



Escrito en el viento Lecturas sobre Sara Gallardo

Paula Bertúa y Lucía De Leone (compiladoras)

José Amícola, Laura Arnés, Paula Bertúa, María Sonia Cristoff, Lucía De Leone, Mariana Docampo, Nora Domínguez, Carolina Esses, Paula Pico Estrada, Alejandra Laera, María Rosa Lojo, Sebastián Álvarez Murena, Gloria Pampillo y Felisa Pinto



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Escrito en el viento
Lecturas sobre Sara Gallardo

Escrito en el viento

Lecturas sobre Sara Gallardo

Paula Bertúa y Lucía De Leone (compiladoras)

José Amícola, Laura Arnés, Paula Bertúa, María Sonia Cristoff, Lucía De Leone, Mariana Docampo, Nora Domínguez, Carolina Esses, Paula Pico Estrada, Alejandra Laera, María Rosa Lojo, Sebastián Álvarez Murena, Gloria Pampillo, Felisa Pinto



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decano

Hugo Trincherro

Vicedecana

Leonor Acuña

Secretaria**Académica**

Graciela Morgade

Secretaria de Supervisión**Administrativa**

Marcela Lamelza

Secretario de Extensión**Universitaria y Bienestar****Estudiantil**

Alejandro Valitutti

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Posgrado

Pablo Ciccolella

Subsecretaria**de Bibliotecas**

María Rosa Mostaccio

Subsecretario**de Publicaciones**

Rubén Mario Calmels

Subsecretario**de Publicaciones**

Matías Cordo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Sergio Castelo

Directora**de Imprenta**

Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**Colección Saberes**

Edición: Santiago Basso y Martín G. Gómez, con la colaboración de la estudiante Mónica Martínez en el marco de la Pasantía de Práctica Profesional en Instituciones Públicas y ONG's de la Carrera de Edición (FFyL-UBA).

Esta publicación ha contado con fondos del PICT 2010-2012 01262, otorgado por la ANPCyT en el marco del PMT III, Contrato Préstamo PID 1728/OC-AR.

Diseño de tapa e interior: Magali Canale y Fernando Lendoiro

Imágenes de tapa: Nora Aslan. Obra fotográfica perteneciente a la serie "Los Pequeños Vidrios" (10 elementos, medidas variables, foto digital, toma directa), 2009.

Escrito en el viento : lecturas sobre Sara Gallardo / José Amícola ... [et.al.] ; compilado por Paula Bertúa y Lucía María de Leone. - 1a ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013.
192 p. ; 20x14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-1785-83-4

1. Estudios Literarios. I. Amícola, José II. Bertúa, Paula , comp. III. de Leone, Lucía María, comp. CDD 807

ISBN: 978-987-1785-83-4

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2013

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 213 – editor@filo.uba.ar

Prólogo

Paula Bertúa y Lucía De Leone

“Allí vi el último pétalo de la rosa
que se deshoja sin pausa
en ese viento que otros llaman tiempo.”
Sara Gallardo, *La rosa en el viento*

Escritora de novelas muy diferentes entre sí, de un libro de cuentos que permite establecer relaciones con una plétera de géneros y tradiciones, y se distingue así por su singularidad, de diversos relatos para un público infanto-juvenil, de un texto de corte autobiográfico con fotografías que funciona como cierre en vida de su obra literaria, Sara Gallardo desarrolló en todas sus facetas creativas una propuesta estética sin antecedentes claramente visibles en la tradición literaria argentina.

Fue, además, periodista en varios medios gráficos argentinos de muy distintas tendencias. Sus intervenciones en ellos forman un arco también diversificado: entrevistas a celebridades nacionales e internacionales, insólitas corresponsalías, crónicas, divertidas páginas de moda y otras *banalidades*, columnas con firma y foto sobre una multiplicidad de temas, articuladas todas ellas con un estilo propio, y regulados por un tono impostado deliberadamente irreverente.

Experiencias varias de las que Sara Gallardo —quien nace en Buenos Aires en 1931, recorre, sola o acompañada, en sus andanzas de viajera o cumpliendo con su trabajo de periodista, cada rincón del mundo que esté a su alcance, y

muere en 1988 en esta misma ciudad— siempre saldrá ilesa. Destrezas múltiples con las que se luce y se distingue desde los comienzos de su trayectoria literaria y profesional en la escena cultural argentina desde mediados del siglo XX.

Movilidad, errancia, cruces son algunos de los términos que componen la fórmula que mejor describe el trayecto autoral de esta escritora y periodista. El repertorio de sus diferentes apuestas estéticas, algunas de las cuales se fundan en una reescritura filiada y a la vez desviada de ciertos relatos fundacionales de la tradición literaria nacional, propende a que su producción literaria no sea fácilmente domesticable por paradigmas críticos, o dúctil para encasillar en colocaciones femeninas consolidadas, como la constelación que forman sus contemporáneas más exitosas, las escritoras *bestselleristas*. Los formatos antojadizos de algunas de sus expresiones periodísticas, el tratamiento deliberadamente ligero y divertido de los temas, los modos de describir su profesión, también hacen de Sara Gallardo una periodista difícilmente adaptable a catálogos predeterminados.

Quizá todo ello se cifre en la imagen que forman los papeles en el viento, que se mueven, se dispersan pero que no andan *a la deriva* sino que siguen la dirección y la ondulación que el viento (una figura destacada en la literatura de Gallardo) les impone, y componen así un orden propio. Como la rosa de su novela que se deshoja en pequeñas historias menores que, sin embargo, no pierden relevancia en la trama sino que la forjan justamente *en pedazos*, esos papeles que a lo sumo entran en zonas de fuga o en refugios de desvío que dan *escritos en el viento...* e impresos también en el conjunto de lecturas que presentamos en este volumen.

Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo recopila los relatos familiares, la semblanza periodística de su amiga y colega Felisa Pinto, las lecturas de otras escritoras, y los trabajos críticos presentados en la Jornada *Homenaje a Sara Gallardo (1931-1988)*, celebrada el 5 de diciembre de 2008 en el Museo

Roca de la Ciudad de Buenos Aires. Se trató de una iniciativa de un grupo de investigadoras del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a propósito de los 20 años del fallecimiento de la escritora. Además de reordenar, entonces, aquellas exposiciones que hoy cobran la forma de escritos, este volumen recoge también contribuciones de otros especialistas invitados, interesados en la producción de Gallardo. La variedad de lecturas que aquí se ofrecen trasciende su figura de escritora, pues estas rescatan críticamente muchas de sus otras actuaciones que pasaron inadvertidas y que son hoy casi desconocidas por el público en general (como la literatura para niños y ciertas incursiones periodísticas). Un modo, sí, de visibilizar y difundir esta obra desde el ámbito universitario y de la crítica literaria, en el marco de los cuales aún no se cuenta con trabajos sistemáticos sobre su producción integral. La división interna de este libro más que a parámetros temático-conceptuales se adecua a una lógica regida por *zonas de actuación*, a las que titulamos —acaso contagiadas por el tono decididamente lúdico de muchas de sus intervenciones periodísticas, o por la voz que trama las fábulas de sus relatos infantiles— con locuciones que remiten a los juegos para niños.

De este modo, en la zona “Ronda de lecturas” se encadenan justamente textos críticos, como los de Alejandra Laera y José Amícola, sobre las innovaciones que traen las novelas rurales de Gallardo —*Enero* (1958), *Los galgos, los galgos* (1968), *Historia de los galgos* (1975)— en el contexto previo y contemporáneo a las transformaciones culturales de los años sesenta. A su vez, allí también ganan lugar algunos cuentos de *El país del humo* (1977), que son examinados bajo el gesto de la política, como es el caso del artículo de Nora Domínguez, bajo una perspectiva de género en el trabajo de Laura Arnés, que incorpora además reflexiones sobre la micro historia de la india “Oo” en *La rosa en el viento* (1978), y en

razón de la relación entre comunidad y lenguaje en el artículo de Paula Bertúa. Por último, el trabajo de Lucía De Leone recupera la faceta periodística de Gallardo en las columnas del semanario *Confirmado* durante mediados de los sesenta y principios de los setenta, para indagar los modos en que la periodista se convierte en el marco de esa publicación en un “personaje popular”.

“Palabras cruzadas” es la zona en la que se reúnen como en una fabulosa tertulia entre colegas mujeres, la obra de Sara Gallardo con la mirada crítica de otras escritoras actuales: algunas más jóvenes, otras con una producción mayor; algunas poetisas, otras narradoras; algunas entusiasmadas con sus cuentos; otras, atraídas por sus novelas o sus relatos infantiles; algunas también con una larga trayectoria en la investigación y demás actuaciones académicas. Todas ellas, creemos, trazan una filiación imaginaria entre su producción y la de la escritora de *Eisejuaz*, novela experimental que lleva al límite las posibilidades del lenguaje. Novela que, a su vez, las vincula, evidentemente, por la experiencia, quizá intransferible, de pergeñar una fábula, de inventar *un modo de decir*, de escribir, en definitiva, literatura. María Rosa Lojo sitúa a la propuesta estética de Sara Gallardo en una serie que incorpora a las más sobresalientes escritoras del siglo XIX (Gorriti, Mansilla, Guerra) que exploraron los vínculos reales y posibles entre los colectivos genérico y étnico, mujer y aborígen, en el imaginario nacional. Gloria Pampillo evidencia los modos como desde la propia ficción se problematizan los alcances y los límites de la ficción y la realidad, de la humanidad y la animalidad especialmente en muchos de los relatos de *El país del humo*. El oficio y la vocación de Carolina Esses, poeta, periodista y autora de literatura para niños, la colocan en un lugar privilegiado para leer *¡Adelante, la isla!* atendiendo a las ociosas catalogaciones con las que la industria editorial ordena en anaqueles reduccionistas a la literatura infanto-juvenil, pero también para poner a prueba

las potencialidades de la trama, del lenguaje y del estilo con los que Sara Gallardo sorprende, incluso en clave infantil. Si Mariana Docampo confiesa, en virtud de *Eisejuaz*, sus idas y vueltas, sus primeros sentimientos de fraude y los más recientes de prodigiosa admiración por Gallardo, María Sonia Cristoff no vacila un instante, y para definir a la Patagonia de un trazo, sin vanas demoras, va en busca de una frase, que encuentra ni más ni menos que en *La rosa en el viento*, y que dice: “Entonces oyó por primera vez la palabra Patagonia: un amigo ruso se había internado en ella; había vuelto rico; se había tirado al Río de la Plata con una piedra atada a la cintura”.

En “Juego de voces” dos de los hijos de la escritora, y una amiga íntima y colega de profesión entablan una suerte de coloquio, en el que se van sucediendo las postas de un itinerario de vida y obra, que parte de los recuerdos y las reflexiones de su hija mayor, sigue por las evocaciones profesionales de su compañera, y concluye con el relato de un emocionado hijo menor sobre los últimos años de su madre en Roma. Paula Pico Estrada reflexiona sobre cómo Gallardo conciliaba sus tareas como madre, escritora y periodista. Hace especial énfasis en la elección del periodismo como un espacio laboral y rememora los “ritos” o rutinas de escritura que su madre implementaba para sus textos de ficción, que eran los que definían su verdadera vocación. Su relato permite reconstruir el perfil de escritora de Sara Gallardo en relación con sus modos de entender cierta ética de la profesión literaria. Por su parte la reconocida periodista Felisa Pinto, que cuenta con una vasta trayectoria en los medios, traza un paralelismo entre sus propias intervenciones de carácter “frívolo” y las intervenciones de Gallardo en *Confirmado* durante los años sesenta y setenta. Su semblanza aporta información sobre el programa de estas revistas que califica de “masculinas”, facciosas y proclives a una escritura rebuscada y “aburrida”, y se detiene en el análisis de lo que oximóricamente denomina

la *frivolidad en serio* que caracterizaría el tono de Gallardo en *Confirmado*. Finalmente, el texto de Sebastián Álvarez Murena se basa en la última época de la escritora en Roma, antes de toparse en Buenos Aires con una muerte temprana, que coincide con un momento de profunda maduración de la personalidad de su madre. Una clave que —dice su hijo menor— podría definir ese momento de vida en relación con las preocupaciones literarias y filosóficas de Gallardo es el par espiritualidad/belleza.

Es innegable que esta escritora ha sido altamente reconocida en su época por los lectores y sus contemporáneos, y que en los últimos años se registra una serie de reediciones, de sus libros de ficción por separado y de su *Narrativa breve completa* (2004), preparada y prologada por Leopoldo Brizuela, quien se ha ocupado además de analizar su obra y difundirla incansablemente. Todo esto daría cuenta de un fenómeno actual de revalorización editorial, crítica y del público lector. En este sentido, nuestra propuesta acompaña esta propensión del presente y, a la vez, su aporte reside en la inclusión de una pluralidad de perspectivas críticas sobre la producción integral de Gallardo (novelas, cuentos, relatos infantiles, un conjunto de columnas periodísticas). Una deuda interna; un asunto que estaba todavía pendiente en el campo de los estudios literarios argentinos y en particular en la zona que se ocupa de explorar la escritura de mujeres y las constelaciones temáticas, formales y de figuración pública que van construyendo a lo largo de sus trayectorias. Sin dudas, Sara Gallardo se perfila hoy como un referente insoslayable para cualquier abordaje serio de la literatura argentina contemporánea.

Los agradecimientos merecen un párrafo aparte. Este proyecto, desde sus orígenes y hasta la preparación de este libro, no hubiese sido viable sin el sostén constante de Nora Domínguez, quien, como directora del IIEGE y de nuestras investigaciones doctorales, contribuyó en todos los sentidos

posibles no solo a materializar nuestras aspiraciones intelectuales y nuestros deseos personales, sino también a darle proyección y mayor difusión a la obra y figura de Sara Gallardo. En parte, la publicación de este libro ha sido posible gracias al proyecto PICT 2010-2012 01262 (otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica/FONCYT, en el marco del PMT III, Contrato Préstamo PID 1728/OC-AR), dirigido por la Dra. Dora Barrancos quien junto a los demás miembros, creyeron en que este proyecto era importante de concretarse.

Hacemos mención también al apoyo institucional que desde el comienzo nos brindaron tanto la Secretaría de Investigación y Posgrado como la Subsecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En este sentido, Julia Zullo se mostró cálida e interesada y nos guió para que nuestra propuesta pasara sin tropiezos a la instancia de libro. Y, aunque la lista de reconocimientos, desde una mirada retrospectiva, siempre podría prolongarse más y más, aludiremos tan solo a quienes participaron directamente en el evento y en el proceso de edición de este volumen. En primer lugar, destacamos que todos los invitados al Homenaje (familiares, periodistas, editoras, críticos, escritoras, artistas) desde un primer momento mostraron un entusiasmo contagioso, que nos alentó a pensar en darle continuidad a la iniciativa e imaginar y organizar una publicación que recogiera sus estimulantes intervenciones. Entre ellos, Paula Pico Estrada, hija mayor de la escritora, nos abrió con una generosidad poco usual las puertas de su casa, las páginas de su álbum familiar, y se adentró en los recovecos más hondos de cada recuerdo, fábula e historia que colaboraran en la reconstrucción de los perfiles tanto profesional como personal de su madre. María Inés Rodríguez puso todo a nuestra disposición para desarrollar sin inconvenientes el evento en el Museo Roca. Dora Barrancos abrió las jornadas con palabras colmadas de esa ocurrencia

luminosa, a la que nos tiene tan bien acostumbradas. Por su parte, Ana Laura Martín se prestó a ayudarnos gentil y cariñosamente con sus dominios tecnológicos, y Ana Ferrari, María Cecilia Martino y Marlene Russo no descuidaron ningún detalle práctico. Tanto Patricio Fontana como Jesús Fernández, cada uno desde su lugar, hicieron todo lo posible para que nada fallara durante el encuentro. Damos las gracias a Luciana Delfabro y su sello editorial *Planta editora* porque eligieron presentar en el espacio del Homenaje la reedición de *Las siete puertas* y *Dos amigos* (dos títulos de la literatura infantil de Sara Gallardo), y a Malena Rey y Julietta Fradkin que traspusieron al lenguaje del teatro de papel *Kamishibai* el relato “La gran noche de los trenes” de *El país del humo*.

A su vez, agradecemos especialmente a la artista plástica argentina Nora Aslan, que se interesó desde el principio en este libro y nos cedió gentilmente como imagen de tapa su obra obra fotográfica perteneciente a la serie “Los Pequeños Vidrios” (10 elementos, medidas variables, foto digital, toma directa), 2009.

Sin más, los últimos reconocimientos van dedicados a los colegas, familiares y amigos que nos acompañaron en todas las instancias de este proyecto, aun cuando este recién iba gestándose, a aquellos que se sumaron en el transcurso, y a quienes asistieron a la jornada del Homenaje. Para finalizar, queremos agradecer especialmente a Gabriel, Patricio y Martín, quienes, día a día, con su confianza, impulso y afecto, tienen la rara cualidad de volverse imprescindibles.

Ronda de lecturas

El gesto de la política: Silvina Ocampo y Sara Gallardo

Nora Domínguez

I

Un narrador en primera persona asume que va a contar un secreto cuando comienza “Una nueva ciencia”, el segundo relato de *El país del humo*, libro de cuentos de Sara Gallardo publicado en 1977. No da a conocer más datos personales sino el que está vinculado con su condición de testigo (“Yo tenía veintitrés años el día de la entrevista. Era 1954”)¹ y el afán de contar una historia que contiene una verdad y que él-ella atesora:

Contaré lo que llegué a saber.

Era 1942. El año en que Silvina Ocampo dio a conocer sus “Epitafios para doce nubes chinas”. Un hombre alto y melancólico quiso hablar con ella. Tipógrafo. Había visto por azar las pruebas de los poemas sobre una mesa. El hombre tosía como tantos tipógrafos; desistió del intento. Fue una fantasía, comprensible si se considera la empresa en que había empeñado su vida.

