativa: ella es “su esposa”, esto es, “su víctima”. Lorena aparece en esta instancia como depositaria de valores como la opresión, la violencia física y psíquica y la sumisión.

De ser *la mujer maltratada*, *sujeto de estado* inicial al relato, pasa a constituirse en *sujeto del hacer*. “...el sujeto del hacer opera transformaciones que se sitúan entre los estados [...] debe leerse como la representación de dos estados sucesivos de un sujeto” (8). De *la Lorena* víctima pasamos a la victimaria, del *John victimario* al *John víctima*. Media entre ellos un “hacer transformador”. Algo ocurre para que las



cosas cambien. Si quisiéramos traducir la fórmula a un lenguaje cotidiano correspondería a un "hacer-ser", que según Greimas es la definición tradicional del acto. Y la narración implica acciones. A partir de esta noción de acto se produce un estado nuevo de los sujetos involucrados y de los objetos en circulación. Ya hemos ejemplificado cómo las acciones de Lorena y John cambian a partir del acto.

Esto es posible porque el sujeto del hacer (el ejecutante) está dotado de condiciones especiales, tiene una determinada *performance* que lo lleva a actuar. Parece evidente que no pueda ejecutar nada sin poseer la "competencia" lógica necesaria "aquella que hace ser". En el caso *Bobbit*, la competencia está dada por lo que los defensores argumentaron como "locura pasajera".

"Lorena, absoluta víctima que tuvo un momento de locura" o que actuó "bajo un impulso irresistible".

Lorena debe padecer la locura para hacer lo que hizo. Ésta, según los relatos de la prensa y las conclusiones del jurado, constituye el atributo más importante que la mueve a la acción. La locura plantea toda una relación histórica con lo femenino. Ya en la antigüedad clásica aparecía como la evasión cuando no quedaban otras alternativas para la mujer. La locura es la que permite la actuación de Lorena y su posterior liberación; es la mediadora entre un estado anterior y su nuevo ser.

A propósito del nuevo ser, conocida es -los medios lo exhiben- la transformación social de Lorena: pasó a la esfera de los "famosos", es un personaje público. Estos cambios se dieron también en el nivel económico: "... la mujer, de 24 años, ya rechazó ofrecimientos millonarios para vender su historia. Pese a eso, la cadena ABC está negociando un contrato de exclusividad con Lorena" (*P/12*, p.21, 27/1/94).

*John Wayne Bobbit* también tiene lo suyo: según la misma fuente periodística, realizó una gira para contar su historia, su versión de los hechos, y sobre todo para relatar en forma pormenorizada lo que ocurrió en su cama matrimonial la noche del 23 al 24 de julio del '93. Como podemos advertir, ambos pasaron a ser objetos de consumo. El montaje del *show* en los *mass-media* se ha instaurado; "una virginidad violada, maltratada, desilusionada + violencia masculina + reacción violenta de la mujer + pene arrancado y tirado a la basura, pero rescatado, y, maravilla de la ciencia, vuelto a colocar en su lugar" constituyen todos los ingredientes necesarios para asegurarse un masivo consumo y un alto *rating* en todos los lugares. Tiene, como todo *best-seller*, el sexo, la violencia y el dinero.

(John vende reportajes y remeras firmadas, hace películas porno, y Lorena vende su historia al cine y la T.V.).

### Conclusiones

Hemos visto que el esquema del arquetipo del héroe mítico puede aplicarse al análisis de un caso periodístico, en ese sentido hemos analizado cómo se instaura el sentido a partir del análisis del significante *mujer* y sus adicionales significados. También pudimos visualizar cómo aparecen "objetos/valores" en torno al paradigma del *ser femenino*. Las formas del sexo, la violación y las violencias cotidianas, presentes en todos los medios de comunicación, reflejan algo que en la vida social está sucediendo. El análisis del caso *Bobbit* y su repercusión social en lo que periodísticamente se ha llamado "la onda *Bobbit*" nos hace suponer que si la violencia doméstica históricamente existía en el ámbito de lo privado, se ha trasladado, en los últimos años, a la esfera de lo público, en gran parte por la acción de la mujer al responder con violencia al hombre. Lorena *Bobbit* y John Wayne *Bobbit* han pasado a ser sujetos representativos (de un estado y un hacer) de su tiempo. Instauran el paradigma que los defiende y acusa, proponiendo lecturas de ortodoxia o herejía.

### Conclusiones Generales

Los textos coinciden en apuntar el modo en que socialmente se delinear las significaciones del término "mujer" en el que se superponen los determinantes de "naturaleza" y "cultura".

Así, en el *corpus* elegido, las posiciones en el campo social están predesignadas y se acotan a los espacios de la "madre" y de la "esposa".

Las palabras y los actos de las mujeres incorporan al juego de los discursos sociales -en forma sistemática en este siglo- un ámbito silenciado históricamente. Actúan como respuesta -desde el humor, el silencio o el hacer- a los prejuicios de un sistema patriarcal establecido a partir de los paradigmas masculinos.

Se evidencia en estos trabajos que el amor, en el sistema dominante, constituye un centro desencadenante de prácticas como la relación de pareja o la materno-filial.

En el primer caso genera esfuerzos sobrehumanos para alcanzar un utópico modelo estético; o provoca reacciones de violencia que atacan el eje semiótico

de los valores patriarcales. También puede provocar una indiferencia que se soporta en pro de una armonía lograda sobre el propio sacrificio. (En este caso el sello cultural se imprime sobre el miembro más vulnerable del grupo familiar: la rebelión inversora del sistema no se concreta definitivamente).

En el segundo caso, el patrón cultural se impone de manera tal en la vida femenina que se puede leer como "natural" la abnegación y el esfuerzo de la madre para hipersatisfacer a los hijos. Caos y cosmos en el universo familiar depositan el peso de sus manifestaciones en las prácticas diarias de la mujer.

En estos textos vemos que la mujer se configura en sujeto de su historia, lo que le permite reenunciarla desde adentro.

### Notas

- (1) Greimas, A.J. "Las adquisiciones y los proyectos", en Courtes, J. *Introducción a la Semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires, Hachette, 1980.
- (2) Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972.
- (3) Greimas: op. cit. p. 9/10.
- (4) Greimas: Ibídem. p. 10.
- (5) Ibídem. p. 11.
- (6) Ibídem.
- (7) Freud, Sigmund: *Obras complementarias*, t. III. Biblioteca Nueva. Cuarta Edición. p. 2899.
- (8) Greimas: op. cit. p. 13.

### Bibliografía General

- Eco, Umberto: *Obra abierta*. Espasa Calpe Arg. S.A. 1993.
- Lector in fabula. Lumen S.A. 1981.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*. Madrid. Siglo XXI. 1987
- Veron, Eliseo: *Semiosis de lo ideológico y del poder*. ESPACIOS DE CRÍTICA Y PRODUCCIÓN. UBA. Facultad de Filosofía y Letras, diciembre de 1984. n° 1.
- Bajtin, Mijail: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI. 1985.
- Kristeva, Julia: *Semiótica*. Madrid, Fundamentos, 1978.
- Van Dijk, Teun A.: *Estructuras y funciones del lenguaje*. Madrid. Siglo XXI. 1986.
- Violi, Patrizia: *El infinito singular*. Madrid. Catedra, 1991.
- Derrida, Jacques: *Posiciones*. Valencia, Pretextos, 1977.
- Barthes, Roland: "El efecto de realidad", en *Comunicaciones*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Lefevre, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1984.
- Irigaray, Luce: *Yo, tú, nosotras*. Ed. Cátedra. Universitat de Valencia. Instituto de la mujer. 1992.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Buenos Aires, Emecé, 1968.
- Bourdieu, Pierre: *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983.
- Courtes, J. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires, Hachette, 1980.
- Sebeok, Thomas y Sebeok, Jean: *Sherlock Holmes y Charles J. Peirce*. Buenos Aires, Paidós, 1988.
- Link, Daniel: *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca Editora, 1992.