

**LA CONSTRUCCION DE UNA SUBJETIVIDAD
FEMENINA EN PROCESO:
UNA APROXIMACION A LA ROSA EN EL VIENTO
DE SARA GALLARDO Y ARRANCAME LA VIDA DE
ANGELES MASTRETA**

Marta Magdalena Ferreyra

La literatura femenina presenta diversas problemáticas que invitan a la polémica. El punto neurálgico de la cuestión parece situarse en *aquello* que determina la identidad de una escritura femenina. Indudablemente éste es un terreno lleno de riesgos y tentaciones. Ana María Fernández encauza la problemática a partir de una pregunta fundamental: "¿qué es lo femenino? ¿qué es lo masculino?". La respuesta permite ingresar en la polémica desde un planteo que examina lo cultural en su dinámica histórica: "Cada época, en función de sus "necesidades", delimita lo propio para cada sexo, pero desde un lugar ilusorio de naturalidad y atemporalidad. Lo imaginario social organiza el orden de lo ilusorio para cada sexo, instituyendo los géneros femenino y masculino." Sin embargo, tal *ilusión* se constituye, para Fernández, en la consolidación de las prácticas públicas y privadas, generando "gran parte de los procesos subjetivos y de los procesos materiales de la sociedad". La mujer es, entonces, una ilusión. "Una ilusión social" (p.44).¹

La escritura, siempre atravesada por las marcas de la ideología, diseña sujetos que son expresión de fuerzas en conflicto. En las novelas que hemos seleccionado para el presente artículo vemos cómo las distintas voces activan zonas silenciadas para dar cauce a *lo otro*, *lo oculto*. Así, la escritura puede pensarse como una mirada crítica que en el mismo acto de mirar discrepa, cuestiona, pero -fundamentalmente-

¹. Ana María Fernández, *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires: Paidós, 1994.

crea. Crear es fundar una realidad, pero una realidad problematizada desde el acto de escritura. Porque en la invención de estos mundos textuales se re-construye un universo social en crisis, se proponen ópticas que cuestionan modelos hegemónicos -ya sean en su correlato con el contexto socio-político, en el caso de *Arráncame la vida* o en la escritura transgresora de Sara Gallardo-.

La rosa en el viento se articula desde un juego de voces que ponen en discurso lo polifónico, lo politonal.² El punto de vista muta, el foco diseña perspectivas móviles, una dinámica donde narradores y personajes no se estatizan. Genera, de este modo, una multiplicidad de versiones, un mapa narrativo que transgrede la linealidad: propone su propio itinerario en el constante cruce de relatos, narradores, miradas, etc. Así, la novela se constituye desde el encuentro de lo plural; convirtiéndose en el *escenario* donde los diferentes conflictos entran en pugna.

La novela de Sara Gallardo se divide en seis partes (I "Andrei", II "Oo", III "Olaf", IV "Los papeles de Olga", V "El niño", VI "La rosa") cada una de ellas propone una independencia en el relato, quebrando -de este modo- la linealidad narrativa de la novela. Sin embargo, existe una interacción entra cada una de estas partes. Los personajes que transitan en el texto se construyen desde diversas perspectivas, ya sea como protagonista (focalizado a través de una mirada que se distancia mediante la tercera persona), como voz que narra y que, simultáneamente, actúa o bien como voz que reconstruye una versión de la historia desde la conciencia del acto de escritura.

Las posibilidades se abren en abanico para generar redes de sentido que se multiplican, se abren y se encuentran en un punto para volverse a abrir; de este modo, transcurre la narración. Cada una de las partes produce un espacio único, pero nunca cerrado. Así, los personajes cruzan la *zona vital* de otros personajes y otras circunstancias -también otros puntos de vista- desentrañan aspectos nuevos de las identidades. La escritura propone diferentes ópticas desde donde

