

Transgresión, pluralización y género en la *Rosa en el viento* de Sara Gallardo

539

Cristina Piña

Universidad Nacional de Mar del Plata

Quizás una de las principales sensaciones que nos transmite **La rosa en el viento**¹, la última novela de Sara Gallardo, sea la de la libertad: libertad ante las convenciones del discurso narrativo; libertad ante las ilusiones del mito y la cultura, libertad ante los estereotipos que hasta el momento han regulado las relaciones del hombre y la mujer entre sí y de ambos con el poder, la riqueza y las diversas formas de la utopía; libertad ante la idea de una subjetividad entendida como figura cerrada y regida por estereotipos de sexuación y de unicidad: libertad, en última instancia, ante ciertos valores -el heroísmo, la belleza-, que han actuado como formas de esclavitud.

Sin embargo, también, como lo veremos, la narración nos va presentando, junto con esas expresiones de libertad y de conquista de una subjetividad productiva, diversas máscaras sutiles de la esclavitud y la reducción o la destrucción subjetivas, escondidas detrás de gestos cargados del mayor potencial de transgresión y de una afirmación de la bella y heroica diferencia

Pero empecemos por la libertad. En lo relativo a la estructuración y la textura discursiva de la novela, advertimos que están marcadas por la transgresión genérica, la pluralidad y la reversión. En efecto, el **punto de vista** alterna una tercera persona omnisciente con el relato en primera persona de dos personajes -Lina y Olga Katkova- hasta el surgimiento final, en los dos últimos capítulos, de un **yo** narrador que sólo presencia el desprendimiento del último **pétalo** de las historias narradas. Por su parte, el manejo del **tiempo** rompe con la temporalidad cronológica y va narrando las sucesivas historias, todas vinculadas entre sí, ya que los personajes que las encarnan se van entretrejiendo con la historia de Andrei, quien funciona como pivote o primer pétalo de la metafórica rosa narrativa a la que alude el título y que se va deshojando en el texto. Por fin, la **textura discursiva** de cada historia parodia una o varias discursividades propias de la novela como género -de la novela romántica a los cuentos de hadas, los relatos de frontera, la narrativa costumbrista, el realismo mágico latinoamericano, las memorias, el relato históricos y tantas más-, convocándolas para transgredirlas y crear un orbe textual propio a partir de ellas.

Asimismo, cuando nos detenemos en los personajes que asumen la narración, es decir, los que dicen **yo**, advertimos que se trata de dos mujeres que, en el conjunto de las diversas figuras femeninas que atraviesan el texto, encarnan primordialmente el dinamismo y el movimiento en busca de su propia libertad -Lina y Olga-, pero que establecen entre sí un juego especular de inversión. Así, mientras Lina, la jovencita judía que rompe con su mundo estrecho dejándose llevar por su deseo pero sin asumirlo totalmente y entregándose a la mentira, los celos, el odio y la crueldad, termina ante la perspectiva cierta de la muerte o la esclavitud, Olga, en su viaje también marcado por el amor adquiere las marcas de la sabiduría y la reflexión, convirtiéndose en el único personaje jubilosa e irónicamente capaz de captar una línea de sentido en la realidad que la rodea y, al percibir el papel de trampa de la libertad y de encubiertas formas de la dominación que la pasión por la belleza y el heroísmo han jugado en las historias de quienes la rodearon -aunque casi cabría decir la Historia con mayúsculas-, permite la construcción del yo narrativo de los últimos capítulos. Esta voz final,

continuación de ella, también afirma, en su práctica de escritura, la tarea de desedimentar ilusiones como única posibilidad de acceso a la realidad, en su belleza y su heroísmo no esclavizantes sino plenamente humanos. Porque frente a los sueños heroísmo, amor romántico absoluto, utopismo político y belleza creados por el universo patriarcal como formas de transgresión de sus propias categorías convencionales, Olga reivindica la metafórica "ropa tendida" del siguiente fragmento:

Ver la ropa tendida a secar reconcilia con la especie humana. Y luego verla endosada, esa que se vio flamear tan libre, resulta conmovedor. Uno se vuelve cómplice de pequeñas historias. Esa manchita en el hombro no te creas que no sé que es del gorrión que pasó volando, y tu mujer no tuvo ganas de volver a lavar.