1 El dato coincide con los años de Sara Gallardo, tenazmente oculta detrás de un cronista que no se auto-define como tal ni como periodista, pero cuyo manejo de los hitos de la historia y su modo de servirse de esos datos parece típico de esta actividad.

Quien me contó estas cosas era su sucesor, en una pieza, un sótano cerca del río. (Gallardo, 1977: 22)

La alusión directa a Silvina Ocampo opera como un anclaje verídico, un *efecto de realidad* en un texto y en un volumen cuyo sistema de referencias se torna volátil, intangible, disperso. El título lo anticipa: se trata de un “país de humo”, un país sobre el que a lo largo del libro se brindarán pocas referencias históricas. O, mejor dicho, esas referencias sufrirán un proceso de debilitamiento o recorte en manos de una sintaxis y una trama que estiran, apartan o deshacen las inscripciones de la historia política. Por lo tanto, en este caso, los datos sobre el momento de recepción de la historia son altamente significativos y estrechamente funcionales al comienzo de ella y a la escritura del relato. La pregunta será entonces: ¿por qué *Enumeración de la patria*, el libro de Silvina Ocampo aparecido en 1942 que contiene los epitafios que “Una nueva ciencia” menciona, despierta el interés del tipógrafo por conocer a la escritora?, ¿qué leyó este personaje en esos poemas que se ligara con su empresa científica?, ¿qué intuyó sobre la imaginación poética de Ocampo para establecer conexiones con su investigación? Estas preguntas también nos interpelan como lectores de Gallardo y nos conducen a reformularlas así: ¿por qué esta autora recurre a una referencia literaria, femenina y local, explícita y claramente situada para introducir una oscura historia de científicos anónimos y fracasados?, ¿por qué cita a Silvina Ocampo valiéndose y destacando unos poemas que no son los centrales del libro sino uno de los lugares de fuga del espacio exterior de “la patria”?, ¿qué se propone con ese atajo? Si el título del libro de Ocampo reenvía a una “enumeración” poética que apela a un conocimiento y sentimiento compartido por lectores argentinos, los epitafios remiten a otra: el lugar etéreo y exótico de unas nubes chinas, aunque materializado en la escritura de

epitafios.² El relato de Gallardo, sostenido en una estructura de verdad-enigma, produce desplazamientos en los modos de apropiarse e incluir el texto poético de Ocampo. Si, como decíamos, en lugar de ocuparse de la patria y citar el poema de Ocampo que la refiere, retoma epitafios de raigambre lejana, al mismo tiempo evita la lectura política directa del presente al que la ficción alude mientras registra los episodios de una empresa obsesiva que interpreta la historia política del país observando el movimiento de las nubes. El tipógrafo es uno más en una férrea cadena de curiosos observadores de los efectos de la naturaleza sobre la realidad. La investigación “La influencia de las nubes en la historia” forma parte de un legado que había comenzado en 1852 en manos de un italiano, Giacomo Pizzinelli quien “...durante treinta y siete años. Día por día había descrito las formas de las nubes, su marcha y día por día las variaciones de la política y los estados de ánimo de las élites y del pueblo” (“La nueva ciencia”, 22-23).

Las vueltas de esta historia se localizan en la Argentina hacia donde el observador llega en 1889 como ingeniero de ferrocarriles. Al año ya tiene un discípulo, un boticario español que logra descubrir que las formas de las nubes que observa durante la Revolución de 1890 coinciden con las que había visto Pizzinelli en los días de la Comuna de París en 1871. José Manteiga avanza en el registro de datos, en la verificación de las condiciones atmosféricas, en el intercambio con meteorólogos extranjeros, en el armado de catálogos, en el dibujo de cuatrocientos croquis analíticos. Su hijo, el tipógrafo, lo sucede; incorpora informes ilustrados y fotografías. Así se llega a 1942, año en que Arturo Manteiga descubre las pruebas del libro de Silvina Ocampo, año en que Sara Gallardo señala el origen de su relato. La fecha, 1942,

2 El título completo del conjunto de los poemas de Ocampo en su libro es “Doce epitafios sobre nubes chinas grabados en las piedras de una terraza” (2002: 53-56).

va a dibujar una hélice textual con el final, 1975, después de que el texto o el relato hayan registrado los hechos en julio de 1954 (día de la entrevista) y julio de 1955, “cuando algunos jóvenes enviados por el gobierno incendiaron iglesias” (27). El arco temporal y textual ofrece otros datos relativos a la investigación científica, como la constatación de que las nubes que determinaron el golpe de 1943 eran casi mellizas de las que hubo el 6 de setiembre de 1930, así como eran coincidentes “las nubes que presidieron los movimientos populares de 1916 y 1945” (25). En uno u otro nivel, el ciclo argentino, el ciclo de la patria, se hace presente. Los nubarrones se confirmaron, llegaron en septiembre de 1955 con el golpe de estado asestado por la “Revolución Libertadora” sobre el gobierno de Perón.

Sin embargo no puede decirse que Gallardo escriba una lectura directa del peronismo a través de sus ficciones. Aunque sus sistemas de alusiones y referencias no dejan lugar a dudas, propone una serie de giros que sirven para pensar cómo se hace cargo de este momento histórico, cómo nombra lo político y sus enfrentamientos. La profusión de fechas consignadas con el mes y el año en este relato es única en relación con las que utiliza en el resto del libro que solo indican años. Retienen el tiempo, marcan, localizan, sitúan. Irrumpen como puntos negros, como las nubes de humo de un sistema narrativo que en general opera de manera inversa.

En el conjunto de los cuentos del volumen Gallardo abre, expande, dispersa hechos, personajes y atmósferas hasta que los flujos que va describiendo entre ellos movilizan y conmuevan los suelos, empujan las aguas y los aires, perturban y arremolinan espacios y tiempos. Y allí, entre la catástrofe y la transformación, puede surgir el año o puede permanecer como no dicho. En “Cosas de la vida”, el texto más extenso del libro, Gallardo relata la historia de un jubilado que vive en Lanús que tenía por exclusivo tesoro cuidar su jardín. El espacio se vuelve agua incontrolable, va a dar al mar, se

convierte en roca mientras el relato arrastra al hombre por un infierno de situaciones inabordables. El jubilado, que había sido jefe de personal de una empresa del Estado y había disfrutado sometiendo a sus empleados, especialmente a los disidentes que llevan distintivo de afiliado, viudo, amargado y hosco termina atendido por la beneficencia del Ejército de Salvación.³ Ajusticiado narrativamente a través de un despliegue alegórico que combina culpa y venganza por el efecto de fuerzas sobrenaturales, el hombre resulta la contracara del interpretador de nubes, víctima de la acción de los hombres. Cuando todo termina ve a Buenos Aires “envuelta en bruma” con chimeneas que esparcían “sus mensajes de humo”. Un clima semejante de terror y amenaza rodea al personaje de “Fases de la luna”: un cura misionero alemán que atraviesa la pampa mientras las capas de realidad bárbara y salvaje se le van presentando como fantasmagorías de un viaje sobre el que desconoce y teme el final. Aquí tampoco importan las fechas porque el relato transcurre en el tiempo casi inmemorial de fundaciones criollas en el espacio incierto e implacable de la pampa.

Los puntos negros, las fechas, actúan como núcleos de densificación. También la única referencia velada, escueta y fugaz que funciona como un punto de autofiguración de Gallardo (“Yo tenía veintitrés años el día de la entrevista. Era 1954”).⁴ Estos dos recursos sumados a la alusión al poema de Silvina Ocampo sirven al objetivo de nombrar y señalar un

3 Las anécdotas de la vida literaria cuentan algo más, como comenta su hijo Agustín Pico Estrada (2003) en la nota a propósito de la reedición cordobesa del libro. Allí se refiere a “Cosas de la vida” como el extraño cuento que relata las vicisitudes de un jubilado mezquino y egoísta, cuya casita de Lanús Oeste aparece un día, sin explicación, flotando en el océano, con su propietario convertido en involuntario navegante solitario. De ese relato dice que refleja los turbulentos tiempos que antecedieron el traslado de su madre a Córdoba. El cuento fue escrito durante los últimos meses de vida de Murena, y Sara, según su propia afirmación, se había autorretratado en el odioso anciano, cortado de pronto de su entorno cotidiano por fuerzas inconmensurables, misteriosas y potentes.

4 *Cfr.* nota 1.

pasado y un presente molestos. ¿Por qué acudir a una escritora que se ocupó de la situación política de manera esporádica y solo en textos puntuales? Creo que Gallardo descubre allí el modo de imitar su gesto, es decir, de imitar “aquello que permanece inexpressado en todo acto de expresión”.⁵ Gallardo ha guardado distancia estética de los hechos históricos contemporáneos. Aunque es sabido que miembros de su familia desarrollaron una comprometida actividad política de oposición y sufrieron cárcel durante el peronismo,⁶ su literatura y el universo imaginario que forjó en los libros que escribió eludieron la historia política más cercana. Por eso, imitar el gesto de Ocampo tiene una doble función: citarla, ponerla en juego en la escritura y lectura de este texto, y armar a través de esta operación sentidos sobre su propio lugar en la ficción, una autoficción en las sombras, una huella, casi inexpressiva, que busca dar la espalda, pero que a través de ese gesto, testimonia su propia presencia-ausencia irreductible.

II

Silvina Ocampo confiesa y salda su relación con el peronismo en “Testimonio para Marta”, un poema dedicado a su hija que se publica en la revista *Sur* en el número de noviembre-diciembre de 1955, que fue evidentemente escrito cuando la destitución de Perón en setiembre de 1955 era reciente y que

-
- 5 Sigo a Agamben (2005: 79-94) cuando problematiza el lugar de presencia-ausencia del autor en el texto a través de la confrontación de dos textos de Foucault: *¿Qué es un autor?* y *La vida de los hombres infames* para concluir que si ese gesto hace posible la expresión en la misma medida instauro en ella un vacío central. Pero esa ausencia, ese vacío, se pone en juego en un umbral donde la obra vacila pero hace posible la lectura. El autor garantiza la obra solo a través de la presencia irreductible de un borde inexpressivo.
- 6 En las memorias de su hermano Jorge Emilio Gallardo (2008) se pueden leer las crónicas que dan cuenta de estos movimientos de intervención política.

deja leer el alivio que ese golpe de Estado significó para las clases altas, contrarias al líder popular. En las últimas veinte líneas se refiere a las tiranías como las pestes, como gobiernos aviesos de estirpes rastreras. El nombre de Perón no aparece, no es necesario que se lo nombre; ¿la poesía de Ocampo se habrá contagiado de las disposiciones que perseguían los decretos de Lonardi, Aramburu y Rojas y sus prohibiciones de nombrar al peronismo? Este gesto de Ocampo de asumir abiertamente una posición política en la poesía es infrecuente para su proyecto moderno de escritura. Sin embargo en tanto posición es coherentemente afín no solo a su origen familiar y a las codificaciones político-culturales y afectivas de su clase sino al clima de efervescencia política que se suscitó durante la guerra y con posterioridad.⁷

En 1942, en cambio, el peronismo no había aún nacido pero el tipógrafo Manteiga parece advertir en esos poemas la inclinación de Ocampo por poetizar los espacios de la patria y los ribetes de una imaginación fértil que logra anticipar, como él en las nubes o como las nubes mismas, el peligro de las tiranías. Las referencias son varias: “un tirano/ para buscarme atravesó desiertos” o, “la hermosa voz hostil

7 Silvina Ocampo publicó un primer poema de tono político, “Esta primavera de 1945, en Buenos Aires”, que se editó en la revista *Antinazi*, el 29 de noviembre de 1945 y según consta en el volumen de *Poesía Completa I* no fue incluido en el libro *Espacios métricos* del mismo período. Es un poema extenso, escrito al calor del 17 de octubre de 1945, es decir, cuando el gobierno de Perón todavía no había ganado las elecciones, pero ese día se percibe claramente su liderazgo entre las clases populares y no hay duda de que Ocampo percibe la amenaza de la “tiranía” (“¡lloro la suerte de mi patria, oscura”, “He oído como en sueños al tirano/ con una quejumbrosa exultación”), y sus representaciones están en la misma línea de las de “la fiesta del monstruo” (“yo vi una turba histérica, incivil”). Al final la voz que el poema construye, impregnada de las emociones y lamentos de su yo, quiere pasar como la voz de la misma patria (“es la voz de mi patria que se queja”). Cfr. Ocampo (2002: 165-166). La revista *Antinazi* había salido por primera vez en febrero de 1945, claramente en continuidad con *Argentina Libre*, clausurada por el gobierno militar del 43. Ambas revistas reforzaban la idea de una continuidad entre la lucha antifascista en Europa y la resistencia al gobierno argentino, establecido en 1943. Para este grupo Perón era un burlador del pueblo y era “la corporización del fascismo criollo”. Para seguir el rol e importancia de esta prensa en la que también tenían cabida artistas e intelectuales consultar el artículo de Andrés Bizzo (2009: 63-84).

a los tiranos”. Una voz femenina narra mientras se interna por los pasadizos de comarcas, palacios y espejos, cuenta hazañas, sucesos que cambian el destino del mundo y de las cosas, lamentos y supervivencias y se autorrepresenta. Las definiciones que la voz se da (La Savia del Espacio, La Traducción Amable de los Ruidos,/ La Sexta Forma de Esperar el Verbo,/ La Visión del Futuro y del Pasado, etc.)⁸ apuntan a rígidas totalizaciones, a ambiciones esenciales y definitivas. Su presencia enumerativa es equivalente al mundo femenino de mujeres transgresoras que adoptan múltiples, disímiles e irreverentes máscaras y se saben poderosas en “Las 33 mujeres del emperador Piedra Azul” de *El país del humo*. Relatos de una extrema calidad literaria por los diferentes registros de escritura que Gallardo utiliza y por la audacia erótica de la prosa. Pero lo que aquí interesa, porque es el punto sobre el que Gallardo arma la imaginaria asociación, es la referencia a la propiedad casi adivinatoria que puede tener la lectura de las nubes. El epitafio VI dice: “Las nubes del pasado no tuvieron,/ como ella, trenzas y uñas dibujadas,/ un laberinto en miniatura, cópulas,/ tres mil jardines donde se anunciaron/ las *Memorias históricas*, la noche.” La bastardilla del original de Ocampo debe haber suscitado la curiosidad del científico, tanto como las que se vuelvan a predecir: “Las nubes del futuro envidiarán/ su compleja y veloz metamorfosis...”.

En “Testimonio para Marta”, Jorge Panesi (2009: 59-67) leyó cómo el registro de la afrenta histórica se escribe en términos épicos: “Nos parece después de pasar la agonía/ que es un sueño esta luz de octubre, esta alegría” (Ocampo, 2002: 382-383). Gallardo lo comparte e imita el tono para hacer suya la afrenta aunque la convierte en la empresa de unos hombres oscuros que se van transmitiendo un legado de difícil realización y que recalca como una sutil memoria

8 “Epitafio V”, p. 54

de época para la joven cronista que dio con la anécdota. Panesi también ha señalado que el modo en que Ocampo incluye sucesos políticos en su producción literaria son los momentos de “máxima apertura de un sistema” que en general refracta el encierro de los personajes en los mundos posibles de la autora y que esta apertura se realiza según dos modalidades: a través del tono épico ya aludido o por la entrada de lo narrativo en zonas ambiguas de sueño o enfermedad. En el caso de Gallardo, estos hechos no sirven a la apertura de mundos porque sus espacios son de por sí abiertos. La referencia a Ocampo en “La nueva ciencia” se vuelve dato real, verídico y con este giro inicial el texto escribe, impone, encamina la lectura, traza e imita el gesto. Si, como dice Panesi, el sistema Ocampo se abre a través de la referencia política, en Gallardo por el contrario el proyecto recalca, sitúa, graba. Por eso, es coherente en este texto esa insistencia por fijar:

Después se pudo anotar y notar que la coincidencia entre las nubes que presidieron los movimientos populares de 1916 y 1945.

Determinaron, dije. Presidieron, dije. Sí.

[...]

Son las nubes, no los pobres factores que las forman, quienes actúan sobre los acontecimientos colectivos de la humanidad. *Los conjugan, los deciden, los precipitan.*

Esto quedó claro. Establecido. (25, énfasis propio)

El afán determinista actúa, entonces, en dos dimensiones relacionadas: un aspecto superior, alto, natural, gobernado por el movimiento de las nubes que se quiere también abstracto y científico, y el más terreno de los hechos históricos que afectan la vida de los hombres. En 1955, el continuador de Arturo Manteiga, Claudio Sánchez, pone su investigación finalmente bajo la protección de la orden franciscana que

se encargará de publicar la obra. Los materiales se pierden durante la quema de las iglesias en julio de 1955. El hombre que quiso salvar su manuscrito fue apresado por el gobierno peronista y liberado con el cambio de gobierno. En 1975, durante otro período peronista, el hombre aparece por televisión convertido en un frustrado y acabado personaje que se dedicaba a clasificar nubes. “La nueva ciencia” trata de explicar a través de una invención científica y literaria cómo el afecto político que retienen las tiranías aglutinan temor, amenaza, destrucción. La idea permea sutilmente, gobernando desde el humo al resto de los relatos. Por eso si se leen la mayor parte de los cuentos que narran una fatalidad, una culpa, una vergüenza, un “pecado original” —para usar el vocabulario de Murena—, a la luz de esta determinación que quieren imponer los movimientos de las nubes sobresale, si se quiere, el sedimento común que parece sostenerlos.

Tanto Ocampo como Gallardo ofrecen una lectura determinista aunque, como vimos, de distinto tenor, para introducir la irrupción de los gobiernos que intrínsecamente arrastran y representan el mal e imponen el terror. Ambas eligen un texto (un poema en Ocampo; un relato en Gallardo) para dar arraigo a esas figuraciones de la convicción política. Hermanadas por sus orígenes de clases, sus pertenencias a una misma elite cultural y sus inclinaciones políticas, también se manifiestan próximas en las decisiones literarias que toman para traducirlas. Aquí es donde descubro el gesto que las acerca y que en este relato particularmente entra en escena, lo que no implica de ninguna manera pasar por alto las incuestionables diferencias que existen entre sus producciones. Tal vez para entenderlo mejor tengamos que recurrir a otra escritora que señale un nuevo modo de acercamiento al terreno político-peronista. Otra contemporánea de Ocampo y Gallardo, Beatriz Guido, había publicado en 1964 la novela opositora al peronismo, *El incendio y las vísperas*. El texto que hace serie con el resto de sus novelas en cuanto a

vincular un relato familiar con el relato de un gobierno y un período político sostiene de manera rígida y dicotómica los enfrentamientos de clase y las antinomias peronismo-antiperonismo. Guido mantuvo una decidida actuación pública en la que expresaba abiertamente su “gorilismo”, y que sin duda estaba alejada de la reticencia de estilo de Gallardo o del aislamiento que persiguió Ocampo. Desinteresada de los eufemismos y el tono épico, Guido se juega por una prosa realista que avanza sobre las escenas violentas y escabrosas de la castración y la tortura que sufre el joven conspirador político o con los arranques vengativos de una sirvienta sin claroscuros como Antola Báez. El universo literario de Guido y su modo de trasladarlo a su vida pública está muy lejos de los discretos gestos que practican el dúo Ocampo-Gallardo, aunque las tres escritoras sean igualmente opositoras.

Por otra parte, no hay en Gallardo esa pasión por las voces, tonos, registros de lo menor que Ocampo manipula tan magistralmente. Los imaginarios espaciales y temporales de ambas adoptan cauces y secuencias diferentes. Sin embargo, se pueden detectar ciertos aires ocampianos cuando se lee el relato del hombre que hace nido en un árbol y durante veinte años se construye alas en “El hombre en la araucaria”, o el de la mujer con cabeza de repuesto que conquista marido y lo pierde en “Un secreto”, o las insistentes demandas burocráticas en “El caso de la Señora Ricci”, todos ellos incluidos en la primera parte de *El país del humo* junto con “La nueva ciencia”. Pero allí donde el relato de Ocampo se mofa de la situación o acude al absurdo para resolver el final, Gallardo se inclina por la seriedad que impone el reconocimiento de situaciones o destinos inexorables. Y esto se advierte muy claramente en los textos reunidos en “Tareas” o en los de clima borgiano de “Puñales”.⁹

9 Leopoldo Brizuela (2004: 12) también ha señalado esta relación con Ocampo en el “Prólogo”, en el que dice precisamente que en casi todos los cuentos se advierte “la sombra de Rulfo, de Silvina Ocampo, de Clarice Lispector”.

Gallardo administra su imaginación en prosas expansivas que se combinan con tramas exactas, también en historias singulares, contundentes donde la frase breve, seca, resuena como un látigo. Y esto sucede tanto en los ejemplos donde el *yo* y el mundo se confunden en la desdicha o la pérdida (“Señora Música”, por ejemplo) como en aquellos donde el destino los obliga a la separación radical (“El mundo es mi enemigo”, dice el narrador de “Divisa”). Su escritura no privilegia el recorte de escenas sino sobre todo el proceso en el que esa situación se cifra en un final. Una sintaxis móvil, dispersa, tensa que se muestra en los diferentes emplazamientos enunciativos, tonos o perspectivas de un amplio repertorio de personajes y voces, es la que contradice y por ello obstaculiza y perturba la inclinación de la lectura a fijar el carácter esencial de las derrotas que se narran. Del mismo modo operan otros casos en los que sorprende la ambigüedad de la prosa para desacomodar límites y traspasar fronteras, sean estas de clase, de raza, de sexo o de facción política. Son momentos únicos, epifánicos que pueden explicar el interés actual de la crítica por interrogar el mundo imaginario de desprejuiciadas colocaciones que encaró Gallardo.¹⁰

III

En 1977, año en que se publica *El país del humo*, Gallardo ya había escrito las novelas que habían diseñado su lugar en el campo cultural. Había sido premiada y contaba con el favor del público lector y el reconocimiento de sus colegas desde su ópera prima *Enero. Los galgos, los galgos* (1968) fue un claro éxito editorial, premiada y recibida con entusiasmo por los lectores y la crítica. Estos hechos no la llevaron

10 Cfr. por ejemplo el primero de los relatos, “En la montaña” o “En el desierto” y los ya mencionados de “Cosas de la vida” y “Fases de la luna”.

a formar parte del conjunto que durante los años sesenta conformaban Silvina Bullrich, Beatriz Guido y Marta Lynch, quienes, si bien sostenían proyectos de escritura diversos que no podían confundirse entre sí, en la vida pública parecían coincidir tanto por la seducción que sus libros ejercían en el mercado editorial como por sus entradas en los sets de televisión donde eran invitadas juntas, conformando el trío de *bestselleristas*. El mote, sin duda despectivo, amontonaba sus nombres y desdeñaba no solo las diferencias de lenguajes sino la apertura de temas que cada una de ellas propuso enlazados a los beneficios de un proceso de modernización cultural en el que querían participar activamente.

Ya en 1977 Silvina Ocampo había publicado sus libros de cuentos y de poesía más importantes, y por esos años se había iniciado, como Gallardo, en la escritura de textos infantiles. *La naranja maravillosa* se publica en 1977. Había sido reconocida por cierto sector de la crítica que en los últimos años de los ochenta y comienzos de los setenta escriben notas. Me refiero a los prólogos de Edgardo Cozarinsky (1970) y Enrique Pezzoni (1970), los artículos de Alejandra Pizarnik (1968) y Sylvia Molloy (1969) en *Sur* o el de Blas Matamoro (1973).¹¹ Hacia fines de los años ochenta y en los noventa Silvina Ocampo y Beatriz Guido junto a Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Victoria Ocampo, Norah Lange y el grupo de las que descollaron en el siglo XIX (Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Eduarda Mansilla y Mariquita Sánchez, principalmente) son objeto de lecturas críticas a la luz

11 Cozarinsky, Edgardo. 1970. *Prólogo, en Ocampo, Silvina. Informe del cielo y del infierno* (antología de relatos). Caracas, *Monte Ávila*; Pezzoni, Enrique. 1982. "La nostalgia del orden", en Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, pp. 9-23; Pizarnik, Alejandra. 1968. "Dominios ilícitos", en *Sur*, n° 311, Buenos Aires, pp. 91-95; Molloy, Sylvia. 1969. "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", en *Sur*, n° 320, Buenos Aires, pp. 15-24; Matamoro, Blas. 1973. "La nena terrible", en *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Editorial del Sol, Libros del Tercer Mundo.

A partir de los años ochenta el interés crítico por Silvina Ocampo se ensancha notablemente, pero no es objeto de este trabajo dar cuenta de sus nombres o de las líneas críticas que se desarrollaron.

del impulso que adquieren los estudios de género cuando propician e instalan nuevas preguntas sobre los estrictos armados y valoraciones de los sistemas literarios, sus jerarquías y ausencias.¹² La literatura de Sara Gallardo no es favorecida por esta primera serie de lecturas. Tenía que pasar más tiempo en el desarrollo de esta crítica para que se valorara un proyecto de escritura de difícil acceso y renuente a interpretaciones no complejas. Una de las razones de esta falta de atención tal vez se deba a que Gallardo quedó asociada principalmente a su novela *Los galgos, los galgos* y también a la pareja que conformó con Héctor Murena, un intelectual controvertido y polémico que pasó por *Sur* y luego por *Contorno* arrastrando y protagonizando una serie de ardientes debates alrededor del compromiso literario, del determinismo histórico-social, de las funciones de la literatura y que en sus últimos años fue olvidado, tratado como “capital cultural descartable”.¹³ Me interesa esta calificación de Murena como una conjetura de contagio para pensar cuánto del olvido que sufrió le tocó a la joven viuda de cincuenta años. Una hipótesis que, sumada a su consideración como una escritora de clase alta que practicaba una literatura ligada a tradiciones ya cuestionadas y que además contaba con éxito de público y era favorecida por el apoyo de los diarios tradicionales, daba con una argamasa de ideologías difícil de absorber por el progresismo crítico.¹⁴ Intuyo que algunas de estas razones dieron por resultado que la crítica literaria

12 La lista de bibliografía crítica sobre las escritoras del siglo XIX y XX producida desde los años '90 hasta la actualidad es muy extensa, razón por la cual omitimos las abundantes referencias en esta oportunidad.

13 La cita corresponde a Christian Ferrer (2002). Para un análisis del desarrollo intelectual de Murena, de sus polémicas y complejas colocaciones consultar el libro de Leonora Djament (2007).

14 Si bien Sara Gallardo ya había sido rescatada por breves lecturas de escritores autorizados como Ricardo Piglia (2001) y Griselda Gambaro (1999), en la antología *Damas de Letras: cuentos de escritoras argentinas del siglo XX* (1998), María Moreno incluye el relato “Un solitario” de *El país del humo* de Sara Gallardo. Un poco después, Leopoldo Brizuela prepara y prologa la *Narrativa breve completa* (2004), que salvo por *Los galgos, los galgos, Eisejuaz* y la literatura infantil, reúne la obra entera de Gallardo.

feminista no prestara la suficiente atención a sus primeras novelas *Enero* (1958) y *Pantalones azules* (1963) como en cambio sí ocurrió con las primeras producciones de Norah Lange, anteriores a la determinación biográfica y vanguardista que realiza con *Cuadernos de infancia* (1937) con la que logra satisfacer a sus pares martinfierristas. Si *Los galgos, los galgos* resumía y articulaba ambientes y personajes rurales con la representación de espacios físicos y simbólicos predominantemente masculinos y arcaicos como el de la estancia, la crítica no logró pensar el pasaje entre unas y otras en términos de estrategias aceptables o renovadoras, que la llevó desde las apuestas estéticas de *Enero* y *Pantalones azules* hacia las elecciones narrativas posteriores.¹⁵ No hay duda de que el comienzo de su primera novela, *Enero*, con una potente voz en primera persona en discurso directo que, inmediatamente se advierte, está delegada a la más autorizada de un indirecto libre o a la difusa de un confuso monólogo interior, perteneciente a una abusada adolescente hija de puesteros que nombra la angustia por la “barriga que empiece a crecer”, instala provocativamente, allí en el comienzo del libro, una eclosión de discursos y saberes de época (sociales, políticos, subjetivos, literarios) que en las primeras fases de una crítica de género fue pasada por alto. Incluso podría pensarse que se trataba de una osadía que unas décadas antes le hubieran asegurado impugnaciones morales críticas de su entorno familiar y social.¹⁶

Sara Gallardo sabía desde que comenzó a escribir que ella no iba a escribir como una mujer si deseaba ingresar al mundo de la literatura. En diversas entrevistas cuenta cómo se preocupó por respetar ese mandato paterno. Sin

15 Para un análisis más específico de *Enero*, cfr. el artículo de Lucía De Leone (2008: 207-205).

16 Norah Lange, entre otras, había sido cuestionada por ocuparse de adúlteras y jovencitas audaces que despertaban el deseo de los hombres en sus primeras novelas. Pero esto ocurría hacia fines de la década del veinte. Hacia fines de los cincuenta, cuando Gallardo publica *Enero*, esa fabulación pública había perdido peso.

embargo, esto no impidió que algunas de las compuertas de su imaginación iluminaran zonas de representación y subjetividad femenina que, ya sea cumpliendo destinos inexorables de rivalidad entre mujeres (“Amor”) o dejándose llevar por el goce de la experiencia amorosa que se vive una sola vez (“Reflejo sobre el agua” o “Némesis”), dieron con el relato exacto que encajaba en una apuesta de escritura singular y liberadora hecha a la medida de cada historia.¹⁷ Evidentemente, la obediencia al mandato le resultó productiva en varios sentidos, le permitió construirse un lugar y seguir escribiendo pero no es verdad que lo hizo a espaldas del genuino deseo narrativo por hurgar los nudos violentos de algunas experiencias femeninas ya que mientras cumplía con la consigna, se tomaba revancha ocupándose de una joven campesina abusada y enfrentada a un vergonzante embarazo. Es decir, mientras se dedicaba a narrar una historia habitual, extendida y fijada en el imaginario social de la época, una vulgar historia de relaciones patriarcales abusivas, una violación, no hacía más que acertar con uno de los pliegues posibles para invertir los términos del mandato y así desairarlo. Pero no hay duda de que fue tenaz en el ocultamiento que siguió. Los diferentes

17 Es en “Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul” donde Gallardo se desata, ensaya una escritura diferente en cada entrada, asume voces desprejuiciadas —“Amiga, dame tu boca. Ábreme las piernas” (87)—, de un erotismo implícito —“Yo camino, pesada de grandezas. / ¡Por qué me montó una sola vez?” (8)—, con una apertura notable para pensar a cada personaje jugando con posiciones femeninas deslumbrantes que logran encapsular un verdadero saber sobre el amor: el que puede nombrarse a otro de muchas maneras —“Nunca lo nombré. Nunca me nombró. Yo fui rey, él muchacha. Aprendí a gobernar, él a reír. Suelen hablar. Pocos saben de amor” (95)—. Finalmente, la número 33 es la que logra espiar, saber y escapar de la muerte. Me gusta leer este texto en relación estrecha con el anterior, “En el desierto”, en el que un gaucho degollador narra en primera persona sus francos pasajes al territorio de los indios para cumplir con la orden de degollar y al final se queda deslumbrado ante la imagen del enemigo participando de un ritual orgiástico. Lo que el personaje de Antúnez no soporta mirar es a la mujer oculta en el cuerpo de un hombre y amada por otras mujeres. La decisión de renunciar al mandato y quedarse se debe a la fascinación que ejerce esa visión y que creo se despliega en la marcha de las treinta y tres mujeres del relato que sigue.

yo que dispersó en el libro de cuentos no la nombraban ni la rozaban y en ese lugar vacante desplegó rostros y voces anónimas de nombres fingidos. El escueto y fugaz dato de la cronista que replicaba su edad y que registraba la historia en “La nueva ciencia” es el punto negro y luminoso con el que se permitía aludir a una realidad política que evidentemente no le agradaba. Pero con este gesto sutil resignificaba su lugar en el libro y las lecturas posibles mientras convocaba los lazos de clase, de solidaridad femenina, de antiperonismo, que la ligaban a otra escritora a quien admiraba.

Bibliografía

- Agamben, G. 2005. “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 79-94.
- Bizzo, A. 2009. “Argentina libre y antinazi: dos revistas en torno de una propuesta político-cultural sobre el antifascismo argentino 1940-1946”, en *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 1, n° 47, pp. 63-84. Disponible en <www.revistas.una.ac.cr/tdna>, consultado el 21/01/2012
- Brizuela, L. 2004. “Prólogo”, en Gallardo, S. *Narrativa breve completa*, Buenos Aires, Emecé.
- De Leone, L. 2008. “El Enero de una escritora: afiliaciones y desvíos en la primera novela de Sara Gallardo”, en Jitrik, N. (coord.). *El despliegue. De pasados y futuros en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, NJ, pp. 207-205.
- Djament, L. 2007. *La vacilación afortunada. H. A. Murena: un intelectual subversivo*. Buenos Aires, Colihue.
- Ferrer, C. 2002. “El regreso de Héctor Murena. La matriz de lo sagrado”, en *Ñ, Clarín*, sábado 14 de diciembre.
- Gallardo, J. E. 2008. *Geografía de la infancia*. Buenos Aires, Idea Viva.
- Gallardo, S. 1977. *El país del humo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Gambaro, G. 1999. “Sara Gallardo”, en *Escritos Inocentes*. Buenos Aires, Norma.
- Moreno, M. 1998. *Damas de Letras: cuentos de escritoras argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Perfil.

- Ocampo, S. 2002. *Poesía Completa I*. Buenos Aires, Emecé.
- Panesi, J. 2009. “El tiempo de los espejos”, en Domínguez, N. y Mancini, A. (comps.). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 59-67.
- Pico Estrada, A. 2003. “Sara Gallardo regresa del olvido”, en *La Voz del interior*. Córdoba, martes 9 de diciembre.
- Piglia, R. 2001. “¿Qué va a ser de ti?”, en *Página/12*, suplemento “Radar”. Buenos Aires, domingo 23 de diciembre.

Sara Gallardo, más allá del paraíso

Alejandra Laera

“Estaba en la cama y me senté para ver mejor.
En un rincón había una puerta nueva.
La abrí.
Un cuartito con otra puerta, que yo conocía.”
Sara Gallardo, *Las siete puertas* (cuento infantil)

En la somera biografía de Sara Gallardo, hay una escueta aunque reiterada información que se presenta como un gesto inolvidable de hospitalidad: cuando en 1975 muere su segundo marido, el escritor Héctor Murena, Manuel Mujica Lainez la invita a quedarse en una de las casas de El Paraíso, su vivienda de Cruz Chica, en Córdoba. En la biografía más profusa de Mujica, en cambio, esa escueta información se convierte en anécdota: ante la invitación a pasar una semana de descanso en El Paraíso, Sara Gallardo se termina instalando por una larga temporada con sus tres hijos. Entre la referencia sucinta pero cargada de connotaciones y la anécdota con remate de ambas biografías, propongo, se delinean dos escrituras, dos escritores.¹

Es que la diferencia entre ambas presentaciones de la estádica cordobesa pone de manifiesto algo más que su relación

1 *Cfr.* para el caso de Sara Gallardo, acercamientos biográficos tan diversos como la entrada dedicada a la escritora en *Wikipedia* o el prólogo a *Eisejuaz* de Elena Vinelli (“Cuando muere Murena se aísla con sus hijos en Cruz Grande y en un lugar de El Paraíso [la casa que le ofrece Manuel Mujica Lainez en La Cumbre, Córdoba]”). Para el caso de Mujica Lainez, en cambio, cualquiera de sus biografías, como las que hicieron Jorge Cruz u Oscar Hermes Villordo.

con dos modos de versionar la realidad (el de Gallardo y el de Mujica Lainez), y algo más, incluso, que los dos tonos posibles (uno agradecido, otro burlón) para anunciar un lazo que propicia la pertenencia de clase. Pone de manifiesto —o mejor: prefigura— lo que en principio podrían ser dos *estilos*. Uno bien perfilado y de trazo firme, el de Mujica Lainez, tocado por una elegante ironía que nunca abandona. El otro, algo lacónico, no necesariamente reconocible, como si el vínculo entre el sujeto y el lenguaje fuera, si no débil, circunstancial; se diría: prestado, como la casa que la aloja. Porque, en verdad, Sara Gallardo *no construye un estilo*. No, incluso, si el estilo tiene, como dice Barthes, la apariencia de una cebolla.² Precisamente, ella parece ir desprendiéndose a medida que escribe de todo aquello que puede constituirse en tal, como si se desprendiera de lo que le resulta una carga.