². Iris Zavala (en *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid: Espasa Calpe, 1991), puntualiza en el concepto bajtiniano de la dialogía, la cual "supone la explosión del sujeto, la pluralidad del sujeto múltiple, y la necesidad del otro: lucha entre el "yo" y el "otro" en cada manifestación interna y externa".(55) Nos parece sumamente importante para este análisis tener en cuenta que el lenguaje es social en toda instancia expresiva, que el "principio dialógico dista de reducirse a un diálogo entre interlocutores; el lenguaje es intersubjetivo, nunca neutro, ni sin destinatario. El "yo" es polifónico por definición, y se comunica en una amalgama de "voces" que provienen de contextos sociales y orígenes diversos. Somos "nosotros", nunca el "yo" individual autónomo".(58)

focalizar los conflictos, cada una abre la potencialidad de una perspectiva distinta. De esta manera, se leen los cambios que se producen en el personaje de Andrei, en el de Olaf, en el doctor Borg, etc. La novela transgrede toda linealidad, tiempo y espacio asumen otros valores, indican otras posibilidades que escapan a un orden convencional, apelan a espacios de sentido que construyen -y a la vez de-construyen- ámbitos relacionados con el diseño de las identidades. Por lo tanto, nada clausura la eventualidad de un cambio, de ruptura, de movilidad; piezas -pétalos- que interactúan en la construcción de una historia (o versión) -rosa-, donde se mantiene la independencia, pero existe solidaridad y necesidad de una parte con la otra y de todas entre sí.

Por otra parte, *Arráncame la vida* se funda desde una mirada que re-descubre el mundo, una mirada crítica que habrá de incrementar su potencialidad cuestionadora con el desarrollo de la historia. La voz femenina, en su función de narradora, desde el acto de desenmascaramiento (principalmente del personaje masculino central — su marido—, para luego incursionar en la tramas oscuras del poder) enuncia un mundo, construye una identidad con la que se diferencia, se crea a sí misma en oposición al *mandato social*. La mirada de la narradora en la instancia de percibir cuestiona. Su captación de la "realidad" se realiza desde la problematización, en continua lucha con la indiferencia y la no responsabilidad. De este modo, se resiste al rol convencionalmente otorgado a la mujer: pasividad, sumisión.

Tanto una novela como la otra producen espacios de significación donde lo marginal -la mujer- ingresa como mirada-voz que cuestiona. En *La rosa en el viento* las imágenes de mujer se diseñan desde sus actos de vida como recuperación de una identidad propia: Olga -poseedora de la historia-, Teresa -su poder reside en la seducción y la femineidad de sus acciones-, Lulú -su aspecto está superado por su capacidad creativa-, Lina -la decisión la lleva a enfrentarse a situaciones donde la sobrevivencia es prioridad-, hermanas de Olga -diferentes formas de narcicismo, diferentes modos de alcanzar la salvación-, las indias -tanto las hechiceras como la Madre Grande son poseedoras de poderes, como la violencia, reservados únicamente a las mujeres-.

La construcción de lo femenino se basa en la revalorización de las acciones de la mujer en el espacio que ocupa. Cada una es recuperada en su función.

En *La rosa en el viento* los numerosos personajes femeninos de la novela presentan diferentes aspectos. Ninguno es igual a otro. Cada uno manifiesta un rasgo de femineidad distinto. Pero, en su mayoría, comparten una característica fundamental: *determinan* los actos a realizar por el personaje masculino.

El personaje de Eleonora condiciona las acciones de Andrei sin saberlo. Se convierte en el disparador de su viaje a la Patagonia, de la modificación que altera los rasgos iniciales del personaje (se convierte en un ser parco, cuyo único objetivo es el logro de dinero; lejos de todo contacto social, se aísla en una cabaña del sur). Su sola visión -en el tren- genera una alteración sustancial en el personaje masculino, de ahí en adelante se transformará en una obsesión perenne en el tiempo.

Teresa, relacionada con Diana Cazadora, produce cambios trágicos en los personajes masculinos -Dr. Borg y Olaf-, determina el desenlace de sus vidas. Su marido cambia de aspecto físico de acuerdo a la circunstancia que vive junto a su mujer; la idealización del amor lo convierte en un ser feliz y la escritura da cuenta de su estado marcando los rasgos eróticos:

Esa lente que amplificaba en su consultorio la fascinación de la piel que se tiende entre los omóplatos, la corriente del vello que confluye en el abdomen, la carne que se mueve en la respiración, el brillo de un diente bajo el labio, el abandono de la lengua, la súbita ojera del temor, tenía emociones en el doctor Borg, vuelto instrumento afinado. El cambio se notaba en su boca, más llena, en su respiración, más apacible, y en sus manos que ya no eran como piedras.(75)³

Las descripciones funcionan como exaltadoras del *poder* que detenta el personaje femenino en la relación amorosa. Así, el abandono y, posteriormente, su muerte determinan la decadencia total del personaje masculino. En este aspecto, las descripciones del doctor Borg designan las transformaciones que éste sufre:

Las orejas, como vanguardia del pergamino que recubrió su cara, se volvieron amarillas, delgadas, sin sombra del nimbo que alguna vez las aureoló. Y los venenos de las descomposiciones químicas correspondientes a las descomposiciones anímicas invadieron su organismo formando bolsas bajo los ojos, venas

³.Para este trabajo se ha utilizado la siguiente edición: Sara Gallardo, *La rosa en el viento*, Barcelona: Pomaire, 1979.

celestes en las sienes, un extremo de cera a la nariz. Nada es súbito en un desmoronamiento. (78)

De este modo, la oposición entre una y otra descripción enfatiza el poder de Teresa sobre la vida de Borg y subraya el aspecto decisivo que posee, causal de la decadencia del personaje masculino.

La Impagable Lulú determina el éxito y el fracaso de su esposo. A pesar de su aspecto físico ("algo deforme y de párpados ovinos"), sus consejos permiten el mejoramiento de la escenografía y del vestuario, redundando en el beneficio económico de su marido. La falta de los consejos de La Impagable Lulú -dedicada a las labores de madre- provoca la decadencia del teatro.

Las indias hechiceras representan la sabiduría más allá de los límites de la lógica -la magia, la videncia-, ésto se convierte en un poder que los hombres no son capaces de detentar. Sus advertencias a Olaf adquieren el peso de lo dramático:

-Eres tú -le dijeron- y no él. Te recatas detrás de él y es inútil que te recates. (...) (111)

La no aceptación de sus consejos y, por tal motivo, el retiro de todo apoyo habrán de conducir la empresa del Emperador al fracaso.

La cuarta parte de la novela, dedicada a "Los papeles de Olga", articula una visión que re-arma *historias salvadas del viento* -tiempo- que deshoja la rosa -vida, memoria, recuerdos, historia...-. Así, se construye una identidad, su propia subjetividad, una voz que recorre el sinuoso mapa de la narración proveyendo otros caminos de acceso, sendas que se abren para dejar entrever sujetos e historias como vestigios, como claves en la re-construcción del tiempo-vida. La movilidad es su marca. Punto de vista que itenera, observa, analiza, participa o se distancia de sí mismo para generar la reflexión. Lo plural siempre está presente. Se ponen en juego múltiples aspectos que convergen en torno a la figura de mujer, a la voz de una femineidad que habrá de presentarse en proceso, no acabada, siempre en creación por el importante motivo de no inmovilizarse. Una dinámica que posibilita el ingreso a la experiencia, al movimiento que no detiene la identidad en su sólo sector de la vida:

El fluido de la existencia habita los intersticios del acontecer. En cuanto al acontecer en sí... No me cuenten recuerdos. Respiré,

ref, me quemé un dedo con la sartén, me aburrí, esa es la vida humana. Lo demás, traiciones, ilusiones, ideales, no son inventos de la fantasía?. (133)

El plano de la vida cotidiana está privilegiado frente a lo que convencionalmente se considera importante en la vida, subordinando esto último a la "fantasía". Es así, como toda alusión a "traiciones, ilusiones, ideales"... quedará identificada con un proceso de reconstrucción "fantástica", asociada a la ficción de los recuerdos. Pétalos rescatados del viento.

La transgresión en *La rosa en el viento* es la estrategia para subvertir los modos convencionales de pensar la historia, de representar lingüísticamente otras "realidades". Estrategia que pone en juego lo dispar, que confronta diferentes percepciones, haciendo estallar lo unívoco. Esta manera de subversión mina la "racionalidad" del discurso pragmático para poner en la escena textual voces que acceden a la historia desarticulando la linealidad lógica. Los diferentes capítulo -como pétalos- se vinculan y, simultáneamente, guardan autonomía.

Arráncame la vida se diseña desde una linealidad en el desarrollo de lo sucesos. La retrospectiva -marca del recuerdo que reconstruye la historia- focaliza minuciosamente los acontecimientos de la vida de Catalina, desde su propia óptica. La reconstrucción del itinerario vital es, ante todo, la búsqueda de una identidad. La creación de una identidad. El personaje se resiste a aceptar pasivamente los dictados del poder social-masculino, acatando los lineamientos culturales -acuñados por la tradición machista- que dicen *cómo debe ser y actuar una mujer modelo*.⁴ Así, el cuestionamiento se constituye en el eje sobre el cual se asientan los actos de Catalina. El casamiento es el primer acontecimiento fundamental de la novela; la narración subraya todo los aspectos que hacen de tal ceremonia el término de la individualidad femenina. El ingreso de la mujer a la vida matrimonial - como ingreso a la vida social- la designa como posesión del marido mediante el uso del "de":

-De Ascencio, póngale ahí señora -dijo Andrés que leía tras mi espalda.

⁴Es sumamente interesante la lectura que realizan Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979) acerca del anverso de la idealización masculina de la mujer. El *monstruo mujer* sería aquella mujer que no renuncia tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar, en resumen: una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado.

(...)

-Tú pusiste de Guzmán? -pregunté.

-No m'ija, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía -dijo.

-Tuya? (15)⁵

En un principio el personaje de Catalina cuestiona desde la ingenuidad. Problematisa a partir de la captación inmediata del suceso. Este cuestionamiento es el fundamento sobre el que se habrá de consolidar su postura crítica. La ingenuidad es también inocencia, y éste es el modo con que Catalina se opone a la corrupción que detenta su marido como parte del poder.

La novela de Ángeles Mastretta articula la historia desde una narración en primera persona -Catalina- que reconstruye los acontecimientos cronológicamente. Al igual que en *La rosa en el viento*, la mujer es la *poseedora de la historia*. La voz femenina se apropia de una versión de la "realidad", la construye desde los márgenes. Siempre cercana al silencio, la percepción de la vida se concretiza desde la escritura como memoria, como modo de recobrar las zonas olvidadas. La voz irrumpe en el escenario masculino y propone otra lectura. Tamara Kamenszain⁶ sostiene que "si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y en el susurro, para desandar el microfónico mundo de las veredas altisonantes. Tan callada y lateral fue

⁵Para este trabajo se ha utilizado la siguiente edición: Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994.

⁶Tamara Kamenszain (en el capítulo "Bordado y costura del texto" de *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México: Universidad Autónoma de México, 1983.) relaciona la labor de la costura con la hechura de un texto. Esta relación está vinculada necesariamente a la mujer: "Siguiendo más la tradición oral de las abuelas que la tradición impresa de la academia, algunas mujeres dieron vuelta el discurso teórico para trabajarlo del lado del dobladillo. Familiarizadas con las costuras, supieron que toda construcción apoya sus bases en un hilado no discursivo"(80). Con respecto a esta cuestión menciona a Melanie Klein, Julia Kristeva, Simone de Beauvoir. Para Kamenszain la "posibilidad de espiar en las costuras para ver las construcciones por su reverso abre a la mujer, en su relación con la escritura, el camino de la vanguardia"(81).

siempre su relación con la marcialidad de los discursos establecidos, que los hombres, paradójicamente, calificaron a la mujer de "muy platicadora". Y plática que esa enmarañada mezcla de niveles discursivos cuyo decir, como objeto, es la nada." (p.75,76)

El susurro es una palabra que se habrá de ir consolidando, una voz que tomará el espesor de la discrepancia en *Arráncame la vida*. El personaje de Catalina crea su propia identidad en una tarea de aprendizaje -a desconfiar, discrepar-. Aprendizaje en tanto re-descubre el mundo desde su propia mirada, resquebraja la estructura del pensamiento hegemónico para "ver", "sentir" desde sí misma. Es así, como habrá de entrar en conflicto con la *ideología dominante -ostentada por su marido como parte de un poder aun mayor-*. De este modo, la voz de la narradora se constituye como oponente del *discurso oficial*, y desde esa función crea otro discurso, un *discurso subversivo*.⁷