541

De la misma manera, la ropa remendada tiene una belleza que no tiene la nueva. Esto sí que no es un alegato pro domo, por favor. Hablo de ropas hermosa y pacientemente zurcidas y remendadas como las que veo en el patio.²

Y esa tarea de desfundamiento de las ilusiones inversas a aquellas prestigiadas por el mundo regido por la lógica de lo Uno³ y de las que se valen quienes intentan huir de él, pero que en el fondo los siguen manteniendo sujetos a su dominio, le cabe, precisamente, a la mujer, presentada a través de Olga Katkova y la innominada voz narradora final, capaz de una reflexión que los personajes masculinos de la novela, empeñados en sus historias de pasión amorosa, utopía política e infortunio, son incapaces de asumir, al igual que las otras mujeres que en ella aparecen -Eleonora, Teresa, las emblemáticas Bella/Ninfa y la Monja-, apresadas en los estereotipos de belleza, narcisismo y mito que las congelan en imágenes carentes de subjetividad.

Porque, si consideramos la novela desde el punto de vista de la construcción de la subjetividad, en rigor la única que logra emerger como tal, decir legítimamente yo en la novela, es esa subjetividad femenina plural que, en un proceso que la va haciendo pasar desde el silencio y la no-subjetividad de las mujeres sometidas de las trampas de la belleza y el mito hacia el gesto rebelde de Lina y la sabiduría anti-

mítica, paródica, anti-aristocrática y esencialmente libre de Olga, culmina en la voz narradora que asume y reúne en sí esa suerte de camino histórico que recorre la subjetividad femenina hasta poder decir yo -y en algunos momentos **nosotros-**, precisamente a través de la escritura

542

Pero para comprender en toda su significación este sujeto-en-proceso ⁴ y plural que se va armando discursivamente en la novela entendida como **"rosa que se deshoja sin pausa en ese viento que otros llaman tiempo"** ⁵, como dice la última línea del libro, tenemos que detenernos en sus **pétalos**, las historias que va desgranando, a través de las cuales revela su sentido el juego con los estereotipos esclavizantes.

En las historias que se nos cuentan se cierne, casi sin excepciones, la marca del infortunio amoroso y de la aventura heroica fracasada, de los sueños frustrados por una realidad trágica. Y sus protagonistas, también casi sin excepciones, son exiliados, extranjeros románticos que corren o han corrido en pos de alguien amado o de un sueño de grandeza revolucionario que se les ha revelado con toda la inflexibilidad del destino a partir de un momento fulgurante. Ellos son, además, exiliados de patrias, religiones y culturas respecto de los cuales aparecen como figuras de la transgresión, que se reúnen en el espacio de la Patagonia, presentada en la novela como **margin** concreto de sus culturas, tierra de sueños y de fatalidad.

Pero esos hombres y mujeres tan desatados de sus orígenes nacionales, raciales y religiosos como atados a su destino de pasión -sea la más sutil de ellas, el amor a sí mismo, como es el caso de Eleonora, **"Una entidad humana comparable a la autocrática entidad del tigre de Bengala recostado en su propia belleza, con una mirada de orgullosa naturalidad, cruel quizás"** ⁶, según se la describe la primera vez que aparece; sea el amor a la libertad, como es el caso de Alexis, el anarquista revolucionario ruso cuya soñada revuelta termina en una muerte sin gloria y papeles vendidos por los vecinos de un conventillo porteño tras la muerte de su esposa Olga-, sí, estos esclavos de su pasión, pagan infaliblemente con su vida, o con una vida de infortunio, su

transgresión de lo que la sociedad impone: la respetabilidad y el cultivo de un buen pasar burgués sometido al poder, en el caso de los hombres; el acatamiento de la imagen de la mujer-madre fiel y ajena al deseo, en el caso de la mujer

