

LAS REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN LAS CANCIONES DE CUARTETO DE CARLITOS “MONA” JIMÉNEZ: APROXIMACIONES

Por **Romina Lerussi**

E-mail: rclerussi@yahoo.com.ar

A modo de introducción

El cuarteto es un tipo de música que consume gran cantidad de la población cordobesa; se entiende por consumo una práctica cultural en donde se ponen en juego valores, creencias, modos de apropiación y de recepción, prácticas, relaciones sociales y de poder, representaciones acerca del mundo y por lo tanto, sistemas de significaciones.

El cantante cordobés Carlitos “Mona” Giménez ha sido uno de los precursores del género musical cuarteto; ha adquirido una gran popularidad y llegada a un amplio sector de la población cordobesa fundamentalmente a los sectores llamados “populares”¹ produciendo verdaderos procesos de significación y producción de sentidos sociales que generan de este modo prácticas significantes. Siguiendo a , Raymond Williams (1981), entendemos por práctica significativa aquellos modos mediante los cuales la sociedad confiere sentido a sus experiencias comunes y reflexiona sobre ellas. Estas prácticas conforman sistemas de significación (o significantes), los cuales en tanto sean compartidos, se constituyen en condiciones de posibilidad de la cultura (histórica y espacialmente determinada) y, al mismo tiempo, son inseparables del hacer cotidiano de los sujetos.

Así, si partimos del concepto de cultura como “sistema significativo a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta, se investiga” (Williams, 1981:13), decimos que en ella se ponen en juego los dispositivos y los mecanismos gracias a los cuales toda representación se presenta como representación de algo.

Analizar las representaciones de figuras de mujeres en la producción musical de Carlitos “Mona” Giménez, parte de asumir que el modo de nombrar y significar la realidad, configura prácticas y que éstas, a su vez, construyen maneras de representar la realidad.

La identificación de las representaciones de figuras de mujeres en las canciones de la “Mona”, nos permitirá hacer una aproximación exploratoria e inicial al modo en que se construye el llamado “mundo femenino” y las imágenes de las mujeres que están presentes en esa construcción, los vínculos sociales y las relaciones de poder existentes entre los géneros que aparecen en los discursos a analizar, los estereotipos y las marcas de género presentes, entre otros elementos.

Claves de lectura teórica

En este apartado nos proponemos brevemente dejar sentados algunos conceptos que serán la base para el análisis de las canciones.

Puntos de partida bajtinianos

Siguiendo a Bajtin, entendemos los procesos discursivos como productores de sentidos sociales y por lo tanto, de representaciones sociales. Los discursos implican actuaciones del sujeto que lo emite, por eso es acontecimiento social de interacción discursiva. De esta manera, los discursos emergen en determinada cultura, hay condiciones de posibilidad para que se produzcan, y en el marco de determinadas relaciones sociales que son relaciones de poder y de saber.

El autor parte de la idea de que “todo signo es social en cuanto tal” (Bajtin, 1992:62) y que “el signo y su situación social se encuentran indisolublemente ligados uno a otro. Un signo no puede ser separado de su situación social sin perder su naturaleza semiótica” (Bajtin, 1992:66). Estas dos

estas citas nos sirven para hacer una serie de consideraciones centrales a los fines del presente trabajo. En primer lugar, el carácter dialógico de los textos con sus contextos² y la idea de la interdiscursividad, ambas nociones centradas sobre la base de la comunicación dialógica. Es decir, por un lado, no es posible comprender un texto sino en sus relaciones múltiples con otros y con sus contextos, eso es lo que “da vida” a un texto. Ello presupone, siguiendo a Malkuzinski (1996) la idea de un/os sujeto/s que se constituyen como sujetos/discursos en permanente interacción con otros sujetos/discursos (en sentido plural) atravesados por condiciones socioculturales complejas. De ahí la importancia de conocer los modos a través de los cuales se articulan y construyen los discursos, porque esa operación permite ingresar en el entramado de significaciones donde los y las sujetos/as nos subjetivamos y conferimos sentido a nuestras vidas, al mundo, a la realidad.