Ya sea desde una actitud sexual que intenta una emancipación -en el deseo de placer, de "aprender a sentir" (p.11), en la búsqueda del amor -episodios con Carlos, con Quijano- o desde los actos que atentan contra los dictados instituidos por la sociedad, Catalina irrumpe en los espacios de poder y crea su propio código vital en medio del código hegemónico. En un principio desde la "diversión" y luego desde la concientización realiza acciones rupturistas (por ejemplo, la liberación de las internas de un "manicomio"). Tales acciones, sin embargo, se efectúan desde una cierta *complicidad* con el poder del marido, complicidad asignada por el rol social (esposa); es así como se cotejan el *rol legítimo con el ilegítimo* (amante), uno agobiado de responsabilidades, el otro marcado por el placer (y la no-complicidad):

Me hubiera gustado ser amante de Andrés. Esperarlo metida en batas de seda y zapatillas brillantes, usar el dinero justo para lo

⁷. Toril Moi (en Teoría literaria feminista, Madrid: Cátedra, 1988) analiza la idea de *disidencia y marginalidad* en Kristeva: "Se puede decir que Kristeva no elabora ninguna teoría de la "feminidad". Sí que tiene, en cambio, una teoría sobre la marginalidad, la subversión, la disidencia. En la medida que el machismo considera a las mujeres seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido." A continuación cita un fragmento del texto "La femme" de Kristeva, fundamental para este análisis: "Mientras no analice su relación con el poder establecido y no abandone su creencia en sí mismo, cualquier movimiento libertario (incluido el femenino), puede ser absorbido por dicho poder o por una tendencia espiritual, laica o religiosa. Cuál es la solución? Quién sabe. Cualquiera que sea, pasará por tener en evidencia aquello que reprime el discurso oficial y las relaciones de poder. Llámese "mujer" o "clases oprimidas de la sociedad", es la misma lucha, y nunca existirá una sin la otra" (p.171-172).

que se antojara, dormir hasta tardísimo en las mañanas, liberarme de la Beneficencia Pública y el gesto de primera dama. Además, a las amantes todo el mundo les tiene lástima o cariño, nadie las considera cómplices. En cambio, yo era la cómplice oficial. (p.57)

La asignación de un rol social y el juego dialéctico entre su aceptación y no-aceptación componen el conflicto básico de la novela de Mastreta. Los personajes femeninos se ven sometidos a los dictados del orden social; la mayoría los acata sin mayor resistencia. En cambio, la tensión se sitúa en Catalina como representante de la transgresión en tanto es consciente de la existencia de un rol preestablecido y fijo:

(...) Porque así era la cosa, diría Andrés. La cosa era ser bonita, dulce, impecable. Qué hubiera pasado si entrando las visitas encuentran a la señora gimiendo con la cabeza metida bajo el sillón. (p.59)

La tensión en el personaje aparece como marca evidente del conflicto: por una parte, la conciencia del rol opresivo y la necesidad de hacer estallar la convención social y, por otra, la aceptación de una "realidad" sin posibilidad de modificación:

Un día salí de la casa y tomé un camión que iba a Oxaca. Quería irme lejos, pero antes de llegar al primer pueblo me había arrepentido. (p.57)

El *rol de la mujer* aparece como primordial dentro del juego de apariencias que pretende desplegar el *hombre poderoso* en la *escena social*. Por un lado, el asesinato, la violencia, la corrupción -en manos masculinas- y, por otro, el cuidado de la reputación -en manos femeninas-.⁸ El conflicto se incrementa en relación con la imposibilidad

⁸. Ana María Fernández (1994) analiza la relación entre el poder y los discursos como mecanismo para determinar un orden, disponer roles inamovibles, espacios de sumisión, etc.: "Los poderes en tanto tales sostienen su eficacia obviamente desde los discursos que instituyen. Pero el poder no es meramente una cuestión discursiva, en primera y última instancia, acto de fuerza, ejercicio de violencia. Los discursos y mitos sociales ordenan, legitiman, disciplinan,

de enmendar los actos del marido. El hecho de adquirir *conciencia* sobre los acontecimientos y, de ese modo, reprobarlos, hace que el personaje construya su identidad; aspecto central que la distingue de la *tradición del poder*. Así, la construcción de la identidad es, fundamentalmente, una lucha. Una confrontación de fuerzas en pugna, internas y externas: una lucha en la constitución misma de la conciencia y un choque con la "realidad" social:

(...) Yo empecé a sentir que llevaba siglos soñando niños y abrazando viejitos con cara de enternecida madre de pueblo poblano, mientras me enteraba por mis hermanos, o por Pepa y Mónica, de que en la ciudad todo el mundo hablaba de los ochocientos crímenes y de las cincuenta amantes del gobernador. (p.56)

La mujer -como construcción masculina- debe cumplimentar ciertas funciones que le son exclusivas. Tales funciones responden a *mandatos sociales* que no puede soslayar, pues caería en el descrédito. El hecho de enfrentar los postulados de ese mandato convierte al sujeto en un transgresor. La novela pone en escena la problemática del cruce del "deber ser" -para la convención social- y el "quiero ser" -proveniente de la subjetividad-. El personaje de Catalina sintetiza esa crisis. Así, en la construcción misma del sujeto se encuentra el núcleo del conflicto. La constitución del sentido de un texto está estrechamente vinculada a la constitución del sujeto. La configuración del "yo" es fundamental para el análisis que realizamos. Pues, nos permite estudiar los diferentes elementos que participan en la creación -siempre en proceso- de una identidad. Como analiza Iris M. Zavala en su relectura de Bajtin⁹, "la

definen los lugares de los actores de las desigualdades y su subordinación en los espacios sociales y subjetivos que la violencia -visible o invisible- en tanto acto de fuerza -físico o simbólico- instituye." (p.29)

⁹Iris M. Zavala relaciona la cuestión del sujeto bajtiniano con la problemática noción de "*sujeto semiótico sexual*": "Su teoría -la de Bajtin- podría ampliarse para mostrar el carácter fragmentario y conflictivo del sujeto semiótico sexual, y cómo éste elabora su propia identidad, su propia autoconciencia en la pluralidad de los discursos de autoridad. Con ligeras modificaciones y ampliaciones se podría incorporar a los estudios feministas actuales su teoría del signo, las presiones ideológicas (discurso monológico) que intentan reorientarlo y redefinirlo." (p.89)

Más adelante, Zavala analiza los estudios sobre *género* realizados por Voloshinov/Bajtin, señalando que "si el lenguaje es social, y la verdadera poética se integra a una sociología del género, puesto que éste es una identidad sociohistórica y formal, sin duda que el *sexo* del emisor (autor) se refractará en

noción de sujeto social, del sujeto semiológico y del lenguaje como interacción del horizonte ideológico, podría servir de base para el desarrollo de una teoría del sujeto y del lenguaje a partir de las diferencias de clase y diferencias sexuales: los antagonismos y prácticas discursivas de poder (clase o sexo). Este último problema del poder (*sexual power*) es nudo central en la crítica y teoría feminista de los últimos años" (p.89).

Los roles instaurados por el esquema de valores de la tradición aparecen fijados en el tejido social, inamovibles, *no pueden ser* objeto de cuestionamiento. Así, se crea una idea de lo femenino masculina. La novela de Mastreta trabaja sobre esas ideas y las pone al descubierto desde la voz-conciencia del personaje de Catalina. Pero esa conciencia está atravesada por la rebeldía -rechazo al mandato social- y por la resignación -aceptación de una "realidad" adversa-, éstos se constituyen en los rasgos centrales del conflicto. Conflicto que es la raíz misma del sujeto. Conflicto entre deseo y lo que dicta la *ley machista*, entre *ser* y *apariencia*:

Yo preferí no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país a donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él. (p.57)

La individualidad femenina está eclipsada por la función que debe cumplir dentro de lo estipulado por la reglas sociales. Así, el sujeto en crisis atraviesa los inhóspitos caminos de la sumisión, de la conformidad en tanto renunciamento a una identidad independiente. Sin embargo, su conciencia no se desactiva, se incrementa en la frustración y la adversidad como marcas sustanciales de su carácter transgresor. La estrategia de la resistencia tomará formas silenciosas:

Voté por Bravo, el candidato de la oposición, no porque lo considerara una maravilla, sino porque seguramente perdería y

los enunciados textuales de manera ideológica particular, como se refractan las ideologías de clase, edad, entre otras."(p.90)

era grato no sentirse ni un poco responsable del gobierno de Fito. (p.107)

La apariencia es una estrategia en las relaciones sociales, respondiendo a una tradición -convertida en consenso- que pauta cómo debe desempeñarse el hombre y cómo la mujer. Dentro de ese esquema de actos, la rebeldía o la resignación -en la mujer- aparece como expresión del *enfrentamiento* con la cultura, mientras que la figura masculina asume lo postulado por la tradición y lo hace propio:

-Yo no tengo que disimular, yo soy un señor, tú eres una mujer, y las mujeres, cuando andan de cabras locas queriéndose coger a todo el que les pone a temblar el ombligo, se llaman putas. (p.80)

La cultura, en relación íntima con lo acuñado por la tradición, determina juegos de oposiciones. Ana María Fernández analiza la constitución de una *lógica binaria* en nuestra cultura que determina parámetros para postular *los a priori*. (...) "las nociones de Hombre y Mujer se organizan desde una lógica binaria: activo-pasivo, fuerte-débil, racional-emocional, etc., donde la diferencia pierde su especificidad para ser inscripta en una jerarquización" (27).

Angeles Mastretta pone en boca del hombre la imagen de mujer consensuada por la sociedad; ésta es una estrategia para penetrar en el discurso machista y producir la crítica desde la exhibición misma de esta ideología.

Sin embargo, las palabras del moribundo General Ascencio aceptan la existencia de un *enigma*, de *algo* que jamás alcanzó a conocer, *algo* que escapó a ese modelo de mujer instaurado por la tradición:

-Te jodí la vida, verdad? -dijo-. Porque las demás van a tener lo que querían. Tú qué quieres? Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas." (p.225)

La mujer es *lo otro*, aquello envuelto en un neblinoso misterio. Como señala Ana María Fernández en ese otro -o mejor dicho esa otra- hay diferentes otras: "Diferentes formas de ser otra. Todas tenemos en común las cicatrices de la discriminación, pero no todas tenemos las mismas marcas" (p.53).

Tanto *La rosa en el viento* como *Arráncame la vida* crean sujetos femeninos que, desde el proceso -o lucha- de construir sus identidades, exhiben las diferentes *marcas de ser lo otro*. La pluralidad de personajes femeninos en la novela de Sara Gallardo propone modos diferentes de focalizar a la mujer como individuo frente a la sociedad masculina; la riqueza y diversidad de figuras femeninas diseña un espacio prácticamente de contra-cultura, donde la mujer esgrime sus cualidades como búsqueda de su propia voz, su propio lugar: escribir su propia historia.

La problemática de la escritura femenina es una cuestión que no tiene cierre, está abierta al debate y es justamente ese aspecto lo que la hace atractiva, desafiante. El trabajo del seminario ha posibilitado el acceso a las diferentes posturas sobre el tema, lo que me permitió ingresar a nuevas problemáticas textuales y a la constante interrogación acerca de los procedimientos textuales de las obras femeninas. Muy lejos de llegar a un cierre de la cuestión, el trabajo de lectura de *La rosa en el viento* y *Arráncame la vida* (y los textos de teoría y crítica femenina) me ha llevado a cuestionarme ciertos parámetros de escritura en relación a la emergencia de una voz femenina que pugna por parir su identidad. Compleja problemática. Cómo determinar diferencias? Sería caer, nuevamente, en un juego de oposiciones (escritura masculina-escritura femenina). Sería *fijar* un paradigma, decir qué es lo femenino, qué lo masculino e, inmediatamente, ello llevaría a juicios valorativos, a dicotomías que encierran la cuestión de la mujer y su lucha por un espacio propio a simples reducciones. Cómo atrapar en una definición las técnicas escriturales femeninas? Difícil, quizás imposible. Pienso que lo más importante es la interrogación porque es dinámica, siempre cuestiona, no deja que los problemas se cierren y por lo tanto se los dé por concluidos.

La escritura femenina es, por ende, una interrogación que recorre con mirada crítica las instituciones, la ideología, los modos de pensar y crear estereotipos sociales. Es cuestionamiento que irrumpe en la hegemonía del poder, que siempre abre nuevas posibilidades para el debate, para un pensamiento en constante movimiento, en búsqueda, desafiante.

OBRAS CITADAS

Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires: Paidós, 1994.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1979.

Kamenszain, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México: Universidad Autónoma de México, 1983.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1988.

Zavala, Iris. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid: Espasa Calpe, 1991.