*¡Y dejemos a Virgilio! ¿Qué haríamos sin los estandartes, sin las Patagonias, sin los naufragios? Un mundo de granjeros con la sonrisa en los labios. Hemos luchado por él, pero lo único importante era luchar. Estábamos bajo el sol y lo importante era el sol. Las flores estaban abiertas ¿verdad? Oh embriaguez, oh orgullo del desastre ¿No es esa la música que buscamos? De acuerdo, señor disparatado entre absurdas ovejas. Los demás es teoría.*⁷

543

Esta suerte de manifiesto en favor del heroísmo, la belleza y el orgullo del desastre dicho por boca de Olga, sintetiza, sin embargo, mucho más que el propio, el espíritu que alienta a la entrañable tribu de rebeldes marginales cuyas historias se van desgranando, pues en el caso de ella adquiere una nueva inflexión paródica y positiva, ya que se trata del único personaje que, en ese margen de la transgresión y el descentramiento donde se mueven todas las criaturas de la novela, ha eludido la última y más sutil trampa de la lógica ilusoria del binarismo: la de congelarse en un estereotipo contrario al valorado por la lógica convencional, prestigioso pero trágico y en el fondo carente de verdadero poder de transformación.

Pues, en efecto, tanto las mujeres como los hombres que pueblan el libro son, respectivamente, el **otro-en-menos** del binomio privilegiado por el imaginario social. Así, para empezar por los hombres, Andrei Nicolaievich es tanto el aventurero buscador de oro (aunque el oro resulten ser ovejas) opuesto al establecido señor burgués, como el amante esclavo de Eleonora, la Bella indiferente y distante; Olaf, el vagabundo errante e infiel, el Sigmund trágico de la saga escandinava, por oposición al doctor Borg, el profesional respetable y doméstico, nueva imagen del burgués; Antoine Oreiller 1º, Emperador de la Patagonia, el liberador utópico cuyos supuestos liberados no terminan de aceptarlo, contrapuesto al poder codicioso de Rosales, emisario del

gobierno opresor; Andrei, el revolucionario anarquista pero inoperante, que se opone al capitalismo rapaz. Dicha condición de **otros-en-menos**, al ser una forma no positiva de la diferencia más que un otro verdadero⁹, no les permite evadir a quienes la asumen los estigmas del mundo del cual se apartan, pues en sus respectivos sueños de amor, gloria o rebelión, se erigen en opresores y destructores, a veces de aquellos mismos a quienes pretenden rescatar o amar

544

Por su parte, en lo relativo a las mujeres, Eleonora, que ha sido en su Florencia natal la adúltera excomulgada, se revela tras el abandono de su marido como la Bella encerrada en su cámara de espejos y enamorada sólo de sí misma, imagen por antonomasia de la pasividad y verdadera Bestia; mientras que Teresa Borg, no sujeto sino diosa - Diana cazadora -, al ser infiel a su destino de tal se transforma en la trágica Siglinda. A su vez, Lina, la jovencita judía que, como señalé antes, se ha dejado llevar por su deseo pero sin asumirlo totalmente y entregándose a la mentira y la crueldad, y Oo, la india comprada por ser de raza inferior, si bien representan un avatar más emancipado de la mujer, se destruyen en una lucha estéril, incapaces de crecer hasta su libertad

Es decir que, en el fondo, todos los personajes, a través de sus gestos de transgresión, no han logrado romper con la ley de ese mundo rígidamente organizado, pues en lugar de conquistar su verdadera libertad, se han adecuado a alguna de sus previstas imágenes rebeldes, los **otros-en-menos** de un poder y un imaginario dominado por la rígida lógica de lo Mismo, erigiéndose, más que en positivities diferentes, en entidades bellamente fracasadas o muertas

Pero Olga no, porque a pesar de que como todos los demás se ha ido a esa tierra fronteriza concreta y metafórica donde transcurren estas historias, no lo ha hecho acatando las máscaras heroicas o bellas sancionadas por la razón patriarcal para la rebelión del hombre y la mujer⁹, es decir ni como Bella, ni como Revolucionaria, Soñadora, Monstruo, Emperador, Bruja, Monja, Aventurero, Diana, Siglinda o Sigmundo, sino como **Ratón**.

Y ¿cuáles son las cualidades del Ratón que le permiten escapar de

las trampas de la tragedia y el congelamiento en la muerte o el arquetipo? Ante todo, señalo algo que tiene que ver con la negación de la marca gramatical genérica de la femineidad según la imagen ilusoria que de ella ha trazado la razón patriarcal: su personaje no es "la" nada -la Bella, la Monja-, sino "el" Ratón. Y ese Ratón, además, negando la pasividad de lo femenino o su contrario igualmente esclavizante, la huida en medio del escándalo y la transgresión, es alguien que se ha movido libremente por el margen elegido, ha "bailado" como metafóricamente lo señala, **"sobre la mesa de la cocina con aplauso general"** y **"en el teatro más alegre que pueda imaginarse"**.¹⁰ Alguien, sobre todo, que, como también lo dice, sólo ha ambicionado la libertad.

545

Por fin, ha sido capaz de elegir, frente al llanto de la tragedia o la indiferencia letal, la alegría, que le permite tomar una irónica distancia de los demás y de sí misma, esa alegría virgiliana con que termina sus papeles y que la lleva a llamarse, en su carácter de mujer parada en el exacto margen que niega los contrarios, viejecita con el corazón ardiente como un horno, "Cadáver Enamorado"

El premio para esa ubicación sin transacciones en el puro margen es la sabiduría, así a Olga **"un ojo se le salía de la órbita, el otro era sagaz"**¹¹, como lo dice la voz narradora al presentarla. Saber que le ha permitido una lúcida comprensión del corazón humano, como lo vemos en las reflexiones de su carta a Andrei, que constituye la parte IV de la novela. Porque el Ratón sabe que las Bellas en el fondo son la Bestia pues sólo ansían ser adoradas y que las Monjas, lejos de anhelar sacrificarse, buscan adorar, funcionando ambas como el anverso y el reverso de la moneda del Narcisismo al que el mundo las ha condenado en sus dos encarnaciones aparentemente transgresoras. También sabe que los revolucionarios geniales pueden vivir de la esclavitud de sus compañeros. Esto determina que esté más allá del poder -se trate del sancionado y convencional o del revolucionario en apariencia- y de la locura del dinero, otra de sus máscaras, obtenido gracias a la explotación o la aventura. Acerca de esto, Olga, al conocerlo, le ha dicho a Andrei, el que busca oro para ganarse el amor de Eleonora: **"No busques riqueza. Escribe tus libros"**¹², porque sabe que ésa es la riqueza verdadera, en

tanto que es ejercicio de la libertad, y su fruto es la conquista de una subjetividad que nunca se congela en arquetipos sino que cambia y recorre un camino, es un proceso plural. Como la danza del ratón. Sólo que para esta danza, como lo señala la novela, los hombres no están preparados, al revés de la mujer.

546

Y aquí podemos retomar, contextualizadas, las reflexiones que hice al comienzo sobre la construcción del sujeto a través de la práctica de la escritura. Considerada desde esta perspectiva, la novela de Sara Gallardo se presenta como una reflexión más penetrante que lo habitual, más atenta a la sutileza de las máscaras que la lógica de lo Mismo ha adoptado en nuestra cultura, al abordar y dismantelar dos de las más solapadas y engañosas: la de la belleza y la del heroísmo, encargadas de esclavizar respectivamente, al hombre y la mujer.

Esta afirmación de la escritura, cuando la sumamos a las apreciaciones que aparecen en los papeles de Olga -la referencia irónica a las "infinitas posibilidades del realismo", en tanto repara en lo que nada tiene que ver con la verdad ya que ésta, por ser el fluido de la existencia, habita en los intersticios del acontecer o en los recuerdos intersticiales y sólo puede ser apresada por la escritura entendida como ejercicio del anti-realismo- constituye una especie de poética de la libertad que practica Olga en su texto y a la que define con precisión incomparable en este fragmento: **"¿Qué me dice de esta literatura en grageas en que he caído? Suprema pretensión. El autor que atesora lo que rumia con tal deleite que sólo puede distribuirlo en forma de perlas"**.¹³

Pero no sólo la escritura de Olga es fragmentaria, antirrealista, sabia, ajena a la convención, desedimentadora de ilusiones y productora de subjetividad, sino que la escritura de **toda** la novela es así, como lo he señalado antes, al ser relevada la voz de Olga por el yo narrativo que se construye a través de la travesía de las posiciones que, desde la esclavitud de la mujer a las figuras de la ilusión hasta su liberación, recorre dicha voz plural.

Es decir que, entonces, esta novela de Sara Gallardo, plantea a la escritura como un doble proceso que por un lado construye un sujeto

libre, fluido y plural y por otro desfonda las ilusiones más engañosas que atrapan a hombres y mujeres por igual en lugares de falsa inversión de la razón patriarcal o Lógica de lo Uno. No una **escritura femenina** - quizás la última trampa de la astuta razón patriarcal, en tanto postula un sujeto femenino cerrado, fijo y tan engañoso como, para tomar los bellos simulacros que desfonda **La rosa en el viento**, la belleza o el heroísmo- sino una escritura que no cae en la trampa de la sustancialización- sea subjetiva, literaria o genérica- pues practica una **sintaxis otra** hecha de fragmentos, pluralidades e hibridaciones para que por sus intersticios corra el flujo de lo que se niega a las antinomias y los dibujos congelados: una rosa en el viento

Bibliografía

- Amoros, Celia: **Hacia una crítica de la razón patriarcal** Barcelona, Anthropos, 1985
- Derrida, Jacques: **De la gramatología** Bs As, Siglo XXI Argentina Editores, 1971
- Derrida, Jacques: **Espolones** Valencia, Pre-textos, 1981
- Derrida, Jacques: **L'écriture et la différence** Paris, Ed. du Seuil, 1979
- Fernández, Ana María: **La mujer de la ilusión** Bs As, Paidós, 1994
- Foucault, Michel: **El orden del discurso** Barcelona, Tusquets, 1987
- Foucault, Michel: **Historia de la sexualidad - 1. La voluntad de saber** México, Siglo XXI Editores, 1987
- Irigaray, Luce: **Speculum. Espéculo la otra mujer** Madrid, Saltés, 1978
- Irigaray, Luce: **Ese sexo que no es uno** Madrid, Saltés, 1982
- Kristeva, Julia: "Le sujet en procès"; "Maternité selon Giovanni Bellini"; "La femme ce n'est jamais la": en: **Polylogue** Paris, Ed. du Seuil, Tel Quel, 1977
- Moi, Toril: **Teoría literaria feminista** Madrid, Ctedra, 1988

Notas

- ¹ Sara Gallardo: **La rosa en el viento** Barcelona Pomaire, 1979
- ² Ibid. p. g 143
- ³ Para una explicación de los rasgos de la Lógica de lo Uno, ver Ana María Fernández: **La mujer de la ilusión** Bs As, Paidós, 1994 (1º reimp), esp. págs 30-55
- ⁴ Para el concepto de sujeto en proceso, ver Julia Kristeva: **Polylogue** París, Ed. du Seuil Tel Quel, 1977, esp.: "Le sujet en procÔs", págs 55-106
- ⁵ Ibid. pág 158
- 548 ⁶ Ibid. pág 12
- ⁷ Ibid. pág 144
- ⁸ Ver para el análisis del otro-en-menos, Luce Irigaray: **Ese sexo que no es uno** Madrid Saltés, 1982, especialmente "Cosi fan tutti" págs 83-100
- ⁹ Ver, para el análisis de la razón patriarcal, Celia Amorós: **Hacia una crítica de la razón patriarcal** Barcelona, Anthropos, 1991, 2º ed., esp. "Rasgos patriarcales del discurso filosófico: notas cerca del sexismo en filosofía", págs 21-55
- ¹⁰ Sara Gallardo, op. cit. pág 127
- ¹¹ Ibid. pág 16
- ¹² Ibid. pág 17
- ¹³ Ibid. pág 133