En segundo lugar, la idea de que existe una interdependencia entre la práctica política y la producción discursiva. Partimos de afirmar que, en este contexto teórico, el dialogismo no es una interacción placentera; sino que hay disputa, hay polémicas. Necesariamente el carácter activo del sujeto/discurso, acarrea relaciones continuas con unos/as y otros/as que son radicalmente diferentes y que por lo tanto, están ahí definiéndose en cuanto a procesos de conformación de identidades. Así, los procesos de producción de los discursos adquieren una dimensión política al configurar prácticas y sentidos sociales determinados (y no otros, cualquiera), sino aquéllos que son definidos por quienes pueden hacerlo en relaciones permanentes de poder y atravesados por procesos de conformación de la hegemonía que son estructuralmente conflictivos. Entonces, dentro del marco teórico bajtiniano, en palabras de Giulia Colaizzi, decimos que:

el lenguaje, el que hablamos cada día en la calle o en las aulas (...) no es sólo palabras, y especialmente no en tanto palabras que representen cosas dadas, sino discurso, un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio. Su status no es, por ello, inmanente sino fundamentalmente político" (Colaizzi, 1990:20).

Las prácticas políticas tienen una dimensión dialógica constitutiva, ya que es sólo a través de sistemas de signos, significaciones, representaciones y discursos (en todos los niveles) que los sujetos pueden transformar la realidad que definen a través de recursos que tienen una base discursiva (además de material) y que adquieren determinados sentidos según los contextos y condiciones de producción.

En tercer lugar, destacamos la función modelica del lenguaje (en movimiento) que desarrolla Bajtin. El autor nos dice que todo signo recorta, distorsiona, es ideológico; se pone de este modo en evidencia el carácter modelizante del lenguaje en donde se dan permanentes procesos de construcción, reconstrucción y transformación de la realidad.

La categoría de formación discursiva en tanto discurso en interacción, permite la interacción entre diversos discursos, permite ver los dinamos entre los diversos discursos, el reconocimiento de ideologemas³, cómo se identifican y se repiten estos elementos y, a su vez, retoma la idea de regularidad discursiva. La noción de formación discursiva, modela, representa determinado discursos, refiere al carácter performativo de lenguaje y a la producción de sentidos, habilita lo que se dice y no se dice (no en sentido de censura, sino que no se da, no se dice).

Finalmente, como cuarto y último punto, decimos que el texto como unidad de comunicación discursiva en Bajtin, es abierto, en interacción dialógica con miles de textos que se entrecruzan y con un contexto que cambia permanentemente, redefiniendo y produciendo nuevos sentidos (dimensión semiótica de la realidad). Entonces, frente a la pregunta sobre el cómo aprehendemos el sentido en los textos, Bajtin nos respondería en el entramado de los cruces de los textos con sus contextos, acto que supone necesariamente la comprensión dialógica como una tarea activa, nunca definitiva e inestable, en donde se ponen en juego diversidad de voces sociales, multiplicidad de valoraciones y símbolos⁴.

Feminismos como teorías del discurso

El título de este apartado sintetiza la tesis central de Giulia Colaizzi en el libro *Feminismo y teoría del discurso*, donde sostiene:

el feminismo es teoría del discurso, y hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico y político de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto, y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia una utopía -una utopía indispensable- de un modo donde exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo. (Colaizzi, 1990:20).

Los feminismos en tanto teorías del discurso entonces acarrear un potencial emancipatorio y una capacidad performativa de las prácticas con alto valor ético; permiten reconocer y vislumbrar en los discursos producidos según la norma patriarcal aquellos elementos generadores de representaciones y prácticas reproductores de las relaciones desiguales entre los géneros y a su vez, habilitan a su desconstrucción y la construcción de nuevas categorías que nombren el mundo. De ahí la importancia (siguiendo a Bajtin) de “trabajar sobre la formación y la estructuración de los discursos, a partir de los cuales se articulan y se enuncian las formas de representación” (Malkuzinski, 1996:28).

Entendemos al género como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y (como una) forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scout, 1999:61).

Esta doble manera de conceptualizar al género supone por un lado, la necesidad de reconocer esta categoría como una mediación constitutiva en las relaciones sociales que define modos particulares de vincularse los sujetos en la sociedad desde sus particularidades genéricas y desde lo que ellas significan en el imaginario social en el cual están inscriptas (sentidos). El género como una categoría eminentemente relacional que supone necesariamente complejizar lecturas y miradas de las relaciones sociales vislumbrando sistemas desiguales no sólo del orden de lo material sino simbólico (en relación al discurso patriarcal).

Por otro lado, como forma primaria de relaciones significantes de poder, los sistemas de género se constituyen en medios de conceptualización cultural y de organización social en donde aparecen nuevos y complejos elementos de análisis necesarios de ser des-velados y problematizados.

El abordaje de discursos desde una mirada feminista, que incorpora la categoría de género como una categoría de análisis nos permite responder preguntas tales como cuáles son las figuras de mujer allí representadas desde las discursividades; en qué imaginarios se inscriben; cómo son construidas; cuáles son las matrices de representaciones de mujeres presentes; cómo se dan las relaciones entre los géneros en los discursos analizados; cómo aparece el patriarcado como discurso; cómo se dan las relaciones de poder y de saber entre los géneros; qué elementos de historización y elementos de permanencia en las representaciones de las mujeres aparecen; qué elementos pueden aportarnos los feminismos como análisis de esos discursos, entre otros interrogantes.

Análisis del corpus

En el presente apartado, desarrollaremos un breve análisis de canciones (seleccionadas de manera aleatoria) de Carlitos “Mona” Jiménez⁵ en donde aparecen figuras de mujeres⁶

a- Aproximaciones: ¿Quién es el que habla? ¿Quién es el otro a quien se habla?

En las canciones seleccionadas, el sujeto que habla, el enunciador modelo es un varón, que responde al estereotipo de género instituido hegemoníamente: es un varón fuerte, protector, dueño de sí, sujeto público, trabajador, proveedor, libre, con grandes capacidades para el sexo y el amor (“soy un infierno de amor en la cama”), dispone de su cuerpo como quiere y cuando quiere. El varón, desde una pedagogía del erotismo⁷, se desplaza semánticamente a lo largo de las

canciones: de cliente – amo (descubre el placer gracias a los favores de una mala mujer) a amado – amo (da placer, recibe placer de la buena mujer); éste último conoce su placer, sabe cómo dar placer y tiene placer.

La figura del varón en cuanto a su sexualidad, está caracterizada por sus instintos desenfrenados; se realizan en reiteradas oportunidades paralelismos y analogías con animales. Aparece la furia, el no poder controlarse: “amándote **yo** sin parar” (en referencia al coito). En la canción “Animal” esta idea es reforzada una y otra vez: “como un **caballo** en la pradera desvoca porque le falta la **yegua**”; “el sólo pensar en ti, siento el **instinto** de amar”; “**furia**, furia, tengo mucha furia, es una furia loca de amar”; “me descontrolo y me pongo **salvaje** como un **animal**”; “como un **lobo**, porque en celos siempre, estoy buscando a mi pareja y tan celoso que podía yo matar si alguien se te acerca”.

Por otra parte, a lo largo de todo el corpus seleccionado, aparecen elementos que permiten reconstruir un sistema de relaciones de saber y de poder jerarquizadas y generizadas, en donde el varón – adulto es el sujeto jerarquizado y el que tiene el saber (“soy el que **te enseña** el sabor de un beso, a mirar las estrellas”; “soy el que **te enseña** a ser mujer”; “junto a mí fuiste reina y **te enseñé** a abrir las alas”; “sin mí, tu vida no tiene sentido”). El sujeto es definido desde el *uno* masculino, la *alteridad* (el otro femenino, en este caso) aparece como elemento que se construye desde la negación (se niega), puede ser definido y adquiere sentido e identidad en oposición al *uno* masculino.

El otro a quien habla es la mujer (o todas las mujeres), la cual emerge a través de diversas figuras que sintetizan (a modo de verdaderos ideogramas), diferentes estereotipos de mujer. Sin embargo, a pesar de que van cambiando las figuras de mujer, el placer como discurso y como experiencia en las mujeres no aparece en ningún momento.

Es de destacar que a lo largo del corpus seleccionado, no aparecen discursos en donde se tematizan otras identidades de género ni opciones sexuales, y los vínculos entre los sujetos se mantienen dentro del discurso de la heteronormatividad obligatoria (mujer heterosexual – varón heterosexual).

b- Las mujeres “privadas”⁸: buena esposa, madre, ángel del hogar

La idea de feminidad aceptada y aceptable (normativamente hablando) está anclada sobre las figuras (aparentemente naturales) de la ama de casa, madre y esposa, espíritu del hogar y apoyo del hombre, en donde el trabajo doméstico (frente al trabajo asalariado), se mantiene absolutamente invisibilizado a lo largo de todo el corpus. Se utilizan recursos para sostener esta idea, por ejemplo en “Después de un año”, él dice “tengo un **ramo de rosas** para ti y tú una **corbata** para mí”, el discurso amoroso asociado a las flores y lo doméstico vs. el discurso del trabajo, se traduce en necesidades y prácticas diferenciadas. Cuando aparece el trabajo asalariado en las mujeres, aparece como subvalorado y no es nombrado en términos de trabajo: “iba a esperarla a **su oficina**, iba a esperarme a **mi trabajo**”.

El papel “natural” de la mujer es ser esposa y madre; esta figura tiene una poder normativo importante, aparece en reiteradas oportunidades como figura casi sagrada, como parte de una “moral” que define la identidad femenina (“convertir en **madre** el **cuerpo de niña**”; “te has convertido en **madre**, me has convertido en padre”).

Las mujeres *buenas*, en una especie de orden natural de representaciones, aparecen como puras, accesibles, emocionales, madres por naturaleza. Otros elementos identificados a modo de tópicos respecto de las mujeres *buenas*, las asocian a “jardín de **flores**”, “**manantial de agua** pura y cristalina”, “**agua** por renacer”, “mujer igual a un **ángel**”, “**vida**”, “paz”, “puro”, “bello”, “**sonrisa** que enloquece, **manos** que acarician, **ojos** que derraman sol, **fruto** que alimenta mi corazón”. La asociación mujer – naturaleza – sensibilidad es un esquema de representaciones que alimenta el sistema patriarcal, en donde lo valorado socialmente justamente es lo considerado opuesto, a saber, la razón, el trabajo asalariado, la fuerza.

La mujer habita el espacio de lo privado, y a su vez, su cuerpo es privado (propiedad privada de su marido), está en el espacio de la intimidad, en un lugar protegido que es el que le brinda el varón – esposo. En la canción “Mujer”, el sujeto enunciador modelo dice “y dios al **hombre** le hizo un

trono y a la **mujer** un **altar**, donde el hombre va a llorar”. Se mantiene la relación jerárquica varón = trono = rey = poder y la subvaloración de las mujeres asociadas a lo santo, lo virgen, lo puro, lugar donde el varón salva sus penas.

En la canción “Paloma loca”, el sujeto enunciador (varón) le ofrece a la mujer amada un nido, una “torre”, seguridad, un lugar íntimo, en donde estar y sentirse protegida; el afuera, lo exterior, lo otro es considerado lugar hostil, peligroso para una mujer y en realidad, la mujer libre está perdida: “Tú eres **paloma** que vuela, sin encontrar palomar; andas **perdida** en el cielo, por los caminos del mar; tu no quieres darte cuenta, que **yo** te ofrezco un **hogar**; y que en el aire te acechan, las garras del gavián”. La mujer libre está en peligro, al acecho de otros: “**paloma que necesita un palomar**”. Una vez más, la mujer es asociada al discurso de la ternura, la esperanza, la vida, la intimidad. Es interesante observar cómo se construye un orden “natural” que niega el conflicto; el juego entre lo prohibido y lo permitido, entre el mandato y la transgresión, entre lo que es aceptable socialmente y lo que no es aceptable, entre la que es mujer pública y la que es mujer privada, son elementos que se repiten una y otra vez: “esposa y madre, pero hoy mujer y amante”, se es esposa y madre o se es mujer y amante.

El erotismo de las mujeres es invisibilizado, la buena mujer aprende a renunciar a sí misma, da placer, no obtiene placer, es madre y esposa, se apropia de un saber que no posee, obtiene placer, se anulan el erotismo y el placer de la mujer bajo el manto oscuro del cuerpo materno.

En la canción “Si yo fuera mujer”, aparecen una serie de elementos interesantes para analizar. El enunciador modelo, presenta un conjunto de aspectos que observa en la vida de las mujeres que cambiaría si perteneciera al colectivo “mujeres”, aparece la problematización del mandato de la virginidad, bastión central de la iglesia católica y de otras religiones hegemónicas (“abrir del todo el telón del fondo del **mito virginal** y del **hombre macho**”); la cosificación de las mujeres y la vulnerabilidad masculina absolutamente negada y opacada (“publicar las razones del secreto de don Juan”); el abuso sexual, la violencia hacia las mujeres (“**violarle a él** y así nada de igualdad; muerte al violador y premio a la infidelidad, le haría probar esto que ellos llaman libertad”); la autonomía, la libertad, la necesidad de un vínculo amoroso como espacio de libertad y afecto igualitario (“me tendría que empezar a querer”; “no me casaría (...); el uso de métodos anticonceptivos, la negociación del sexo seguro, el cuerpo de las mujeres (“nada de pastillas, que las tome él”).

Como sociograma⁹ central se reconoce el de la infidelidad de la mujer, no aceptada, ya que la mujer debe cumplir su papel de buena esposa y madre: “**Él le exige fidelidad**, y la tiene muy **controlada**, ella piensa que es **natural**, por que esta muy **enamorada**”. El deseo femenino es invisibilizado, se profundiza el mandato de la fidelidad y el **ser para otros**¹⁰. La mujer que no tiene deseos, es madre y esposa sobre todas las cosas; la que transgrede esto está del lado del pecado, del mal.

Aparecen los celos y la violencia masculina como ideologemas centrales frente a la idea de la fidelidad (prescripta) para las mujeres: “él es capaz de matarla por amor”. La infidelidad femenina en el matrimonio es sancionada, se le exige fidelidad: la mujer infiel es una embustera, no cumple con su papel. En cambio, en el caso del varón no es así; en una de las canciones, ella (mujer) descubre que su marido le es infiel y lo que se espera ella (siguiendo el discurso analizado) es la aceptación, el silencio, la abnegación, todo por amor: “**decide seguir siendo fiel, vivir su papel...**”. La aceptación de la infidelidad masculina entonces, tiene una valoración positiva: “Tú nunca le fuiste infiel, le regalaste dos hijos y estuviste día y noche siempre cuidando de él”.

Aparecen ideologemas asociados al amor, en donde la traición y el dolor son elementos constitutivos del discurso amoroso. Por lo general, aparece la figura de la mujer que engaña, que está con otro, que es infiel y el varón que sufre por “haberla amado mal” (significando “mal” haberla amado con sinceridad). El homicidio pasional es uno de los acontecimientos que desencadena la infidelidad de las mujeres (en una de las canciones, el sujeto enunciador escribe una carta desde la cárcel, contando los motivos por los cuales asesinó y aparece el homicidio pasional).

c- Las mujeres “públicas”¹¹: la mujer de la calle, la mala mujer, Mary, la del burdel

La figura de la mujer pública es la de la mujer de la calle, el “amor de compra y venta”, figura que podemos ejemplificar muy bien con “Mary, la del burdel” (la mala mujer).

La figura de la mujer de la calle se construye a partir de diversos elementos: la idea de mujer fatal,

seductora, no honesta, transgresora (transgrede la ley de género: mujer – madre – reproductora – vida doméstica) y desarrolla permanentes estrategias de apariencias (“**simula** amor”, “simular quererme”, “**abusadora** del amor”). La mujer de la calle aparece y se presenta con todo su cuerpo al descubierto, es provocadora, atrevida. Hay una serie de interdiscursividades que atraviesan al corpus, la idea de la mujer manzana, la tentación, la Eva, el pecado, la turbación propias de discursos religiosos se suceden unas a otras: “pero ella es tan bella, tan bella **manzana**”.

A su vez, si la mujer mala aparece con su cuerpo, entonces, es un “cuerpo que se ha quedado sin alma” (como dice unas de las canciones), “**mujer sin corazón**”; en oposición a las mujeres buenas, las malas están llenas de mentiras, engañan (no son “puras y sinceras”), son falsas, están vacías (no tienen sensibilidad, sentimientos, ternura). La mujer callejera es una mujer “con **alma infiel**”, que “nació para ser infiel”, esto profundiza el estereotipo de la “puta” y de la “amante”.

La prostituta enseña al hombre, descubre al hombre el erotismo masculino y cómo obtener placer pero no disfruta, no tiene placer, se anula su erotismo, se anula su placer, su cuerpo erótico para él (y para todos los que puedan pagar por él, para quienes puedan “alquilar” su cuerpo).

La mujer de la calle aparece libre, puede ir y venir, entrar y salir, estar con unos y con otros, nadie la posee, y eso no está bien desde el discurso patriarcal y el deber ser de las mujeres. En una de las canciones, el enunciador se asombra y dice: “callejera como puedes despreciar el amor que yo te tengo, por andar rondando por toda la ciudad”. Cómo una mujer puede decir no a la seguridad, la protección que le brinda un varón: lo que se espera de ella es que desee estar en este estado, guardada, encerrada en alguna “torre”.

Sin embargo, también aparece la “dama que vende su cuerpo” con toda su afectividad, con su dolor, con sus necesidades: “Extraña dama sos que vende sin querer, tu cuerpo de mujer. Sin importar a quien, un beso le darás, por dentro llorarás callando tu dolor”.

Aparecen elementos económicos vinculados con su situación de clase: “**vendes tu cuerpo de mujer por el pan**”. El cuerpo tiene un precio, que “otros alquilan”.

Las mujeres de la calle son proveedoras, mantienen a otros y otras. Ello produce el quiebre con “el mito del príncipe azul con el que todas las mujeres sueñan” que viene a salvarlas y protegerlas del afuera, del mundo público, de la hostilidad de las calles. En la canción “Mary, la del burdel”, la mujer aparece con su cuerpo prostituido, lo hace para mantener a un varón que finalmente la mata cuando ella no trae dinero. La mala mujer es “desgraciada”, es “ilusa”, “cree que es amada”. A su vez, Mary es una mujer del burdel “pasada en años”, lo cual hace que se incorporen otros elementos vinculados con la generación y el género: “**(los años), tantas noches de alcohol y amor comprado te hicieron mal...**” y sigue: “todos se le ríen, **nadie la quiere**, nadie quiere su cuerpo de **mujer mayor**”.

Aparece el proyecto de la maternidad sancionada, la mala mujer no puede ser madre ya que transgrede las leyes de la figura de la madre – santa. Sin embargo, en una de las canciones ella queda embarazada, “tiene derecho a ser madre” dice la canción. Y cierra afirmando una vez más la necesidad de las mujeres de ser protegidas (aun las mujeres de la calle), “nacerá un niño que será su hombre para defenderla” (protegerla, cuidarla), “nacerá el niño que no tiene padre, porque ella trabajaba en la calle”.

d- La mujer objeto y ser – para – otros: elementos transversales

En primer lugar y de manera transversal a las figuras de la buena y la mala, la mujer aparece como un objeto expropiable, como una cosa de la cual el varón se apropia, sea la esposa (“**mi** mujer”), sea amante (“**mi** prisionera”).

Sin embargo, en la relación entre las malas y las buenas mujeres, aparece un conflicto central: la mujer es propiedad del marido, es esclava, vive para él, la libertad la define él; la amante, la “mujer de la calle”, es una mujer que “vende su cuerpo”, que está “con unos y con otros”; “que vende su alma”, es una mujer que hace lo que quiere con su cuerpo, él no puede poseerla (poseer su cuerpo, su sexo, su libertad), pero sí la posee cuando paga por ella.

El sujeto / discurso varón ama y posee al sujeto que ama (sentido propiedad); sin embargo, hay desplazamientos en el sentido de la relación amorosa según la figura de mujer que aparezca en el relato (esposa, “mujer de la calle”, niña, adolescente).

Las mujeres son entendidas en una de las canciones como “raza maldita”, “cualquiera me viene bien”, “que baile”, “que me divierta”, “que esté cuando uno las necesita”. Las mujeres como un objeto sustituible, que puede ser ese o cualquier otro, cosificación de ellas en tanto sujetas, objetos de diversión y de consumo. “pero que buenas que son cuando uno las necesita, me gusta la morochita, pero la rubia también. Las voy a juntar a todas, para formar un harén”.

En segundo lugar, también atravesando todos los discursos analizados, la mujer siempre aparece como *ser para otros*. La idea de ser para otros como elemento identitario de las mujeres, refiere a la condición opresiva de las mujeres en tres aspectos: la mujer como naturaleza (sensible, dócil, tierna por naturales), la mujer cuerpo – para – otros (“si fueron tantos años, y luchando al lado de él, refregando sus camisas, y esperándolo a comer”) y la mujer madre – sin – madre. Se sacrifica por otros, sea por el marido y los/las hijos/as, sea para dar placer al que la busca en el burdel, sea para poder comer, sea para mantener al varón que está con ella, etcétera. Su identidad se define desde ese ser para otros: “Tú vives para mí”; “tan sólo nuestro amor tu realidad” (incluso es un ser “de otros”, de uso y abuso de “otros”, donde aparece el abuso sexual de manera continua).

Breves palabras de cierre (siempre inconclusas)

Las mujeres son representadas a través de matrices genéricas que componen cadenas de relaciones en donde la mujer madre – privada – hogar castillo (lugar seguro) - buena – esposa – “alma” pura – ausencia de cuerpo y de placer - sensibilidad – emoción definen una serie de figuras legitimadas de mujeres. Ello da forma a acciones y posibilidades configuradas en mandatos sociales y leyes de género naturalizadas y aceptadas para ellas. En la versión de las transgresoras, subvirtiendo las leyes de género hegemónicas, aparecen las otras mujeres, las que están fuera de su naturaleza, su “ser” mujeres y, a su vez, emergen nuevas cadenas de relaciones: mujer de la calle - público – calle afuera (lugar inseguro) - mala – amante – sin alma - cuerpo sin placer.

Sin embargo, encontramos que la mujer objeto y el *ser para otros* podrían ser considerados como elementos de continuidad, permanencia y transversales en el modo de representar a las mujeres y en este caso, de construir las figuras de mujeres. Es decir, existen puentes articuladores que forman matrices genéricas más generales y más profundas propias del discurso patriarcal. A lo que se suma un componente central y también permanente, que es la construcción de la sexualidad de las mujeres desde lugares donde la naturalización de la violencia, la negación del placer, la ausencia de deseos y capacidades para decidir sobre sus cuerpos, son variables comunes en los discursos analizados.

En el reconocimiento de la capacidad modélica del lenguaje, en el hecho político de asumir su capacidad performativa (como práctica política) y desde los feminismos existen claves posibles para construir otros sistemas de relaciones sociales generizadas desde otros ideogramas y sistemas axiológicos en donde lo que está en juego, finalmente, es la posibilidad de la libertad y la igualdad de oportunidades, es el reconocimiento de las diferencias sin jerarquías, es la oportunidad de ser, sentir, amar, pensar y vivir fraternalmente.



Notas

1. Entendemos a lo popular o más bien, la cultura popular (siguiendo a Roger Chartier (1996), como una categoría que designa a públicos o a medios sociales que se encuentran, según criterios objetivos económicos, culturales, etcétera, en una situación de dominación o de inferioridad.

2. “El texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto)” (Bajtín 1985:384); (...) “cada palabra (cada signo) del texto conduce fuera de sus límites. Toda comprensión representa la confrontación de un texto con otros textos” (Bajtín, 1985:383).

3. Se entiende por ideograma una de las funciones básicas para las figuras en los textos, en los que se concentran valoraciones sociales; ideogramas como elementos que pertenecen al orden de lo no

dicho pero como sobreentendidos”.

4. “El sentido siempre es una variable coyuntural. Desde una perspectiva dialógica bajtiniana, el sentido no es el punto de vista objetivado, borroso, transhistórico, asimilable a una ‘verdad’ simbólica de significación, paradigmáticamente impersonal, es decir ‘universal’, supuestamente neutro” (Malkuzinski, 1996:32).

5. Cabe destacar que Carlitos “Mona” Giménez tiene una colección de aproximadamente 30 discos con un promedio total de 300 canciones (su primer disco es de 1984). Una vez recorrido todo el repertorio, la selección para este trabajo ha sido aleatoria en términos temporales y tomando canciones de diferentes etapas en donde se encuentran tematizadas las mujeres.

6. A lo largo del análisis, las frases o palabras “entrecomilladas”, refieren a citas textuales de canciones que están dentro del corpus seleccionado. A su vez, dentro de los entrecomillados, se colocarán **negritas** para destacar aspectos que la autora del presente trabajo considera importantes para resaltar.

7. La noción de “pedagogía del erotismo” es desarrollada por: LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM. 1997. Pág. 219 a 220.

8. Bajo esta designación articularemos distintas figuras de mujer que se relacionan con espacios, vínculos, prácticas.

9. Sociograma en tanto categoría cercana a la de interdiscursividad o formación discursiva, definida como un conjunto inestable de representaciones al punto que se han configurado en estereotipos /clichés.

10. La categoría “ser – para – otros” ha sido definida y desarrollada por Franca Basaglia (1983), para conocer los usos e implicancias de esta categoría, se sugiere: LAGARDE, Marcela 1997: 31 – 33.

11. Al igual que en el apartado número 8, bajo esta designación articularemos distintas figuras de mujer que se relacionan con espacios, vínculos, prácticas.

Bibliografía y fuentes consultadas

BAJTIN, M. (1985) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

----- (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza.

CHARTIER, R. (1996) *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa.

COLAIZZI, G. (comp.), (1990) *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra Teorema.

HUGGINS CASTAÑEDA, M. (1997) “Promoción de las mujeres a través del derecho a la salud. Problemas en torno al Derecho a la Salud desde la perspectiva de género”. En: *Relatoría de la Oficina de Trabajo: Género y Salud Colectiva*. Buenos Aires, VII Congreso Latinoamericano de Medicina Social.

LAGARDE, M. (1997) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*,

México, UNAM.

LAMAS, M. (1999) “Género: los conflictos y desafíos del nuevo paradigma”. En: PORTUGAL, A.M. y TORRES, C. (editoras). *El siglo de las mujeres*, Santiago de Chile, Ediciones de las Mujeres. N° 28.

MALKUZINSKI, P. (1996) “Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista”. En: *Revista Poligrafías 1*. UNAM. Pág. 23 – 43.

NASH, M. (2004) *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza Editorial.

ORTNER, S. y WHITEHEAD, H. (1996) “Indagaciones acerca de los significados sexuales”. En: LAMAS, Marta (compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, PUEG, Universidad Autónoma de México. Pág. 127-179.

SCOTT, J. W. (1999) “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catharine R. (compiladoras). *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Pág. 37 –75.

WILLIAMS, R. (1981) *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*, Buenos Aires, Paidós.

Fuentes consultadas:

Página WEB de Carlitos Mona Jiménez: www.cmj.com.ar