Al comienzo de *Los galgos, los galgos* (1968), hay un ejemplo, en boca de Julián, el narrador y protagonista de la novela, de esa incomodidad frente a la frase con estilo: “En el barrio de San Telmo, *debo decirlo aunque suene ridículo*, el cielo se ve de un azul violeta a la hora del crepúsculo y por la noche se va aclarando” (énfasis propio). ¿Qué es lo que suena ridículo, cabe preguntarse? ¿Es la misma descripción, porque va contra la lógica del oscurecimiento nocturno produciendo un desvío? ¿O es la descripción en tanto regodeo poético sobre el ambiente, en tanto mirada sobre un elemento descriptivo convencional como la noche? Y en todo caso: ¿por qué *debe* decirlo? ¿Por qué no callar lo ridículo? ¿Por qué ponerlo en evidencia ante el lector? Si desprenderse del estilo es ir contra la repetición que afianza el lazo entre sujeto y lenguaje, que se apropia de un tono, un

2 Nunca está de más recordar a Barthes (1987: 149-159): el estilo es el propio lenguaje literario en el que consiste el texto; conviene verlo —nos aclara— “con la apariencia de una cebolla, organización a base de pieles (niveles, sistemas), cuyo volumen no conlleva finalmente ningún corazón, ningún hueso, ningún secreto, ningún principio irreductible, sino la misma infinitud de sus envolturas, que no envuelven otra cosa que el mismo conjunto de sus superficies”.

registro, un modelo frástico hasta hacerlos exclusivos, Sara Gallardo hace evidente la acción de repetir y en ese gesto le quita inocencia a la apropiación. En este y otros ejemplos, es como si, para sacarse de encima el “lugar común” del lenguaje literario, tuviera que enunciarlo y señalarlo. Ni omite, entonces, ni pasa por alto: señala aquello que suena ridículo pero que debe decirse. Igual a ese narrador en primera persona —el de *Los galgos, los galgos*— que nunca sabe muy bien lo que quiere, en Gallardo la escritura deja vislumbrar la certeza de aquello que *no* habría que hacer, mientras el resto es un camino de ensayos y tanteos que diseñan las novelas y los relatos, todos muy diferentes entre sí, con pocos elementos en común, pero con ese impulso, precisamente, de no afincarse para siempre en ningún lugar.

La estadía de Sara Gallardo en El Paraíso de Mujica Lainez y el estilo como una superposición infinita de capas que excede la mera relación entre fondo y forma, entre significado y significante o entre código y mensaje, según la definición barthesiana, me incitan a pensar la escritura de Sara Gallardo como quien se instala agradecida en casa ajena. Se instala por demasiado tiempo, pero no para siempre. La habita para dejarla cuando ya la ha hecho suya.

Herencias, repeticiones, abandonos

Los galgos, los galgos (1968), la tercera y más exitosa novela de Sara Gallardo, comienza con una herencia: una casa, la mitad de un campo y un poco de dinero. Julián, el protagonista y narrador de su historia, le cambia a su hermano la casa que le dejó su padre por la mitad que le falta del campo, y la plata la gasta en construir allí una casa nueva. Acepta, por lo tanto, una parte de la herencia: la parte rural. De lo otro, la casa en la ciudad, y del mundo de los negocios, también urbano, se hace cargo el hermano. La historia de

Julián es la historia del intento fallido de reapropiación del campo heredado: la pose de estanciero, la potencial explotación de la tierra y, sobre todo, la construcción de una casa exactamente igual a la que había en el pasado pero reducida. Copias del pasado, entonces, repeticiones, infructuosa productividad... Ni la compañía de los galgos ni el amor de la mujer son suficientes para triunfar de lo imposible; por el contrario: el alejamiento, la muerte o el abandono acompañan el camino hacia el fracaso, hacia el reconocimiento del joven heredero como “alma muerta” (396).

Si algo condensa la insensatez de la extemporánea empresa de Julián es la reconstrucción de la mansión de estancia: reconstrucción imposible que, en su fidelidad al original *pero reducida*, solo puede vivirse en tanto remedo. Más todavía: ese campo heredado (a medias) da felicidad cuando se lo ocupa mientras se está construyendo la casa y lo explotan los arrendatarios, pero a medida que la construcción se acaba y que se acerca el momento de hacerlo producir por cuenta propia se convierte en una carga. De esa carga se siente una momentánea, engañosa liberación abandonando el campo y la casa, rematando la hacienda y yéndose de viaje a Europa. El otro destino de los herederos de la elite criolla. La vida de Julián es, en definitiva, la melancólica historia de una inadecuación: lo es también en París, en la vuelta a Buenos Aires, en el nuevo regreso al campo, ya sin el sueño de la apropiación.³ Por eso, al final, las reconstrucciones y las copias mediante las cuales se buscaba la conquista de la tierra han quedado atrás. Solo hay *entrega* del yo al campo: el protagonista se larga “a campo traviesa”, como un “paria” (395). En esa entrega, en la que no hay liberación ni aprendizaje, está la verdadera claudicación del heredero, un heredero que

3 Cfr. Lucía De Leone (2009), para una propuesta de lectura del “itinerario tradicional del hijo de terratenientes” que presenta la novela en función de la serie de los relatos de aprendizaje de la literatura ruralista argentina y en relación con todo el proyecto creador de Sara Gallardo.

no puede reconocerse ni en la casa ni en la estancia (ni en Buenos Aires ni en París): “Un hombre a pie por la llanura tiene algo de escandaloso. Algo de paria, algo de asesino que huye, algo de ridículo, algo de despreciable, algo de sospechoso. Todo eso es Julián.” (395) ¿Cómo no pensar que al final del texto, en la llanura —en la pampa—, se impone otra tradición: no la de los herederos e hijos de estancieros que coquetean con el ocio y el *spleen*, sino la de los parias y los bandidos o la de los pícaros y los atorrantes? En ese punto en que el heredero se toca con los desheredados (el Andrés de *Sin rumbo* de Cambaceres con el Juan Moreira del folletín de Gutiérrez, el Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra* con el Laucha de Payró...), el campo, con su casa destruida y fallidamente reconstruida, ya no puede ser más un espacio hospitalario.

Por esto mismo, el campo de *Los galgos, los galgos* no supone simplemente un evidente trabajo con la tradición rural y el criollismo, ni apenas una revisión de la relación entre las clases sociales o una toma de distancia crítica respecto del pasado familiar en la que la propia Sara Gallardo se acerca a su protagonista. Ese campo, con toda la evocación alegórica que tiene en la cultura argentina, se configura también, en otro nivel, como el campo donde se construye el texto mismo, como ese espacio donde se distribuyen y eligen los temas, los recursos, las historias, las voces disponibles para escribir una novela argentina en los años sesenta. Tiempos modernos, los sesenta marcan una profunda inflexión en la cultura y la literatura argentinas que no se puede pasar por alto. En esa instancia, *Los galgos, los galgos* debe ser leída en el cruce entre la ya imposible novela rural y la renovación que inaugura *Rayuela* a comienzos de la década. Entre los tópicos residuales y los recursos convencionales que venían del ruralismo, y los nuevos repertorios y procedimientos que *Rayuela*, al narrar la historia de Oliveira en París y en Buenos Aires, pone a disposición. Para decirlo de otro modo: Sara

Gallardo no opta únicamente por narrar la vida de Julián en Buenos Aires, en el campo y en París, sino que además elige narrar la imbricación entre el despliegue espacial de esa vida y su relación con una mujer (como la Maga y Talita en el espacio transatlántico de *Rayuela*, en la novela de Sara Gallardo la perra Chispa completa y duplica a Lisa en el espacio rural).

En varios sentidos, entonces, es potente el comienzo de *Los galgos, los galgos*: no propone asumir la herencia a modo de continuidad del linaje (la herencia no aparece naturalizada) ni tampoco propone abjurar de entrada de ella (no hay rechazo o rebelión), sino que pone en escena la herencia como una *repetición* que, llevada al extremo, únicamente puede traer incomodidad y conducir al fracaso. Quiero insistir en esto: ¡el narrador elige construir en la estancia, en los años sesenta, una réplica reducida de la casa original! Pero también, mirada la repetición desde cierto ángulo: la casa que se construye en el campo heredado *solo* podría ser una réplica, copia de algo antiguo, pasado, ya destruido, que nunca se llega a recuperar porque resulta, desde todo punto de vista, un gesto insensato, inadecuado, improductivo. Hacer con el campo otra cosa diferente a heredarlo, y repetir el pasado construyendo allí una casa nueva que es una copia menor de la antigua (o sea: reconstruir, recrear), es lo único que no se le ocurre al narrador y protagonista de esta historia, mientras es eso, justamente, lo que va haciendo la novela con la tradición rural.

El viaje a Europa, que ocupa la extensa tercera parte de la novela, surge, precisamente, de esa incomodidad que provoca el campo, con su casa y sus modos de producción, con su *estilo de vida*.⁴ Y si, en ese contexto, la historia de los galgos puede

4 La primera parte de la novela es el pasaje de la ciudad al campo; la segunda parte es la descripción de la vida rural; la tercera, que en extensión es igual a las dos primeras, narra el viaje a Europa, y la cuarta, la más breve de todas, cuenta el regreso a Buenos Aires y en particular al campo.

leerse en paralelo con la historia de Julián, casi a modo de reflejo de sus estados de ánimo y de su relación con el campo, es porque ellos, ante todo, son la primera inscripción de la repetición en la novela: *los galgos, los galgos*. ¿Qué hay en esa reiteración más que la reiteración misma, que la imposibilidad de que, en el acto de repetir, se pueda encontrar lo mismo que se repite o algo mejor?

Una vez que, mediante la herencia y la repetición se adopta un estilo, se lo abandona por completo. Sara Gallardo, de hecho, ya no volverá a escribir otra novela sobre el campo argentino, sobre la pampa, sobre el territorio en parte heredado, en parte adquirido. Más todavía: cuando lo haga, será la versión resumida (¡reducida!) de *Los galgos, los galgos: Historia de los galgos* (1975). La nueva novela no es una reescritura sino una suerte de repetición cercenada e incompleta, como si a la novela original se le sacara una parte. Y en efecto, le faltan muchos fragmentos y, sobre todo, le falta el viaje a París, que se resume en unas líneas.⁵ Menos de diez años después de la escritura del original, en plena década del setenta, Sara Gallardo vuelve a elegir la parte rural, se saca de encima la herencia sesentista de los Oliveira y las Magas, y opera una *reducción* en el estilo: frases cortas, elipsis, discreción.

Espacios, encierros, salidas

Si propongo estos juegos entre un estilo de vida y un estilo en la escritura es porque encuentro, por lo menos, dos buenos motivos. ¿No fue acaso la imagen del “cuarto propio” la que condensó las necesidades, materiales y simbólicas, de

5 En términos cuantitativos: de las casi cuatrocientas páginas de *Los galgos, los galgos* a las ciento treinta y pico de *Historia de los galgos*.

la mujer escritora?⁶ ¿No ha sido la casa, para la mujer, ese espacio bivalente en el que puede sufrir la opresión o encontrar la protección, tal como nos lo han mostrado tantas representaciones literarias? ¿Cuál es el cuarto propio de una casa que no es nuestra? Todas preguntas que, si seguimos el juego del estilo, vemos que Sara Gallardo responde con su vida y con su obra.

El otro motivo es menos universal. La casa ha sido un *topos* —tal vez *el topos*— de la narrativa argentina de los años cincuenta y tiene una temprana tradición decimonónica (desde la casa de *Amalia* en la novela de José Mármol hasta la “casa tomada” de Cortázar, *La casa del ángel* de Beatriz Guido o *La casa* de Mujica Lainez). Las casas, con sus descripciones generosas, sus emblemas, sus paredes y sus ruidos, con sus esplendores y su decadencia, explican historias familiares y nacionales, destinos individuales y sociales, funcionan como índices interpretativos y como claves alegóricas. Con ese marco, la importancia de la casa en la narrativa de Gallardo se hace aun más significativa.

Sara Gallardo acude a ese *topos*, antes que en *Los galgos, los galgos*, ya en su primera novela, de ambiente también rural: *Enero* (1958), que transcurre en un puesto de estancia. Pero lo hace de manera sesgada, casi a modo de anuncio de ese anclaje en el espacio abierto del campo que es la casa. En *Enero* hay una casa, que nunca es percibida como hogar, donde Nefer, la hija del puestero, vive con su familia; Nefer ha sido violada, en un episodio algo confuso, por un trabajador del pueblo, y espera un hijo.

La primera escena de la novela muestra a la chica ahogada por los cuerpos y los ruidos en la cocina familiar: mientras se

6 En palabras de Virginia Woolf en su largamente transitado “A room of one’s own” (1928). La propuesta de la escritora acerca de la situación de la mujer en la historia y la literatura, en relación con el hombre, puede resumirse en la importancia de tener “five hundred a year and a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry” (“... para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio” [Woolf, 1980]). Lo dijo apenas treinta años antes de que Sara Gallardo se pusiera a escribir.

habla de la próxima cosecha, ella imagina cómo le irá quedando chico ese espacio a medida que su vientre crezca. El cuerpo y el espacio mantienen una relación de inadecuación, sobre todo porque el cuerpo aumenta de tamaño naturalmente y las paredes de la casa le resultan opresivas. El alivio solo se produce cuando Nefer sale al aire libre y comienza a vomitar. El momento culminante del cruce entre el vientre y la casa, del cruce entre las dos modalidades que podría asumir el hogar, se da cuando va a abortar al rancho de una vieja hereje. Ante la posibilidad de expulsar al hijo futuro, aparece el deseo de su casa, su casa como lugar de protección. Sin embargo, se trata de un deseo más bien nostálgico: el deseo de la casa, de la sensación de casa, podríamos decir, que tenía Nefer en la infancia. El vientre, entonces, se convierte en “mundo”. Y ahí se resuelve la incompatibilidad entre el cuerpo (hospitalario) y la casa (ajena). *Enero* es, sobre todo, una reflexión sobre la procreación: ¿es el hijo un “aliado secreto” al que hay que crear, o es una “carga” de la que hay que liberarse? La narradora, tan cercana a Nefer, pero sin serlo (la transmutación total en el otro se dará recién en *Eisejuaz*, más de una década después, cuando Gallardo no apele al indirecto libre sino a la primera persona), no responde claramente esa pregunta. Quizás toda la obra de Sara Gallardo sea un intento por responderla sin optar, un intento por liberarse de una carga, en verdad, para poder crear.

Enero puede leerse como una novela esperada, una novela que está dentro de las expectativas para una joven narradora de fines de los años cincuenta. Una *nouvelle* discreta en la que Sara Gallardo se ubica un poco más allá del horizonte de su mirada. *Enero* está todo el tiempo en el borde de la transgresión sin llegar a consumarla, porque la novela compensa una y otra vez esas posibles transgresiones. *Enero* es, en definitiva, una suerte de negociación compensatoria entre la historia deseada y la novela posible. Por eso, propongo, *Enero* está en el *umbral* de la casa, de la creación, del estilo.

Y es por eso, justamente, que se torna única. Diferente a las otras novelas contemporáneas que dan cuenta de la sensibilidad femenina (pienso en Beatriz Guido y la protagonista de *La casa del ángel*), a las otras novelas que hablan del campo (como *Los dueños de la tierra* de David Viñas) y de las otras que hablan de las casas y sus habitantes (como *La casa* de Mujica Lainez).

En *Enero*, y en toda Sara Gallardo, no hay un cambio de orden: ni cambio de una sensibilidad epocal, ni cambio de un orden político, ni rebeliones, ni decadencia social. No es esa, definitivamente, su matriz narrativa ni el eje de sus representaciones. En las novelas de Sara Gallardo, los personajes son los que habitan o se instalan en una casa y después la abandonan. Más todavía: si leemos *Enero* en la serie de la violación que ha propuesto David Viñas (1990) para pensar la historia liberal de la literatura argentina (una serie que en Viñas es urbana y habría empezado dos veces, en los dos géneros: en *Amalia* y en “El matadero”), el mecanismo se hace evidente. En el contexto de esa serie, *Enero* debería verse no como una continuidad o un desplazamiento, sino, en cambio, como la reescritura de un texto clave de una serie *rural* de la violación. Me refiero a *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres. En esa novela, es el patrón quien abusa de la china del campo, hija del capataz, con quien tiene a su vez una hija. Pero allí, la china muere al dar a luz, mientras en una escena de lucha contra la naturaleza que transfigura el parto, el hombre asume la paternidad. Instalado definitivamente en la mansión de estancia con su hija, la relocalización del hogar, sin embargo, es fallida: al final la hija muere de crup y el padre, Andrés, se mata clavándose un cuchillo en el vientre.⁷

Como en *Sin rumbo*, en *Enero* hay, por inversión (la perspectiva sigue a la mujer y no al hombre), un desplazamiento

7 Analicé en detalle las escenas de retorno al campo y relocalización del hogar en *Sin rumbo* en el contexto del último cuarto del siglo XIX argentino en “La familia y el sueño del monstruo” (2004: 278-283).

de la casa al exterior rural, una relación entre procreación y vientre, entre maternidad/paternidad e instintos naturales, y una violación previa que habilita esos elementos y relaciones. Sara Gallardo reescribe todos los tópicos de la violación rural marcada por la oposición entre campo y ciudad. Pero la asunción de la mirada y las sensaciones de la chica, en esa suerte de inversión, no la llevan a alterar los órdenes de género, reinterpretar la historia en términos de clase ni anular la lógica espacial. En *Enero* no hay nacimiento, ni muertes, ni rebeldía total. Al final, la chica acepta pasivamente al padre de su futuro hijo, que es un trabajador, y deja el campo para irse al pueblo.⁸

Las puertas de la casa

Como dije, Sara Gallardo ni hereda un estilo ni crea el estilo que se espera de ella. El cambio de perspectiva, de tono, de lengua y de temas que hay en las siguientes novelas se han explicado, tranquilizadamente, con la anécdota infantil que ella misma contó, cuando una vez su padre alabó un libro y le dijo que no parecía escrito por una mujer. Anécdota paradójicamente tranquilizadora porque da cuenta de una escritura (¡con diferentes estilos!) por la aceptación del mandato paterno. Así en general se ha explicado la transmutación de la voz narrativa, sobre todo en *Los galgos, los galgos*

8 Además de leerla como reescritura de los tópicos de *Sin rumbo*, *Enero* puede considerarse ubicándola en la serie completa de las violaciones rurales. Cfr. Lucía De Leone (2009): "En definitiva, en *Enero*, mediante las apuestas formales que hacen al corrimiento del punto de vista narrativo, Gallardo reescribe, y ante todo completa, desde la perspectiva de Nefer, las historias desdichadas de Donata, Marcelina, y de muchas otras hijas de puesteros más sin nombre, que la tradición literaria parece haber preferido silenciar o subsumir a la narración de otra historia: la de las circunstancias vitales y de producción en el campo, la de la pugna entre proyectos antiguos o modernos y extranjerizantes de estancia, y la de la inquebrantable ley del deseo y del dominio de los cuerpos y de las vidas de los otros bajo el incuestionable régimen paternalista de la estancia", y también su análisis de la protagonista en relación con las muchachas del campo acosadas por patrones en De Leone (2008).

y en *Eisejuaz* (el joven abogado que hereda el campo y que parece añorar el *spleen* decimonónico; y el indio mataco que se pretende santo).

Sin embargo, prefiero pensarlo al revés, y siguiendo lo que más me interesa leer en sus novelas. Prefiero pensar que Sara Gallardo *no asume el mandato paterno de no escribir como una mujer* y que sabe —lo vislumbro en sus novelas— que para escribir como mujer hay que transfigurarse y fraguar un estilo nuevo cada vez (¿u *Orlando* no es acaso la respuesta ficcional a la dificultad por acceder al cuarto propio?). Prefiero pensar, también, que la experimentación con la forma y con la lengua de Sara Gallardo solo encuentra su posibilidad cuando la escritora abandona la casa y empieza a escribir de espaldas a la casa, en casa ajena, más allá de la casa. Cuando, en otra tradición de las mujeres que escriben, se pone una máscara o se traviste para poder contar lo que quiere: cuando se hace varón o se hace indio. En ese corte total de la identificación entre autor y narrador, en ese abandono del estilo que cuenta *Enero*, en esa nueva zona de la extrañeza total, Sara Gallardo logra escribir novelas únicas. Entonces, la hospitalidad ya no es más la de la casa o del hogar, sino que, como ella dijo también, en otro trozo autobiográfico, la verdadera hospitalidad la encuentra en el libro. “El libro —escribió— es hospitalario.” El libro como ese espacio que es el verdadero hogar de la imaginación, donde caben todos los cuerpos y todas las voces.

Así como empecé esta aproximación a Sara Gallardo con la información sobre la larguísima estadía en la casa que le prestó Mujica Lainez, quiero terminarla retomando el cuento que me sirvió de epígrafe. En “Las siete puertas”, un nene, Nicolás, es obligado a visitar a su tía abuela una vez por semana en una casa de la Avenida de Mayo. Allí, solo en una salita de esa casa “vieja y rara”, Nicolás se aburre hasta que ve siete puertas de diferente color. Para matar el aburrimiento, cada semana abre, más y más entusiasmado, una de las

puertas y detrás de ella descubre un mundo. Del otro lado, sucesivamente, vuela en barrilete impulsado por el viento, conoce a una princesa que lo invita a tomar el té, juega con los tigres en la selva, pasea por los lagos de Palermo, se encuentra con Papá Noel... Pero la casa se vende y Nicolás se queda con ganas de más. Entonces una noche se sienta en la cama de su propio cuarto, desea con fuerzas y se le aparece, en un rincón, una puerta nueva que da a otro cuarto con más puertas. El chico las abre todas.

Bibliografía

- Barthes, R. 1987 (1969). “El estilo y su imagen”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona/Buenos Aires, Paidós, pp. 149-159.
- Cambaceres, E. 1980 (1885). *Sin rumbo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Cortázar, J. 1963. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Cruz, J. 1996. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, Eudeba.
- De Leone, L. 2008. “El Enero de una escritora: afiliaciones y desvíos en la primera novela de Sara Gallardo”, en Jitrik, N. (edit.). *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, NJ, pp. 207-215.
- . 2009. “Otra vuelta: Sara Gallardo y las novelas rurales”, en *Cuadernos del Sur*, n° 39. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 107-126.
- Gallardo, S. 1968. *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1975. *Historia de los galgos*. Buenos Aires, Alfa Argentina.
- . 2000 (1971). *Eisejuaz*. Buenos Aires, Agea/Biblioteca Clarín.
- . 2004 (1958). “Enero”, en *Narrativa breve completa*. Buenos Aires, Emecé.
- . 2008. “Las siete puertas”, en *Las siete puertas seguido de Dos amigos*. Buenos Aires, Planta Editora.
- Laera, A. 2004. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Villordo, O. H. 1991. *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*. Buenos Aires, Planeta.

- Vinelli, E. 2000. "Prólogo", a Gallardo, Sara. *Eisejuaz*. Buenos Aires, Agea/Biblioteca Clarín, pp. 5-9.
- Viñas, D. 1964. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- . 1990. "De Amalia a 'Casa Tomada'. Mirada y violación en la literatura argentina", en *Sur*; suplemento "Las palabras y las cosas", domingo 20 de mayo.
- Woolf, V. 1980 (1956). *Un cuarto propio*. Trad. de J. L. Borges. Buenos Aires, Sur.
- . 1989 (1928). *A room of one's own*. San Diego/Nueva York/Londres, Harvest.

Cuerpo, clase y destino en *Enero* de Sara Gallardo

José Amícola

“Para algunos un escuadrón de soldados, para otros un
enjambre de jinetes, y para otros aun
un conjunto de navíos es lo más bello del mundo;
para mí es el amado para el ser que ama.”¹
Safo, 612-609 a.C.

Sara Gallardo (1931-1988) publicó su primera novela, *Enero* (1958), en la antesala del movimiento editorial latinoamericano conocido como *boom*, y en la década del sesenta sus dos novelas posteriores (*Pantalones azules*, 1963, y *Los galgos, los galgos*, 1968). Sin embargo, esas cartas de presentación no la habilitaron para sentarse a la mesa de los autores festejados dentro de lo que se llamaría la “nueva literatura latinoamericana”. En cierto modo, puede observarse que a esa mesa se sentaron solo los varones, y que estos defendieron a capa y espada sus privilegios de ser los homenajeados. Ni Vargas Llosa ni García Márquez ni Cortázar ni Fuentes respaldaron otras candidaturas que no fueran las de plumas masculinas. En este sentido es importante recordar que la hegemonía de los hombres se ha basado desde siempre en la relación simbiótica que los varones han sostenido y siguen sosteniendo con los bienes de producción gracias a su capacidad de mantenerlos acaparados bajo su égida. El hecho de que los bienes de que se trata en este caso sean simbólicos no resta nada a la ecuación, sino que la hace más perversa. Esta perversidad queda

1 La versión castellana de este texto me pertenece.

en evidencia cuando ni la *Enciclopedia de la literatura argentina* de Orgambide y Yahni de 1970, ni el *Diccionario de literatura latinoamericana* de Susana Cella de 1998 ni la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto de 2006 hacen la menor mención de la autora que nos ocupa.

La presentación en sociedad de Sara Gallardo se dio, en rigor, contra la corriente, justamente gracias a una novela “campera” y este no es un dato menor si se tiene en cuenta que la autora (Sara Gallardo Drago Mitre de Pico Estrada, con todos sus apellidos) pertenecía al estamento que en la Argentina, al decir de Victoria Ocampo, “tenía la sartén por el mango, justificadamente” (Ocampo, 1979: 10). A pesar de ello, Gallardo provoca un viraje al subgénero literario argentino de modo drástico, arrebatándose a las plumas masculinas para decir otras cosas que aquellas a las que nos tenía acostumbrados la literatura gauchesca. En efecto, en lugar de hacer que el género campero hablara de las grandes esencias nacionales y de sus mitos más acendrados, Gallardo se monta sobre un formato que había tenido su canto del cisne en 1926 con *Don Segundo Sombra*, pero ahora para darle voz a una figura subalterna de toda subalternidad: una adolescente hija de puesteros de estancia, que, para más datos, es de una enorme timidez. Esta novela que Sara Gallardo va a titular (en tono menor) *Enero* trata sin estridencias de una violación, pero desde los sentimientos contradictorios del propio ser que ha sufrido el vejamen. Utilizando un monólogo interior de gran coherencia lógica y evitando las infracciones sintácticas que se permitieron las vanguardias, Gallardo construye así entre el momento del comienzo de su escritura (1955) y su publicación (1958) un discurso literariamente tradicional, pero temáticamente rupturista, que supone un gran estudio “de campo” (del campo de donde salía la riqueza argentina y del campo literario).

Si la literatura gauchesca de invención masculina había sido tradicionalmente escrita en Buenos Aires (o París), con

una relativa estilización de los elementos camperos, *Enero* se encarama (contra toda la tendencia reinante) sobre un realismo que la buena sociedad de la *élite* literaria consideraba ya superado, por lo menos para el Río de la Plata, para lanzar su grito de disconformidad contra el sistema de género (e indirectamente contra el de clase). Esta primera y excepcional novela de Sara Gallardo fue considerada, con todo, un tímido balbuceo, porque aparentemente no fue capaz de reproducir, a un nivel más visible, la tremenda irreverencia formal que habría de ser de rigor entre los escritores del *boom*. En efecto, *Enero* no supo o no quiso extrapolar las cuestiones temporales (como harían los escritores peruanos de los años sesenta), ni reivindicar la capacidad de una narración infinita (como sucedió con los colombianos), ni darle cabida explícita al lector con la metanarración (como hicieron los argentinos), pero tampoco pudo romper con la estructura de la conciencia narrativa (como sucedió con los mexicanos). Sin embargo, y siempre puede haber un sin embargo, *Enero* nos habla con convicción del circuito de trueque en una situación *quasi* feudal. En ese territorio cerrado de las estancias pampeanas circulan, entre otras cosas: rebenques, *pullovers*, botones de plata y... mujeres. Para lograr esta singular transacción y convencernos de la vigencia de ese círculo económico en la Argentina moderna de la primera época peronista (en la que aparentemente se sitúa la obra), Gallardo se las ingenia construyendo una narración en la que se alternan varias voces: la voz narrativa principal de los pensamientos en primera persona de la protagonista, más la tercera persona del(a) narrador(a) que maneja los hilos del relato y, por último, las voces en *off* de la comparsa campera. Son estos relatores ajenos y terceros los que traen al texto el color local, el pintoresquismo y la supuesta dilucidación de las esencias nacionales que caracterizaban a la literatura gauchesca de viejo cuño. Sin embargo, la polifonía de la novela se arma gracias al contraste que establece esa tercerización con la narración primera y segunda.

Cuando Sara Gallardo publica en 1971 su novela más vanguardista para darle ahora la voz a un hijo de chamán toba (wichí) y la titula *Eisejuaz*, la autora ha sido ya considerada escritora de una literatura menor y, por lo tanto, otra vez invisibilizada. Al parecer, es demasiado tarde para que se la ponga en la lista de los innovadores y su rótulo de tradicionalista permanece hasta el final.

Si leemos con atención, podremos notar, en cambio, que *Enero* se había desarrollado en un territorio de gran sutileza narrativa, que tiene que ver en principio con la significaciones extraordinarias que aportan al texto los silencios y, más especialmente, lo no dicho, así como el uso particular de la conversación campesina, en la que no están dados los nombres de los hablantes desde el trampolín narrativo. Es aquí donde se halla el tono menor del que podría hablar con gran solvencia una Nathalie Sarraute en Francia, por ejemplo. En un artículo titulado “Conversation et sous-conversation”, publicado como parte del libro *L'ère du soupçon*, cuyo momento de aparición coincide casi con la publicación de la primera novela de Sara Gallardo, la autora francesa sostiene que la novela psicológica que había sido de rigor para una novelista como Virginia Woolf pertenece al pasado. Lo que estaba sucediendo en el momento en que escribía Nathalie Sarraute, en cambio, tendría que ver con un surgimiento de la sospecha contra la ingenuidad narrativa no solo del realismo del siglo XIX, sin también de la postura de las propias vanguardias a las que pertenecía alguien como Virginia Woolf, quien hacia la década del veinte apostaba a la profundidad psicológica de sus personajes. El narrador, según Sarraute, debía enfrentarse ahora con una actitud que llamaríamos más “fenoménica”, dado que aportaría datos hacia la trama narrativa sin forzar las interpretaciones supuestamente profundas de sus personajes (Sarraute, 1956: 87-89). Los novelistas ingleses de mediados del siglo XX (Henry Green, Ivy Compton-Burnett, por ejemplo) reproducirían, en cambio,

los meandros no siempre coherentes de la conversación con una minuciosidad antes desconocida. Pero también, a partir de la obra de Marcel Proust, las verdades novelescas se revelarían en los contornos de una palabra que pudo aparecer a primera lectura como insignificante, aunque, sin embargo, en ella estaría dada una nueva profundidad gracias a la mirada sutil de la instancia narrativa. Esa palabra realzada de entre otras tendría la virtud de traer a la prosa la inmediatez del presente. Esa presentificación le confiere al texto una ficcionalidad que permite sentir la conversación como si esta fuera realmente hablada y oral, aunque la estemos leyendo en el papel de la página escrita. Por otro lado, también la convención narrativa tradicional que introducía desde los comienzos del género novelesco los turnos del diálogo, digamos desde por lo menos *La Princesse de Clèves*, con verbos *dicendi* de distinta especie (“dijo”, “exclamó”, “prorrumpió”, “se maravilló”), pudo desaparecer hacia 1950, según Sarraute, como fruto de una verosimilización del desarrollo espontáneo de los actos de habla cotidianos (algo que Manuel Puig llevaría a su máxima expresión en la literatura argentina a partir de 1968). Por ello, según Nathalie Sarraute, la novela actual se desenvolvería en la reproducción de los diálogos (que ocupan un lugar cada vez más destacado) con la precisión de un *match* de tenis. El lector se concentrará en los menores gestos, la mímica y la entonación de los personajes novelescos gracias al eclipse de la voz narrativa autoritaria (Sarraute, 1956: 108-109).

Según mi lectura, entonces, podemos encontrar en *Enero* un pasaje como el siguiente:

—La Nefer —dice una voz que llena el aire—; ¿qué andás haciendo por aquí...?

—¿De visita, venías...? Y justo cuando nos vamos...

—Lástima... pero, ¿y cómo has venido con toda la calor...?

¿O pasa algo?

Nefer mira la rueda del sulky, y alguien contesta en ella:

—No, pasar, no pasa nada, no pasa...

—Pero, ¡y con toda la calor!... ¡Mirá cómo viene ese caballo!

(Gallardo, 2004: 34)

Enero establece así desde el título una coherente cadena de gestos orales y mímicos que nos lleva a una relación semántica de signo creciente que sugiere en un orden determinado: “calor”, “vergüenza”, “humillación” y “discriminación”. Pero, como antes se dijo, la singularidad de esta cadena radica, en mi opinión, en el punto de vista que implica el monólogo interior de la protagonista casi invisible (de apenas dieciséis años), cuyo nombre es un opaco Nefer, tan opaco como su propia *ninguneidad*. En este sentido, no parece demasiado descabellado comparar a esta Nefer, enamorada de un galán ideal (el Negro), pero embarazada por otro hombre (Nicolás) con otro personaje literario posterior: la Raba de *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig. Si el Pancho de *Boquitas pintadas* seduce y abandona a la Raba, la justicia literaria de Puig hace que ese agente de policía de provincias caiga bajo el cuchillo vengador de la víctima del desdén y que ella, la Raba, no pague por su crimen gracias al despliegue de lo que, por razones de simplicidad, llamaríamos “la astucia femenina pueblera”. Por su parte Nefer, en *Enero*, que data de una década antes, no tiene las posibilidades de conocimiento que exhiben los personajes de *Boquitas pintadas* y, por ello, se encuentra sin alternativas para defenderse de un embarazo no deseado, producido como efecto de una violación que en 1958 solo podía decirse en la literatura argentina de este modo:

La toma por un brazo y las espinas del monte se incrustan en su espalda. El hombre tiene bigotes y olor a vino, hace calor, las ramas de los árboles son un mundo, el Negro está con Delia, el hombre suda, hace calor, me ahogo, ah Negro, Negro,

qué me has hecho, mirá mi vestido, era para vos.² Durante meses esperé este día para invitarte... (2004: 23)

Esa indirecta descripción que se encuentra al comienzo de la novela, en el capítulo I, se completa con el cierre de su círculo en el capítulo X (el penúltimo), donde el violador tiene la palabra en estos términos:

—Si sos buena y hacendosa, a mí no me importa. Yo soy un tipo bueno, también. A veces me enoja, pero se me pasa... Ya sabrás, ¿no? Yo estoy trabajando de carnicero allá, meta cuchillo, meta serrucho. No vas a poder ser delicada porque a veces tengo los brazos enchastrados hasta acá... Pero la cuestión es que allá estamos en el pueblo, y al final vas a estar mejor que acá... Pero, qué sos piba, ¿eh? Quién iba a pensar... Y bueno, che, hay que perdonar, el vino es el vino... Y al final, al final, tan mal no lo habrás pasado, ¿eh? digo yo... (2004: 71)

En *Enero* hay también la posibilidad de los niveles simbólicos, por ejemplo, en una imagen reiterada (con variaciones) cuando la protagonista va al encuentro de su destino —“Ir en el carro es casi como volar bajo, el campo se ve de arriba, mientras las tablas suenan” (45); “Ir en el carro es como volar bajo: el campo se ve de arriba mientras las tablas suenan” (74)—, que parece repetirse en el personaje ahora completamente triunfante de Manuel Puig que conduce su propio *sulky*, mientras piensa en la felicidad de sus dos hijos ya casaderos (Puig, 1969: 255) y da el tono de justicia de género esperable en este autor y todavía inexistente en Gallardo. Para la Nefer el volar en el carro es un instante de trascendencia

2 También la Raba en la novela de Puig se entrega en cuerpo y alma al hombre que le ha robado el sueño, de modo que cuando se prepara para un posible encuentro se viste con su mejor vestido, para descubrir con tristeza que ese hombre no la ha mirado siquiera (Puig, 1969: 170). Este desamor de Pancho y la posterior traición amorosa con otra mujer provocan en la Raba el deseo de venganza que no le está reservado a la Nefer, dado que padece de un efecto de escisión entre dos figuras de varón, la ideal y la real.

que, por lo demás, le es esencialmente ajeno en su vida sin autonomía. Son esos pocos momentos de plenitud los que hacen la felicidad más simple que tiene a mano. El resto es sumisión.

En *Enero* Nefer se resigna, por lo tanto, al casamiento arreglado con el violador como esposo, porque en esta economía de subsistencia puestera lo que rige no es la Ley del Padre, sino la Ley de la Patrona (Doña Mercedes, dueña de la estancia “El Destino”). Y es llamativo, en este mismo sentido, el papel secundario que *Enero* les deja a los varones, como queriendo advertirnos antes de Foucault, que el poder se encuentra con minúscula en múltiples avatares de la praxis social, inclusive en ese mundo aislado y matriarcal de la pampa húmeda argentina. Estas mujeres “poderosas” (la patrona de la estancia, la madre de Nefer) repiten a pie juntillas las enseñanzas del patriarcado y su campo de acción aparece dominado en este caso por el poder de la tierra asociado al que representa la doctrina de la Iglesia.

Habría que decir también que el primer texto de Sara Gallardo presenta, a pesar de su sencillez narrativa, un enigma temático; a saber: Nefer no denuncia la violación de la que ha sido objeto, aunque ello la hubiera librado de la culpabilización. El entramado narrativo se encarga de advertirnos que la protagonista está atrapada en un tejido tanto ideal como social. Y aquí se hallaría la segunda originalidad del texto. Por una parte, Nefer se ha colocado, por amor al individuo ideal (el Negro), en una postura de entrega corporal (y he aquí su culpa); pero, por otra parte, no tiene energía suficiente para romper la trama social que la obliga a aceptar el mandato de la clase superior que rige “Su Destino” y la une sacramentalmente al violador (Nicolás).

El capítulo III, clímax de toda la composición textual, relata un episodio que consiste en el intento “abortado” de provocar el aborto causado por la violación. Este momento del texto signado por el calor agobiante de la cabalgata de

Nefer en busca de la solución a su tragedia individual contiene la ironía de que la familia de los marginados donde vive la vieja abortera reciba el nombre de “los Borges”, que “no es gente buena” (2004: 35). En muchos sentidos, el hecho de que a último momento Nefer se arrepienta de su decisión y desista de esa ayuda, causa su desdicha final: ser unida al violador para darle un padre a la criatura producto de la violación bajo la bendición de la Santa Madre Iglesia. Si la negativa de Nefer al aborto la hace afirmarse con una individualidad propia frente a la imposición materna, esa rebeldía familiar juega en su contra, pues la que se impone es la ley moral pregonada desde la religión. Esa ley tiene la fuerza de la iteración indiscutible que produce la naturalización de los acontecimientos, según puede colegirse de este otro pasaje, en el que se da el perfil feudal de la vida pampeana:

Apenas va terminando el Evangelio se sienta doña Mercedes. Siempre adelanta un poco los movimientos del ritual y lo hace con gesto solemne y expresión ejemplar, con lo que informa a los ignorantes de la conducta a seguir, y no puede impedir que una satisfacción oscura se levante en ella cuando el rumor que a su espalda desata su acción, como un manto acompaña con cierta tardanza los pasos de un rey. Es como si de algún modo fuera una especie de segunda sacerdotisa que dictara con sus ademanes la actitud de los fieles. (2004: 48-49)

En un primer momento, sin embargo, Nefer había pensado en la posibilidad de desembarazarse del hijo que llevaba en sus entrañas, pero es su angustia la que le da una especial lucidez para establecer relaciones sociales de la trama que se cierra sobre ella y así piensa:

... Las cosas escondidas no pueden hacerse de acuerdo con los patrones porque ellos no comprenden. Los patrones y los policías tienen ideas parecidas.

No se ha equivocado. ¿Cómo no recordó antes? Su patrona dijo que abortar —esa es la palabra— era peor que un crimen, porque es matar a uno que no puede defenderse. Aunque lo dijo hace tiempo vuelve a oírlo: “¿Porque no conocemos su cara no nos duele matarlo?” (2004: 69)

La angustia de Nefer recorre, en definitiva, todo el texto y el lector o la lectora deben identificarse con la impotencia que se desprende de los pensamientos de la protagonista: “...Su dolor sube como lentos cuchillos por la garganta, que le duele, le duele, como si cada sollozo fuera un pequeño hijo que naciera...” (44). Aquí se halla, a mi juicio, el sentido de una búsqueda de la metáfora a nivel de la narración en tercera persona que ilumina por dentro la grandeza de un sentimiento profundo, vivido por la mujer que se siente marginada de su propia sociedad. Ese deseo de dotar de belleza los instantes de sufrimiento implicaría, en rigor, un principio constructivo poético de Sara Gallardo que tiene como objetivo realzar esa misma pena para lograr la convivencia necesaria en el proceso de la lectura para con un personaje socialmente insignificante. En el mismo sentido de realce en contra de una condición de invisibilidad social, se encontraría la protesta en el monólogo interior de Nefer acerca del querer sentirse hombre para poder hacer cosas que le están vedadas como mujer (2004: 61) o en su fantasía de salvar al Negro de un gran peligro, como podría hacerlo un héroe de ficción para luego lograr su reconocimiento (2004: 49). En este último caso lo que llamaría quizás la atención sería la capacidad de la humillada Nefer para evocar en su proceso imaginativo a su galán ideal en la posición “feminizada” de objeto pasivo de su deseo.

En la siguiente novela de 1963 (*Pantalones azules*) Sara Gallardo repite el esquema constructivo de los once capítulos cortos que le había resultado convincente para *Enero* y sigue con su impugnación de los valores de la clase terrateniente

a la que pertenece. En ese sentido, es imposible no leer en sus novelas la propia condición biográfica de la autora, pues una y otra vez aparece en su narrativa la crítica al ideograma campero argentino salido de un estamento social que considera que de esa capa ha venido y sigue viniendo la “salvación de la Patria”. Es, por ello, coherente ver esta escritura femenina como una verdadera puesta en jaque de valores que se han tornado una mística archisabida: la nacionalidad definida a partir de los valores pregonados por los “dueños de la tierra”. Detrás de esa crítica mordaz de Gallardo, que no se priva de poner en la picota al propio diario *La Nación*, vocero de esa clase y para el que ella misma colaboraba como periodista, se siente como intertexto aquel tipo de literatura que ha propagado en la primera mitad del siglo XX y que sostiene que la Argentina profunda, intensa y auténtica tiene que ver con la riqueza moral de la vida del campo. Ello se muestra en toda su magnitud en la obra de figuras como Güiraldes o Mallea. La clase así puesta en la picota por Gallardo deja traslucir gracias a la fuerza testimonial de primera mano de su autora su valor de construcción basada en la exclusión del Otro. En el caso de *Pantalones azules* se trata de la construcción de la Nación vista desde la lógica de la estancia, que necesariamente excluye a los judíos de la nacionalidad perfilada por la clase dominante. Detrás de esta ideología está la apoyatura al estilo de la propagada por el *Opus Dei*. Así, en esta segunda novela la coprotagonista (Irma Lobaczewski) debe enfrentar el desprecio de género y de religión por parte del hijo de buena familia (Alejandro). En muchos sentidos, puede decirse que esta muchacha viene a ser así una conformación literaria que parece surgida de la materia posible y escribible en ese momento y que se hallaría por su caracterización entre otras dos mujeres famosas de la literatura argentina de los años sesenta: la Maga de Cortázar y la Alejandra de Sábato. La diferencia estribaría en el caso del personaje de Gallardo en que Irma no solo es

un adalid del sesentismo a nivel de la liberación sexual, sino que ella misma desde su humilde postura marginal aparece obligando a los miembros de la clase dominante a explicitar sus prejuicios y en ese proceso consigue una deconstrucción de esos valores para el *voyeur* que es el lector o la lectora. De ese modo, la segunda novela de Gallardo pone en evidencia no solo las limitaciones sexuales de los privilegiados sociales, sino la hipocresía de los salvadores de la Patria, pues la clase que dispone de los bienes máximos de la tierra tolera, en definitiva, la infidelidad del varón. Ese mismo varón prejuicioso de las conductas de los demás tiene derecho a infringir las reglas sagradas de la religión que todos profesan. Indirectamente entonces *Pantalones azules* deja constancia de que el matrimonio de la alta burguesía argentina se sigue basando en el sacrificio femenino. Es la mujer de la clase alta forjada como una “*constant wife*” la que es capaz de aceptar los pasos al costado del marido. Su aceptación de la infidelidad marital mantiene así las estructuras sociales y revitaliza todo el sistema ideológico dentro del que también se encuentra inserto el sistema de los géneros sexuales.

En 1968 Sara Gallardo publicó su tercera novela titulada ahora *Los galgos, los galgos*, en la que el protagonista es un joven estanciero enamorado del entorno pampeano a partir de su devoción por los perros que lo acompañan en su oasis afectivo. Lo que me interesa destacar de este texto se halla en el hecho de que la descripción del protagonista (Julián) parece no acreditar la conducta varonil esperable dentro de la literatura campera. Es importante, por ello recordar que, a pesar de los avances hacia una sexualidad más permisiva durante los años sesenta en la Argentina y en el mundo, siguió vigente en nuestro país y en otros lados una crasa dicotomía en el sistema de géneros. Pudo parecer, por lo tanto, todavía extraño a los lectores más conservadores que Julián se hallara emocionalmente afectado por hechos aparentemente banales y que los galgos que lo rodean en su

estancia pasaran a encarnar las polaridades afectivas frente a las que él se hallaba entregado con todo su corazón (como una mujer, según las leyes de género vigentes). Ciertos lectores pudieron, por cierto, echar de menos la agresividad, impulsividad y control de los sentimientos propios que supuestamente caracterizan a los varones y, por lo tanto, podían argüir que ese tipo de personajes masculinos son los únicos que podía crear una escritora; como si una autora mujer tuviera que inclinarse por el afeminamiento del perfil masculino, por pura incapacidad sexo-genérica. Por mi parte, creo, en cambio, que la manera en que Julián expresa sus afectos tiene que ver con el cambio real que se venía dando en las marcas de género con respecto a los varones en la Argentina y que Sara Gallardo sabiamente detecta. El varón argentino saldrá otro después de los años de plomo de los setenta.

Volviendo a *Enero* podríamos agregar que quizás haya llegado la hora de que esta novela sea releída en la Argentina en un nuevo contexto más atento, especialmente si se considera que no parece faltar mucho para que el debate sobre el aborto en nuestro país gane la calle con mayor efervescencia, gracias a la embestida que se viene dando en otros países de punta como España. En ese sentido, podrá sostenerse entonces que la solución que la primera novela de Sara Gallardo establece en el final de su texto, la de continuar con el embarazo (palabra que no se emplea en el relato, dejando lugar a “preñada”, como sucede en la relación con los animales) es la demostración por el absurdo del sacrificio que se le exige a la mujer cuando ese embarazo es el producto de una violación. Parafraseando (y modificando a Freud) se podría decir al leer ahora *Enero* de Sara Gallardo que la anatomía puede ser destino especialmente si se interpone la clase.

Bibliografía

- Cella, S. 1998. *Diccionario de literatura latinoamericana*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Gallardo, S. 2004. *Narrativa breve completa*. Ed. y pról. de L. Brizuela. Buenos Aires, Emecé.
- Ocampo, V. 1979. *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires, Sur.
- Orgambide, P. y Yahni, R. 1970. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Prieto, M. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Puig, M. 1969. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Sappho (Safo). 2004 (ca. 612-609 a.C.). *Poèmes*. Ed. bilingüe de J. Pigeaud. París, Payot.
- Sarraute, N. 1956. *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. París, Gallimard.

La voz (im)posible: una aproximación a “Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul” y *La rosa en el viento*

Laura A. Arnés

I

“Conquistala
(aunque no puede ser conquistada).”
Sara Gallardo, *La rosa en el viento*

En el comienzo fue una anécdota: cuenta la historia que, en una ocasión, el padre de Sara Gallardo alabó un libro de autoría femenina diciendo que parecía escrito por un hombre; y sus palabras habrían quedado para siempre impresas en la memoria de la joven Gallardo: “No sé cuánto de machismo había en esa afirmación, pero desde entonces la bondad de las obras literarias quedó para mí ligada a su carácter masculino” (en Brizuela, 2008). La voz paterna “...epítome mismo de una sociedad que llevamos a cuestas y de la que no podemos alejarnos” (Dólar, 2007: 26).

Sin intención de discutir sobre el posible carácter femenino o masculino (y su bondad) de una obra literaria, me interesa señalar que, a pesar de la afirmación citada en el párrafo anterior, son muchos los personajes femeninos —a los que la escasa bibliografía crítica sobre la autora no hizo

honor— que se presentan en la obra de Gallardo como figuras fundamentales para la estructura de los relatos. Figuras liminales, en su mayoría, que ponen en cuestión (o, por lo menos, en evidencia) ciertos presupuestos sociales y literarios, y sus vicios.

Dos textos me convocan: “Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra azul” (*El país del humo*, 1977) y *La rosa en el viento* (1979). El primero es un cuento, pero dividido en treinta y tres fragmentos numerados, doce páginas que podrían dar cuerpo a una brevísima novela con sus respectivos capítulos. La segunda es una novela: seis capítulos que bien podrían ser seis cuentos, de los que trabajaré, específicamente, con “Oo”.

Ambos relatos pueden considerarse escrituras de desborde: textos en los que se diluyen las fronteras genéricas. Formas marginales que se construyen como crítica frente a las normas opresivas no solo del género literario y sus convenciones, sino también de la lengua. Y es que, como ya estableció Derrida en *La hospitalidad*, la lengua es el conjunto de la cultura, de los valores, de las normas y de las significaciones que la habitan (Derrida y Dufourmantelle, 2000: 131).

Los textos citados simularán una lengua... o varias. Imbricando las sonoridades de la palabra oral y la palabra escrita, Gallardo recrea un universo de discurso pero presenta, simultáneamente, un “habla literaria” inventada. Híbrido en el que se (re)construye la palabra ajena en su cruce con la propia. Pero, además, los textos, lúcidamente, entienden y construyen al género sexual como un problema central del lenguaje y de la representación. Y, tal vez por eso, no tienen más alternativa que deconstruir al género literario y sus convenciones y proponer otro espacio narrativo que los critique y redefine. En un gesto consciente de ruptura, la escritura de Gallardo construirá pequeños relatos, poéticos y esquivos que, como astillas, corporizan ausencias. Y es que en ellos prima el goce de la palabra: deseo que (d)enuncia que algo falta.

Pero los textos nos enfrentan, además, con otra problemática ligada a la ausencia: aquella que se vincula con las mujeres y su histórico silencio y con su relación con el imaginario literario, es decir, con el saber y la escritura.

Si entendemos, junto a De Lauretis (2000), que el género es el producto y el proceso de la representación y auto representación de los modelos de masculinidades y feminidades difundidas por las formas culturales hegemónicas de cada época, y si consideramos, consecuentemente, que se puede pensar a la literatura en términos de “tecnología del género”, en tanto contiene y promueve ciertas representaciones genéricas —aunque a veces, como dice Silverman, ese espacio sea solo negativo (1983: 131)—, cobra mayor importancia el uso productivo del estereotipo femenino (literario y cultural) que hace Gallardo: un uso que provoca el desvío y precisa, exige, el exceso. Que asume a la literatura como atravesada por la ideología y dibuja sujetos sobre las fuerzas en conflicto.

Como sostiene Dólar (2007: 92), los verbos “escuchar” y “obedecer” mantienen, en muchos idiomas, una relación cercana producto de su común etimología. Y en el juego que Gallardo propone entre oralidad, escritura y silencio, hay un término que vibrará incandescente: la voz, primer e ineludible signo de vida.

Tanto *La rosa en el viento* (2004b) como “Las 33 mujeres...” (2004) se construyen como un juego de voces que pone en escena la potencia polifónica de cada suceso. Cada voz mantiene su propia independencia en el relato (incluso, como se verá, aquella que parece no conseguirlo, al final logrará su cometido), construyendo y deconstruyendo espacios de sentido e identidades, conmocionando la fabulación mítica y genealógica (vicio de la Historia y de la memoria) y guiando nuestra mirada hacia ese punto aparentemente muerto de la lengua.

Si, como sostiene Tununa Mercado en *La letra de lo mínimo* (1994), el susurro femenino tiene el poder de estructurar una narración alternativa y si, como establece Masiello, el susurro “[...] llena el espacio entre los discursos ya existentes

y anuncia la transgresión. Compagina la experiencia personal con los que nos queda todavía ajeno.” (1997: 276), podría resultar productivo pensar las voces creadas por Gallardo en esos términos; como: “presencia invasora en las epistemologías construidas [...] obstáculo de choque a la lógica uniforme y lineal [que] nos permite formular una crítica permanente contra los rituales fijos de la representación y nos insta a nuevos planteamientos políticos” (Masiello, 1997: 277).

Atendiendo a esto, buscaré analizar no aquellas voces familiares (si es que algunas de las voces de Gallardo lo son) sino aquellas históricamente silenciadas y excluidas. Voces ocultas, susurros, que aparecen en los textos seleccionados con una sonoridad positiva, y que hacen de la literatura su cuerpo. De este modo, la voz reconduce hacia ese cuerpo/ letra que en el momento en que habla se desarticula; que busca a la Ley y cuando la posee, la burla.

La voz que cuenta define tanto al cuerpo de la literatura como al cuerpo femenino (y a sus usos) —y por defecto, también al masculino—, y los modos en que lo hace no solo implica un modo determinado de construcción de esa voz, sino que plantea problemas literarios y políticos: políticas de la literatura, de la lengua, culturales y del género sexual.

Nótese, en este punto, dos detalles: no solo la voz que cuenta es una primera persona singular femenina, un locutor que se apropia de toda la lengua al designarse como “yo” (yo cuento), sino que la palabra “cuento” fue elegida deliberadamente: responde a la primera persona del verbo *contar* pero, también, significa relato indiscreto (la historia secreta de la historia) o uno de pura invención (¿el propio o el ajeno?).

Las voces de las treinta y tres mujeres del emperador, de Lina e, incluso, de Oo (estas últimas dos protagonistas de “Oo”) no buscan una respuesta (ni la obligan) sino que introducen una dislocación (que permanecerá abierta como una herida) en las voces que imponen —impotentes— la dominación.

Quienes habrían sido construidas, históricamente, como objeto privilegiado de deseo son ahora sujetos deseantes. “Entregarse es hablar”, dice un personaje de Gallardo (2004: 245). Y estas mujeres se entregan y toman: el placer femenino y su espanto develados ante los ojos del lector.

II

“Pocos pétalos podemos recoger de esta historia.
Unos volaron, otros se perdieron,
otros se alteran en el rincón de la memoria.”
Sara Gallardo, *La rosa en el viento*

El escenario podría ser el mismo: *El país del humo*, donde aúlla el viento, el desierto, la Patagonia. Espacio que no puede dejar de ser literario: “[...] *grafía* cruel, de *rúbricas* marcadas por el espanto.” (2004b: 406, énfasis propio).

En “Las treinta y tres mujeres...” el lugar no es definido del todo. En “Oo”, tampoco, pero es anticipado en el capítulo previo. Por momentos podría ser cualquier tierra floreciente bajo una historia de violencias, silencios y apropiaciones. Pero la lectura exige y la palabra propone: *boleadora*, *avestruz*, *cordero*, *confederación*, *puma*, *Nahuel*, *Piedra Azul*. Y aparece la pampa, la tribu finalmente asesinada —“...campo entero de esqueletos, amontonados o esparcidos, jirones de poncho..., una trenza negra..., calaveras de niños, bocas abiertas con hierbajos..., el diminuto collar de vértebras enredado en lo que ya no era un vientre materno” (2004b: 411)—: el territorio argentino.

No hay tiempos. El pasado es el relato que se olvida o que se construye: “[...] pétalo de la rosa que se deshoja sin pausa [...]” (2004b: 475). El presente es el deseo o el horror, la voz que cuenta. Es así que el relato queda suspendido en un tiempo mítico: tiempo del olvido y de lo olvidado, de lo velado y lo revelado.

Pero aunque en la ambigüedad floten las palabras, las atan las referencias que la Historia obliga. “En las treinta y tres mujeres...” leemos: *Emperador Piedra Azul*. Resignificamos: Calfucurá, general, gran cacique araucano, emperador de la pampa argentina durante el siglo XIX. *La rosa en el viento*, por su parte, hace referencia —sin ninguna cronología lineal— a la Revolución Rusa, a los conventillos porteños y a un emperador de la Patagonia y Araucanía. La escritura se ubica, así, entre la narración y la memoria. En un gesto triunfal de la invención (o de la imaginación) la historia nacional es rescatada para contar lo que no puede ser contado.

Al reflexionar acerca de los mecanismos de reproducción de la memoria y del uso del recuerdo como estrategia literaria, Sylvia Molloy afirma: “La memoria es menos un acto de construcción activa que un acto de deriva, una suerte de poética de ruinas. [...] Al recordar recuerdo no solo lo que he vivido sino lo que he recordado y también lo que he oído recordar a otros” (en Speranza, 1995). Y la gloria de esta escritura de Gallardo es que, justamente, logra constituirse de ruinas y en ruinas, opacando al fantasma de la estructura que tras ellas siempre se mantiene visible.

Como consecuencia de lo establecido en los párrafos anteriores, estos textos no conciben la posibilidad de una solemnidad trascendente; solo entienden la solemnidad del instante: fragmentos de imágenes, de recuerdos, de deseos. Añicos, retazos. Recuerdos de la escritora o, como señala Brizuela (2002), de historias de familia.

Pero también hay recuerdos —punzantes, dolorosos, olvidados— de las protagonistas. Cautivas que, para evitar sufrimientos, perderán sus recuerdos o inventarán nuevos. Mujeres con reminiscencias que les dan poder. Todas haciendo propio el lugar de la diferencia, el no-lugar entre lo que era y lo que es, entre lo que se desconoce y lo que se sabe: “No hablaré de otro tiempo, de otra lengua, de otro hombre, otros

hijos./ Aquí el viento, el horror./ [...] / [...] / Tuve un jardín.
No hay pétalos fuera de estos ojos” (Gallardo, 2004: 295).

III

“Escuche esta historia: [...] debería haber empezado así:
Había una vez un cadáver [...]. Escribir era una pretensión que
debía pagar caro,
las líneas divergían o se enredaban. Hablemos de su corazoncillo:
era un horno, una fragua, nada lograba calmarlo.
La historia empieza así, escuche.”
Sara Gallardo, *La rosa en el viento*

En “Las treinta y tres mujeres...” nos encontramos con treinta y tres fragmentos numerados: cada mujer, un número en una serie sucesiva. Despersonalizadas (frente al gran emperador que, portador de la preposición posesiva, encabeza al texto) dan forma a una multiplicidad que se mantiene anónima frente al poder monolítico y autoritario pero que, tal vez paradójicamente, también afrenta a la identidad fija del nombre propio.

Treinta y tres mujeres. Estereotipos retomados y leídos a contrapelo: la vieja sabia, la prostituta, la guerrera, la tejedora, la lesbiana, la madre, la esposa, la cautiva, la bruja, la traficada, la mestiza, la traidora, la mística, la seductora, la loca y la fugitiva. El sustantivo que clasifica se hace presente sin esfuerzo porque, justamente, Gallardo utiliza el mismo código que el código simbólico emplea para hablar de las mujeres, para desestabilizar, para decir lo callado del sistema que lo genera, para desviar la mirada hacia la sombra de lo que siempre se mantiene en foco. En un compromiso vehemente, su propuesta pone en vilo ciertos dispositivos violentos de control —prácticas y miradas— generados por una economía del deseo patriarcal y, al reutilizar de manera productiva el imaginario sobre las mujeres, potencia el desorden.

Dice la mujer número 3, prostituta (que somete): “Hago viajar. Cuidado, jinete. De lo que visitamos, nada puede contarse. El más terrible de los reyes gime como un cordero. Nunca necesité de la belleza” (2004: 294).

Y se apasiona la número 15, esposa (in)fiel: “Ojalá muera derrotado... Ojalá lo traicionen sus hijos, y lo sepa. Que pierda su fuerza de varón. Ojalá muera. Y su raza se borre de la tierra. Yo con ella. Maldiciéndolo” (2004b: 298).

A partir del uso del estereotipo (que ahora muestra su falacia, su secreto) las mujeres ya no ven siendo miradas, sino que se miran, se reconocen miradas, explican, confiesan y desean. Treinta y cinco mujeres (incluyo a Lina y Oo) que ponen en escena la valentía de quien vive la pasión prohibida, de quien soporta lo impuesto esperando el momento de la venganza, de quien desea y logra sin dejar ver que lo hace, de quien sabe lo que no se valora, de quien aprende lo que no debe, de quien, cautiva, logra escapar sin importar el modo. Porque todas saben, sobre todo las reinas, que ya no hay lugar para los cuentos de príncipes y princesas; para las historias de final feliz.

Cuenta la mujer número 10: “El marqués murmuró: La calesa está atada. Madame, sólo nos resta huir. Ella levantó el antifaz. Sus pupilas celestes eran adiós. Deslizó entre sus manos una sortija con un sello./ *No puedo recordar como seguía.*” (2004: 296, énfasis propio).

Lina, una de las protagonistas de *La rosa en el viento*, concubina y amante de Nicolai y Olaf, escribe a su familia una carta en la que el “Érase una vez...” no tiene posibilidad de futuro sino que es mero cotillón. Ya no es la hija inocente la que escucha el cuento (la historia) de su futuro —fantasía que, como hace explícito la mujer número 29, solo lleva a la desilusión: “Mi hermano [...] quiso una alianza con el grande, me prometió su esposa. [...] / No le gusté. / [...] / Nunca me tocó. / No tuve amigas. / [...] / Me han puesto motes. / [...] / *Sin embargo mi madre me contó historias, me prometió felicidad.*”

(2004: 302, énfasis propio) —, sino la que, irrevocablemente consciente, le cuenta a su padre (le escribe, poniendo en jaque la verdad de la escritura) un presente: “Mi bienamado padre, mis bienamadas hermanas, ahora puedo darles noticias. Y es la primera mi casamiento con un príncipe ruso... en cuestión de vestidos y joyas me cambio cuando quiero... mi sirvienta es india... [él] piensa hacerme un palacio con picaporte de cristal...” (417-418), y finaliza: “Aprovecho este momento de tranquilidad para hacerles saber que estuve a punto de ser asesinada con veneno por el odio que me tiene la sirvienta. [...] Estoy bien y con el hígado arruinado... me hago traer pollitos de Chile.” (2004b: 421).

Pero ni hay perdices ni pollitos (con suerte hay ovejas), lo saben las 33 reinas y lo sabe también la hermana de Lina, quien le pregunta en el margen de la carta que le responde su padre: “¿Qué tal el quilombo?” (2004b: 424). Porque lo que ponen en escena estas mujeres es aquello que, apenas unos pocos años antes, Gayle Rubin (1975) había establecido: el destino de las mujeres en las sociedades hetero-patriarcales no sería otro que ser objeto de transacción: esclavas, siervas y prostitutas, “...entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo...” (1999: 34). Los cuentos de hadas, triste maquillaje.

IV

“Pasar, sin pisadas. Hormiga. Aire. Nada.”

Sara Gallardo, “Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul”

Y, entonces, aparece el silencio: pulsión latente que puede rastrearse entre las palabras, que las enhebra: “*Aquí la raya del silencio, la franja, la locura, el rastrillo del sol, los picos de la noche, pisadas, huellas, marcas de pies. La vida está entre esos pasos...*” (2004: 295, énfasis propio). Sigilo que recorre

ambos textos pero que cobra cuerpo en Oo (Oh-oh..., Ooh!): “...una gorda niña o muchacha marrón con trenzas y mantas, callada” (2004b: 415), una india muda que oye y obedece, comprada por Nicolai y Olaf para servirlos (en el amplio sentido de la palabra).

Lacan consideró a los conceptos de “voz” y “silencio” en una relación semejante a la de figura y fondo pero con una diferencia: la voz se articularía sobre el silencio actualizándolo, haciéndolo presente como figura de una ausencia (en Costantini, 2009). Así pensada, esa mudez no es tan absoluta como parece: el silencio puede leerse, también, como una voz apremiante.

Tanto las treinta y tres mujeres como Lina y Oo son subordinadas de los hombres (las mujeres se definen en relación con su clase pero sobre todo en relación con su sexo), sin embargo Oo es la única india y esclava. En un ensayo ya clásico, Spivak se pregunta: “¿Puede hablar un subalterno?”, y su respuesta apunta a su silencio estructural en la narrativa histórica. Si bien el subalterno hablaría físicamente, “[...] su ‘habla’ no adquiere estatus dialógico [...], esto es, el subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que puede hablar o responder [...] es el espacio en blanco entre las palabras” (2008: 2). Esta afirmación, que mantiene una relación directa con la conclusión que establece Dólar —“Escuchar entraña obedecer [...] es siempre obediencia incipiente” (2007: 92)—, es puesta en escena en *La rosa en el viento* en un simple acto: negarle la voz a Oo.

En un comentario publicado en el último número de la revista anarco-feminista *La voz de la mujer* (1896) en el que, como señala Masiello, se expone el carácter fraudulento de un proyecto que vincula la expansión nacional con la conquista de las mujeres indígenas y la imposición de una lengua nacional sobre todos los pueblos derrotados se relata una anécdota que, llamativamente, resuena en el texto de Gallardo:

Figúrense nuestras lectoras que el caballero Fossa está civilizando á una india... la cual a pesar de los 16 años que lleva de estudiar en la... tina de lavar la mugre del caballero, no ha aprendido ni la O por larga!!!! Verdad que después de 16 años de lavar patios y ropa, de cebar mate y chanchos, de cocinar, de pasar hambre, y de llevar cachetadas (parece mentira) no pueda un indio decir la O? (Masiello, 1997: 142)

O: boca abierta, orificio vacío. El capítulo se titula “Oo”, pero quien narra es Lina (la única argentina de la novela). Sin embargo, quien tiene la última palabra es quien siempre fue hablada y quien nunca más hablará porque es asesinada.

La novela nos permite suponer que ese papelito garabateado por Oo, que nunca nos es dado leer, resulta determinante para el futuro de Lina: “Oo tiene ese *orgullo estúpido* de poder escribir, y entonces pone sus letras estúpidas en un papelito, y el hermano se guarda el papelito en la barriga... Me reí viéndolos tan marrones, tan gordos. Y era una carta el papelito” (2004b: 423, énfasis propio). Y era una carta el papelito. Así, como al pasar, nos es entregado el dato que definirá el desenlace del capítulo.

Oo había aprendido a escribir (Nicolai le estaba enseñado). Pero dado que, como afirmó Audrey Lorde (2003: 134), “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo” (que no es propiedad única del hombre blanco), la justicia que acarrea la palabra escrita no solo no permite que Oo escape de la muerte sino que condena a Lina a convertirse en cautiva —hasta el momento, como la protagonista señala repetidamente, ella habría elegido sus condiciones de vida—: “El perro gritó, y yo abrí la puerta. Y estaban afuera todos haraposos en el viento los quince parientes, y el hermano gordo que se reía.” (2004b: 425). Hay otra casa —otra cárcel— esperando por ella.

V

“Y nadie, ni siquiera el monstruo, se habrá dado cuenta de algo que solo sabe la Bella: que la Bella es un monstruo.”

Sara Gallardo, *La rosa en el viento*

Según Kristeva, lo abyecto podría definirse como aquello que “perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad. Lo ambiguo. La mezcla” (1988: 11). Con estas palabras podría pensarse también a las mujeres de los textos: porque exhiben la fragilidad de la ley, porque la burlan, porque desestiman al poder siendo parte de él.

Mujeres que ocupan, en apariencia, el lugar que les corresponde en el azar cultural, pero encaramadas en lo que se dejó de lado: habitando el mundo de lo ambiguo, de lo mixto, de lo prohibido, de lo temible, de lo invisible o de lo perturbador. Rechazadas o rechazantes. Víctimas y victimarias: “Empezó ella, con veneno” —dice Lina—, “[...] si le preguntaran, diría que empecé yo pero no es cierto” (2004: 418).

Su(s) historia(s) se mantienen alejadas de panteones nacionales; ensombrecidas, en el caso del cuento, por ese gran nombre que se mantiene mero título, mote de la Ley. Son relatos de heroicidades cotidianas, secretas. Afirmaciones del deseo que no dejan de señalar la pérdida; que denuncian la prohibición y la obligación y que encarnan, en palabras de Kristeva, “un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo [...] la muerte solapada, la venganza hipócrita” (1988: 11); la ignominia de la traidora, de la mentirosa, de la criminal con la conciencia limpia, de la casada lesbiana, de la violada gozosa, de la fidelidad infiel, de la que es muda pero escribe y de la que escribe pero miente, de quien vive feliz

las energías más oscuras de su inconsciente: “Si cada pasto fuera sujeto de humillación y cada estrella un ojo que cegar seguirían mis ansias”, afirma la mujer número 4.

Pero es la mujer número 6 la que lleva al extremo la violación de la Ley: “Amiga, dame tu boca. Ábreme las piernas. Yo te sacaba los piojos de la cabeza. [...]. Pasó algo. Poco me importa ser esposa del rey. Poco te importa ser esposa del rey. ¿Es posible esconderlo? Hay tantos ojos” (2004: 295).

Pasó algo. No hay término que lo defina, su imposibilidad (paradoja estructurante) es la que habilita su existencia. Sin embargo, permite cambiar los términos y anuncia lo que no se da en ningún otro caso: la amistad y el cuidado entre mujeres. La mujer número 6 anuncia el cambio de una lógica: es el rechazo del contrato heterosexual lo que permite la desvinculación de la Ley (y la vinculación con una nueva ley) y arroja a esta mujer al campo de la abyección (y del secreto), excluyéndola del régimen verbal para ubicarla en el centro de un régimen escópico. *Hay tantos ojos...*

Pero no solo las protagonistas son susceptibles de ser leídas bajo el concepto de *abyección*. También podemos hablar de textos abyectos. Híbridos que no respetan los límites ni las reglas, que dicen lo no dicho, lo desechado. Discurso que se sostiene a condición de ser confrontado con ese otro primero (la estructura detrás de las ruinas).

La lengua literaria creada por Gallardo de algún modo subvierte los discursos de autoridad dando origen a un contra-discurso —“Nunca lo nombré. Nunca me nombró. Yo fui rey, él muchacha. Aprendí a gobernar, él a reír” (2004: 301)—, a una lengua alejada de la nacional (ni indígena ni indigenista) que abre el espacio para que se escuchen ciertas voces descentradas, incompletas —“Soy dos. Tengo dos nombres y soy dos. [...] Cuando encuentre a mi madre me dirá por qué” (2004: 299)—. Lengua incierta, imposible. Susurros potentes, de ritmos cambiantes, silencios que ponen un punto al discurso totalizante:

Lo veré para siempre ridículo. Cada noche vigilando a sus hembras. Me encontró con mi amigo. Me hundió la cara de un bolazo. Se fue a dormir. En la mañana llamó a mi compañero. Le pidió veinte ovejas. / Quedé ciega./ Veinte ovejas./ En la tierra de sombra sigo viéndolo. Ridículo. (2004: 296, énfasis propio)

Donde hay poder hay resistencia. Y estos textos lo ponen en escena, congelando el instante en que la mirada o la palabra del otro no son necesarias. Práctica secreta, proceso íntimo de individuación y subjetivación que permite enfrentar la voz del poder.

Bibliografía

- Agamben, G. 2001. *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2008. “Campo y resplandor”, en *Perfil*, 15 de junio. Buenos Aires.
- Brizuela, L. 2002. “‘La sería’ en los umbrales del misterio”, en *La Nación*, 6 de febrero. Buenos Aires.
- Costantini, G. 2009. “Poderes del acúsmetro. En torno a la voz y la acusmática. Lacan, Chion y Zizek”, en *Psikeba*. Disponible en <www.psykeba.com.ar/articulos/GCacusmetro.htm>.
- De Lauretis, T. 2000. *Diferencias*. Madrid, Horas y Horas.
- Derrida, J y Dufourmantelle, A. 2000. *La hospitalidad*. Buenos Aires, De la Flor.
- Dólar, M. 2007. *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Gallardo, S. 2004. “Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul” y *La rosa en el viento*, en Narrativa breve completa. Buenos Aires, Emecé.
- Kristeva, J. 1988. *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI.
- Lorde, A. 2003. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Barcelona, Horas y Horas.
- Masiello, F. 1997. *Entre civilización y barbarie*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Rubin, G. 1999. “El tráfico de mujeres”, en *¿Qué son los estudios de la mujer?* México, Fondo de Cultura Económica.
- Silverman, K. 1983. *The Subject of Semiotics*. Nueva York, Oxford University Press.

- Speranza, G. 1995. *Primera persona, Conversaciones con quince narradores argentinos*. Bogotá, Norma.
- Spivak, G. 2008. *¿Puede hablar un subalterno?* Buenos Aires, Centro de Documentación sobre la Mujer.

El acontecimiento de la palabra

Paula Bertúa

“Si este libro es casi como un baile de disfraces...
Lo que trato de explicar es que raras veces me conmueven
las cosas que aparecen en los diarios.
Me interesa lo que no se ve.
El destino de la gente, la forma en que organiza sus fuerzas.
Lo que hace con su vida.”
Sara Gallardo¹

En 1977, luego de algunos años de un retiro tan sigiloso como fecundo en La Cumbre, Córdoba, Sara Gallardo publica el volumen de cuentos *El país del humo*.² Presuntamente perdidos entre los trastos de mudanzas varias y luego recorridos por su dueña, esos relatos, que permanecieron en un demorado letargo, salieron a la luz gracias al espaldarazo de Manuel Mujica Lainez, que la animó a publicarlos. Se trata de una constelación de narraciones elaboradas en el transcurso de varios años (1972 a 1975), en sucesivas residencias (Buenos Aires, Cruz Grande, Cruz Chica, La Cumbre) y agrupadas de acuerdo con una suerte de lógica de enciclopedia borgiana: caprichosa, misteriosa e inmanente. “En el desierto”, “Puñales”, “Dos Alazanes y Cía” o “Destierros” son algunas de las entradas de la geografía imaginaria diseñada en *El país del humo*. La compilación señala la incursión de Gallardo en los cauces del cuento corto y del microrrelato. Como una miniaturista que trabaja afanosamente en un

1 Extraído de la entrevista a Sara Gallardo realizada por Daniel Pliner (1977).

2 Una segunda edición de *El país del humo* salió en 2003, publicada por la editorial cordobesa Alción. En paralelo a su edición, la revista *Fe de Rata* (año 2, nº 23, Córdoba, 2003) publicó un dossier enteramente dedicado a la obra de Gallardo y especialmente centrado en esa compilación de relatos.

laboratorio microscópico de experimentación lingüística, con denuedo de alquimista (disciplina en la cual por esos años era una entusiasta iniciada), Gallardo fusionó y sublimó elementos de diferentes épocas, tradiciones literarias y meridianos culturales. Sus cuentos entroncan con los recursos más atávicos del género; en ellos se leen restos de literatura oral, anécdota cotidiana, fábula y apólogo. Algunos tienen la candidez de los bestiarios medievales —con su entrevero inquietante de humanos, animales y seres fabulosos— otros la precisión del haiku: economía narrativa, contundencia y una dosis de ingenio nada desdeñable.

Un escenario extenso y de bordes difusos moldeados por la ficción parece ser el único rudimento que liga entre sí a los relatos de *El país del humo*, el eje que articula el —en apariencia improbable— conjunto. Con motivo de la publicación del volumen, Gallardo ensayaba definir en una entrevista ese continente vaporoso: “América es el país del humo: un país imposible de catequizar, una pampa un poco expresionista, irreductible, desértica, salvaje. El humo lo abarca todo y crea una especie de fantasmagoría y de gran pereza. Es un mundo de monstruos. Y es a la vez fascinante” (en Pliner, 1977). Resulta sugerente seguir los rastros de la inspiración de Gallardo y desandar algunas vías de la trama sensible que subyacen a este conjunto de relatos. En 1954, en el ensayo *El pecado original de América*, el controvertido escritor Héctor Álvarez Murena —a quien Gallardo dedica su compilación— se proponía hallar los fundamentos metafísicos del ser americano, indagando en lo que, entendía, era una fractura histórica constitutiva del continente. Para Murena, desde la época de la Conquista el ser americano era víctima de una doble expulsión: del Paraíso y de la Cultura. Y, por ello, vivía en un territorio que le resultaba raro, inquietante y disgregado. Dos décadas más tarde, frente a la pérdida de quien fuera no solo su marido, sino su principal interlocutor intelectual, Gallardo volvía sobre esas cavilaciones de tono mesiánico

(leídas, en diferido, como proféticas desde un presente conflictivo): “Héctor decía que todavía éramos un campamento, no un país, y que la violencia de la fundación iba a volver. Y no se equivocó. [...] Él venía de afuera y veía mejor. Ahora leo sus ensayos y está claro. Sufría porque era una especie de profeta, una antena. Todavía no somos una comunidad” (Gallardo en Peicovich, 2003). Y, a su modo, elegía home-najearlo, habitando ese continente extraño y maltrecho con un universo ficcional que reproduce en *ritornello* el motivo del crimen fundacional. No de otro modo pueden leerse, por ejemplo, el relato “En la montaña”, donde los criollos traban una lucha estéril, obsesionados por acabar con los españoles, “gusanos que se comían la libertad” (1977: 9), o ciertos fragmentos de “Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul”, protagonizados por indias, princesas y cautivas que, en guerra o rebelión, desafían las jerarquías de clase y de género de su comunidad.

Pero hay un cuento que muy probablemente sea el que mejor haga justicia a lo que podríamos llamar una “herencia mureniana” que Gallardo asimila y transforma. Se trata de “Un solitario”, el último relato de la compilación. Ese legado no solo aparece anunciado con otra dedicatoria explícita destinada a Murena, que replica el gesto inicial del compendio, ni se confirma por el mero hecho de que la trama y los personajes resulten tan abiertamente alusivos a detalles biográficos de un escritor sobre el que se ha urdido el mito de figura maldita, “poeta suicida”, en la misma medida en que, durante décadas, se ha prescindido de su aporte al canon literario nacional.³ En “Un solitario”, la influencia mureniana

3 El carácter controversial de la figura de Murena y una obra versátil, y en cierto sentido inclasificable para los protocolos críticos tradicionales, determinaron que durante muchos años su producción, desde la veta ensayística hasta la poética, haya sido ignorada o excluida de los estudios del campo literario argentino. Desde hace poco más de una década, la crítica viene prestando atención con perspectivas e interrogantes renovados a ciertas zonas de su obra. Cfr. Américo Cristófalo (1999), Silvio Mattoni (1999) y Leonora Djament (2007), entre otros.

es, a la vez, oblicua y potente porque, más allá de los motivos o dispositivos narrativos, desentrañarla implica esencialmente adentrarse en una de las búsquedas que preocupó al escritor tanto en sus reflexiones filosóficas como en su obra literaria: la de tantear los límites del lenguaje y dilucidar su relación con el mundo. Murena proponía que la lengua babélica, unificada en un discurso único y totalizante, había conducido irremediamente a la locura y, en última instancia, a la muerte del sujeto. Como propuesta redentora, animaba a la “aceptación de la diversidad” (Murena, 1984). La alteridad que promueve Murena solo puede suscitarse cuando la lengua tiene lugar, *acontece*. Puede plantearse la hipótesis de que el cuento de Gallardo vuelve de algún modo apuesta poética la tesis de Murena, a través de una exploración de las relaciones entre comunidad, lenguaje y literatura. Una zona de indagación prometedoras que Gallardo deseaba continuar en un libro que finalmente nunca se concretó y que reconocía como germen a “Un solitario”. Se habría llamado *Las águilas*, en franco reconocimiento, esta vez expansivo, hacia todos los poetas que, como Murena y Alberto Frin, su *alter ego* gallardiano, tenían ese aire “absorto, magnético y vulnerado” (Gallardo, 1977: 225) que expresaba una severa inadecuación al mundo.

La comunidad fractal

En “Un solitario” se narra la historia de un escritor cincuentón fracasado, Alberto Frin, que remata sus días en los escaños de los bares porteños. Alternando los exiguos requerimientos de trabajos por encargo —corrección de pruebas, traducciones y reseñas— con la redacción de poemas publicados en revistas extranjeras, Frin deambula en un circuito de sociabilidad acotado. En sus derivas no está solo o, más bien, comparte su soledad con otros eremitas parecidos que

lo secundan noche a noche. Primero, en el restaurant de Don Pino, con Emilio, el cajero del bar, un melómano coleccionista de discos viejos y Teresina, directora de escuela y, una vez cerrado este, en el bar de los hermanos Moreiro, con Matías, un enjuto electricista judío-alemán con el que comenta las noticias del *Frankfurter Allgemeine* y Diógenes, especialista en diseñar cuadrantes de reloj. Pero poco importa cómo está conformado el club de solitarios de ocasión, ese núcleo rocambolesco que lo secunda.

Casi en cada bar hay un grupo de espíritus excepcionales. La decantación operada por la vida aísla a través de los años lo mejor de algunos compuestos humanos [...] Eso que parece impregnar las calles de las ciudades de antigua cultura tiñe el sustrato de las almas y se suelta en la reunión de solitarios impenitentes o casuales que es un bar de noche. Cultura es el término más apropiado. (1977: 223)

El escenario es, entonces, ese ambiente crepuscular, de penumbra y silencio poblado por unos cuantos solitarios que transforman, con el paso de los años, un espacio transitorio en un lugar donde se habita. Se trata de un habitar a través del gesto incorruptible, de la costumbre y de la rutina empecinada. Es también un lugar del estar silenciosamente en común: “Pero ¿es necesario conversar? Basta el lento bullir de una determinación, que va soltando burbujas espaciadas, una palabra hoy y otra mañana. O ni siquiera una palabra” (1977: 214).

El bar, ese hábitat privilegiado de la sociabilidad y camaradería masculinas característico de las décadas del cuarenta y cincuenta, abierto al diletantismo y territorio por donde pasa la vida “auténtica” —en tanto asunción descreída de la cotidianidad y la repetición—, bajo la mirada de Gallardo es, fundamentalmente, un espacio de renunciadas y de ineficacia. Por la inmersión en los rincones más sórdidos de lo cotidiano,

ocupados por personajes marginales y apesadumbrados, “Un solitario” evoca una genealogía literaria bien reconocible.⁴ Su trama recuerda no solo y previsiblemente las del propio Murena, cuyos protagonistas despuntaban como “inadecuados aprendices del anacoretismo en medio del columbario urbano” (Ferrer, 2002). Hay ecos de Arlt en la fascinación por los bajos fondos de la ciudad, ese mundo sombrío y desesperado; hay también resonancias del Onetti de “Bienvenido Bob” (1944) en la atmósfera del bar, donde los personajes se miden, traban relaciones de rivalidad y competencia mediante conversaciones de contenido aparentemente intrascendente. Una clausura posible de esta serie la encontramos en otro célebre homenaje, el que Piglia le dedica a Arlt en *Nombre falso* (1975). Recordemos que es en la cartografía trazada entre los cafés de Buenos Aires donde Kostia, ese escritor fracasado, y el narrador concretan sus encuentros furtivos para negociar parte del legado de Arlt, un presunto cuento inédito.

En sintonía con el ánimo de esa estirpe maldita, Gallardo explora en “Un solitario” la lenta cristalización de una comunidad alcohólica sin nombre ni tareas históricas o significativas. Para los solitarios, el círculo de sociabilidad del bar es una “red floja tejida a un lado de la vida” (1977: 214). A sus miembros no los identifica nación, estado o patria alguna; solo comparecen en una comunidad discursiva, en una lengua que al mismo

4 Me interesa sugerir, aunque por las limitaciones del trabajo no lo desarrolle en profundidad aquí, una posible entrada a la obra de Gallardo a partir de la relación de “Un solitario” con poéticas de escritores a las que, por inclinaciones sesgadas de los abordajes críticos sobre la obra gallardiana, hasta ahora no se la ha vinculado. Las aproximaciones a su escritura desde los estudios de género la han colocado en el sistema literario junto a otras escritoras activas a mediados de siglo XX con las que compartió algunos procedimientos, temas o problemáticas (Estela Canto, Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson). Y en parte Gallardo misma, con sus declaraciones, ha propiciado una focalización en su condición de “escritora mujer” y en un mandato implícito paterno de no escribir como tal, lo que la habría guiado en la búsqueda y desarrollo de un estilo. No obstante considero que ni el encasillamiento en cánones sexuados tranquilizadores, ni la tentación de comprobar en su literatura en qué medida Gallardo acató o no ese supuesto mandato paterno resultan satisfactorios para abordar la complejidad de sus apuestas estéticas en el marco de una obra que retomó, reelaboró y transgredió tradiciones literarias consolidadas.

tiempo la funda y la disgrega. Esa comunidad aparece signada por el lugar común, los supuestos y la distancia: “No había preguntas, virilmente, ni confidencias” (1977: 216). Sin argamasa aglutinante, la sociedad de parroquianos del bar está dividida e inevitablemente destinada al fracaso, en el sentido más esencial de su significado: los une un estado de caída, la inmersión fatal en lo concreto, no la constitución de una fraternidad. Es una comunidad constituida en la fragmentación y en una “especie de suspensión, una tintura de elementos sutiles” (1977: 223). No resulta desatinado leer en la figuración de este tipo de sociabilidad lo que Jean-Luc Nancy identifica como *comunidad inoperante* en la medida en que no se propone obra ni destinación, sino que existe fracasadamente. Ese *estar en común* no se corona con algún propósito o alguna forma de unidad identitaria, sino que persevera silenciosa, inconfesadamente en esos cuerpos colectivos cerrados, autosuficientes, que parecen retraerse al murmullo de las cosas mismas sin verse afectados por el afuera. La comunidad definida por Nancy solo puede ser interrumpida por un movimiento de “contagio”, “propagación”, “comunicación” que quiebre su inmanencia (Nancy, 2000: 106 y ss.). Este impulso proviene de una voz singular: la literatura.

El poeta dice la verdad

La comunidad del bar se constituye, como expresé, en el lenguaje. Pero ¿qué tipo de comunicación se establece entre los solitarios? ¿Y, a fin de cuentas, esa lengua qué es lo que comunica? Una combinación babélica de voces: español, alemán e yidish recubría la sordina del bar. El repertorio de contenidos abarcaba, como es de esperar, diversas zonas de la cultura popular urbana y hasta esos “saberes del pobre” (Sarlo, 1992), diseminados, a través de distintos registros, entre las capas medias y populares de Buenos Aires. Discusiones

sobre fútbol, partidas de truco o dominó convocaban el interés de los concurrentes a la par que otras curiosidades como la técnica de la relojería o las especulaciones astrológicas. Las carreras de caballos, el aumento de los precios, o los comentarios sobre alguna belleza femenina tampoco faltaban como “tópicos que logran expresar lo más intenso de la ordinariez de un ser” y “se trataban con la gracia que corresponde a espíritus excepcionales” (1977: 223). Con tal distancia indulgente, la voz narradora confiere una dudosa legitimidad a ese lenguaje del intercambio mundano, hecho de implícitos, *clisés*, frases hechas. Se trata del automatismo convencional de la lengua común que, en tanto instrumento de una pretendida intención comunicativa, está desgastada por su uso.

En “Un solitario”, las grietas por donde se filtra lo singular, aquello que fisura el lenguaje ordinario, solo pueden provenir de un desajuste que fragmente ese *continuum* discursivo. