

**ELOGIO DEL RATON:  
LA DES-SEDIMENTACION DE LAS  
SUPUESTAS TRANSGRESIONES  
A LA RAZON PATRIARCAL EN *LA ROSA  
EN EL VIENTO* DE SARA GALLARDO**

---

***Cristina Piña***

---

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Cuando consideramos la producción narrativa de la escritora argentina Sara Gallardo, advertimos que, a partir de su penúltima novela, *Eisejuaz*<sup>1</sup>, se produce una inflexión de singular interés en su escritura, la cual deja de inscribirse en el código realista que caracterizaba a sus primeros textos - pienso sobre todo en *Enero*<sup>2</sup> y *Pantalones azules*<sup>3</sup>, aunque *Los galgos, los galgos*<sup>4</sup> también mantiene la intención de reflejar una experiencia subjetiva tomada de la realidad-, para explorar una zona de **marginalidad productiva y experimental**, la cual a su vez entraña una lúcida **reflexión filosófico-literaria** sobre problemas como el tiempo, el sentido de la experiencia interior, el destino, etc., que se van dibujando como temas

capitales para la autora. Si en el caso de *Eisejuaz* -una novela única no sólo dentro de la producción de la autora sino en el contexto de la narrativa argentina contemporánea- tiene que ver con una sesgada interrogación acerca de las categorías de lo sagrado y lo profano y con el manejo del lenguaje -la novela narra la experiencia de un indio mataco elegido por Dios, para lo cual la autora crea una lengua que, a partir de su extrema figuralidad y literariedad, construye un verosímil literario singularmente convincente-, en *La rosa en el viento* <sup>5</sup> se vincula de manera directa con los supuestos lógico-culturales que sustentan a la razón patriarcal. <sup>6</sup> Asimismo, como lo iremos viendo a través del análisis del texto, dicha reflexión entraña una ruptura con tales supuestos, gesto que aporta una inédita libertad al discurso literario de la autora. En otro sentido, si bien Sara Gallardo ya desde *Enero* le había prestado especial atención al lugar que la mujer ocupa en la cultura y a las constricciones que ésta le impone, así como había señalado críticamente el poder aniquilador que las convenciones socio-culturales ejercen en la subjetividad tanto de los hombres como de las mujeres, en su última novela se esboza por primera vez una salida para dichas trampas fatales.

Tales rasgos determinan que la sensación fundamental que nos transmite *La rosa en el viento* sea la de 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 ante las formas de estructuración del relato; libertad, en última instancia, ante ciertos valores -el heroísmo, la belleza- que, más allá de su hipotético poder liberador, han actuado como formas de esclavitud.

Sin embargo, como también lo veremos, la narración nos va presentando, junto con esas expresiones de libertad y con la conquista de una subjetividad productiva, sucesivas máscaras sutiles de la esclavitud y la reducción -o la destrucción- subjetivas, escondidas detrás de gestos cargados de un aparente potencial extremo 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 ambas 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 si bien está integrado al mundo narrado, no tiene un papel activo en él sino que se limita a presenciar el desprendimiento del último **pétalo** de las historias que se le cuentan al lector.

Por su parte, el manejo del **tiempo** rompe con la temporalidad cronológica y va narrando casi con estructura cuentística las sucesivas historias. Pero con la peculiaridad de que todas están vinculadas entre sí -ya que los personajes que las encarnan se van entretejiendo con la historia de Andrei, el primer personaje que se nos presenta y que 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-, lo cual da como resultado un texto en el cual el juego entre la recurrencia y el blanco narrativo producen un tipo de comprensión retrospectiva que compromete de forma singular al lector, haciéndolo participar activamente en la producción de sentido.

Por fin, la **textura discursiva** de cada episodio parodia una o varias discursividades propias del género narrativo -de la novela romántica a los cuentos de hadas, los relatos de

frontera, la narrativa costumbrista, el realismo mágico latinoamericano, las memorias, el relato histórico y otras muchas 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, por un lado, Lina, la jovencita judía que rompe con el mundo estrecho del conventillo dejándose llevar por su deseo erótico 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. Por el otro, Olga, en su viaje también regido 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 trampas 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. Pues, en efecto, esa voz final, continuación de ella, también afirma, en su práctica de escritura, la tarea de des-sedimentar ilusiones como única posibilidad de acceso a la realidad, en su belleza y su heroísmo no ya esclavizantes sino plenamente humanos. Porque frente a los sueños de heroísmo, amor romántico absoluto, utopismo político y belleza creados por el universo patriarcal como formas de transgresión de sus propias categorías convencionales, Olga reivindicará la metáfora "ropa tendida" que alaba en el 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.***

***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.<sup>7</sup>***

Es decir que se afirma, frente al resplandeciente y engañoso mundo de los grandes gestos heroicos y bellos que sólo encierran en la ilusión, la sencillez de lo cotidiano iluminado por la marca del trabajo y el amor.

Esta tarea de desfondamiento de los simulacros inversos a aquellos prestigiadas por el mundo regido por la lógica de lo Uno<sup>8</sup> 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. Esta está presentada a través de Olga Katkova y la innominada voz narradora final quienes se demuestran capaces 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 el carácter de no-sujetos de las mujeres sometidas a 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.

Pero para comprender en toda su significación este sujeto-en-proceso<sup>9</sup> 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”*<sup>10</sup>, como dice la última línea del libro, tenemos que detenernos en sus **pétalos**, es decir, las historias que va desgranando y 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. Se trata, además, de exiliados de patrias, religiones y culturas respecto de los cuales aparecen como emblemas de la transgresión, y que se reúnen en el espacio de la Patagonia argentina, presentada en la novela como **margen** concreto de sus culturas, orbe emblemático 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”*<sup>11</sup>, según se la describe la primera vez que aparece, o el de la Bella y la Monja emblemáticas evocadas en “Los papeles de Olga”; sea el amor a la libertad, como es el caso de Alexis, el revolucionario ruso anarquista 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.*<sup>12</sup>

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

deshojando, 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**<sup>18</sup> 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 patagónicas) opuesto al establecido señor burgués, como el amante esclavo de Eleonora, la Bella indiferente y distante; Olaf, el vagabundo desolado e infiel, el Sigmund trágico o el Holandés Errante de la saga escandinava, por oposición al doctor Borg, el profesional respetable y doméstico, nuevo avatar del burgués; Antoine Oreiller 1º, Emperador de la Patagonia, el liberador utópico cuyos supuestos liberados -el conjunto de tribus indígenas que pueblan la Patagonia- no terminan de aceptarlo, se contrapone a la imagen del poder codicioso y corrupto encarnada por Rosales, el emisario y testaferro del gobierno constituido y opresor; Andrei, el revolucionario anarquista pero inoperante, se opone a su turno al capitalismo rapaz. Dicha condición de **otros-en-menos**, al constituir una forma no positiva de la diferencia más que un **otro** verdadero, no les permite eludir 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. El ejemplo más claro al respecto -pues está directamente



apuntado en el texto- es el de Alexis, el marido anarquista de Olga Katkova, quien brega con enfebrecido entusiasmo por la libertad y la dignidad de los hombres, pero se permite ignorar olímpicamente durante tres años que la mujer a la que ama y con la que vive -y de quien vive- es una oprimida más, como lo dice Olga con su peculiar ironía jubilosa:

*Una muchacha con algo de ratón sale corriendo por la platea del teatro. Anhela llegar a su casa pero, he aquí que una silueta resalta contra el cortinado, precisamente la forma que anhelaba ver cuando corría. Ahora bien, el habitante de esa forma no responde a la mirada gozosa que lo saluda. Pues por su modo de ser emparentado con las aves gloriosas nunca había imaginado aquel teatro. Está confuso, pálido. Se toma las sienes con las manos. El, redentor del oprimido, favoreció durante tres años la opresión de... Detengámonos aquí. Trazo un círculo con un punto dentro.<sup>14</sup>*

*“Ah sí, aquel círculo con el punto dentro. Se trataba de hablar de la imperfección de nuestros sentimientos. El joven aguilucho enamorado de la liberación universal vive durante años de la esclavitud de su amiga bailarina. Nunca fue a ver cómo baila, dónde baila.<sup>15</sup>*

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, según el lúcido y fascinante análisis de la fábula de Perrault que hace

Olga Katkova en sus papeles; 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, en tanto asumen acciones y se enfrentan desde su marginalidad al universo que las pretende aniquilar -aunque sea el de sus propias hermanas en el género sexual-, terminan destruyéndose en una lucha estéril, incapaces de crecer hasta su libertad y construirse como sujetos-en-proceso.

Es decir que, en el fondo, todos los personajes, a pesar de sus gestos de transgresión, no han logrado romper con la ley de ese mundo rígidamente organizado, pues en lugar de conquistar su auténtica 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 a la vez 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 de la mujer, es decir ni como Bella, ni como Revolucionaria, Soñador, Monstruo, Emperador, Bruja, Monja, Aventurero, Diana, Siglinda o Sigmundo, sino como **Ratón**.

Y ¿cuáles son aquellas 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 feminidad 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”**<sup>16</sup>. Alguien, sobre todo, que, como también lo dice, sólo ha ambicionado la libertad.

***Pues ¡qué pensaría ella si viera a su Ratón? [la ella aludida es la madre de Olga] ¡Lloraría? Tal vez, en su amor por la seguridad, hubiera preferido una cárcel para él. ¡Para el Ratón, que sólo ambicionaba libertad!***<sup>17</sup>

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”.

***Vaina verde entre abejas en el sol del huerto (¿no me acerco a Virgilio?) un espíritu mediocre llorará por ti al verte retorcida en un rincón de la cocina. Hay un dato que siempre escapa a los mediocres. O quizá la mediocridad es simplemente la carencia permanente de ese dato. Y sin embargo...***<sup>18</sup>

El premio para esa ubicación sin transacciones en el puro margen es precisamente la sabiduría, así a Olga *“un ojo se le salía de la órbita, el otro era sagaz”*<sup>19</sup>, como dice la voz narradora al presentarla. Saber éste 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, como lo vimos antes, que los revolucionarios geniales pueden vivir de la esclavitud de sus compañeros y que los amantes disparatados y listos a ofrecer su vida a un rostro bellamente impasible son capaces de una rapacidad y un despotismo inimaginables. 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”*<sup>20</sup>, porque también 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, en 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.

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 desmantelar 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 una 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 e irónica -advirtamos la reversión final de las "perlas" en excrementos de perro en la que se revela que, consecuente hasta lo aparentemente imposible, el Ratón ni a ella misma puede tomarse en serio- 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. Por este barrio suelen verse perros que roen huesos y lo manifiestan así, en forma de perlas.***<sup>21</sup>

Pero no sólo la escritura de Olga es fragmentaria, antirrealista, sabia, ajena a la convención, des-sedimentadora 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, entonces, que 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 el 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 y más aviesa 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 y des-sedimenta *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. La novela, entonces, como la **rosa en el viento** del poético y sugerente título.

Por cierto, podrían tomarse también otros muchos aspectos que, en este proceso de des-sedimentación, van cayendo -por ejemplo, las connotaciones respecto del repudio de la clase social aristocrática que entraña la defensa del Ratón o la incompreensión con la que la crítica argentina recibió este libro ejemplar, demostrándose incapaz de percibir su peculiaridad-, pero eso superaría los alcances del presente artículo. Sin embargo, y en relación con los aspectos teóricos de la reflexión feminista que he tomado en él, me interesa subrayar el carácter precursor de que hace gala la autora en su crítica de los supuestos que sustentan la razón patriarcal, ya que a fines de los años setenta, momento en que se publicó la novela, muy pocas escritoras y pensadoras argentinas estaban familiarizadas con un pensamiento feminista desesencializador. Sin duda, este carácter precursor también determinó la ceguera crítica a

la que antes aludí, especialmente notoria en críticos hombres que, al mismo tiempo en que eran incapaces de producir significación a partir de este texto renovador, lograban construirse como lectores modelo de novelas igualmente exigentes, de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia a las sucesivas de Rodolfo Rabanal.

Sirva el presente "Elogio del ratón", en relación con esto, como una póstuma y merecida rosa para Sara Gallardo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Sara Gallardo: *Eisejuaz*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- <sup>2</sup> Sara Gallardo: *Enero*. Buenos Aires, Sudamericana, 1958.
- <sup>3</sup> Sara Gallardo: *Pantalones azules*. Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- <sup>4</sup> Sara Gallardo: *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- <sup>5</sup> Sara Gallardo: *La rosa en el viento*. Barcelona, Pomaire, 1979.
- <sup>6</sup> Al respecto, señalo que el concepto de *razón patriarcal* tal como se utiliza en todo el artículo surge de la conceptualización desarrollada por Celia Amorós en: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos, 1991, 2ª ed., esp. "Rasgos patriarcales del discurso filosófico: notas cerca del sexismo en filosofía", págs. 21-55.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 143.
- <sup>8</sup> Para una explicación de los rasgos de la Lógica de lo Uno, ver Ana María Fernández: *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires, Paidós, 1994 (1ª reimp.), esp. pp. 30-55.
- <sup>9</sup> Para el concepto de sujeto en proceso, ver Julia Kristeva: *Polylogue*. Paris, Ed. du Seuil, Tel Quel, 1977, esp.: "Le sujet en procès", pp. 55-106.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 158.
- <sup>11</sup> *Ibid.* p. 12.
- <sup>12</sup> *Ibid.* p. 144.
- <sup>13</sup> Ver, para el análisis del otro-en-menos, Luce Irigaray: *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Saltés, 1982, especialmente "Così fan tutti" pp. 83-100

- <sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 131-132  
<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 143  
<sup>16</sup> Sara Gallardo, op. cit. p. 127.  
<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 138  
<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 144  
<sup>19</sup> *Ibid.* p. 16.  
<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 17.  
<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 133.

## BIBLIOGRAFIA

- AMOROS, Celia: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos, 1985
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1971.  
 \_\_\_\_\_: *Espolones*. Valencia, Pre-textos, 1981.  
 \_\_\_\_\_: *L'écriture et la différence*. París, Ed. du Seuil, 1979.
- FERNANDEZ, Ana María: *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires, Paidós, 1994.
- FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1987.  
 \_\_\_\_\_: *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 ça" en: *Polylogue*. Paris, Ed. du Seuil, Tel Quel, 1977.
- LACAN, Jacques: *El seminario de Jacques Lacan - Libro 20 - Aun - 1972-1973*. Buenos Aires, Paidós, 1991 (1ª reimp.)
- MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.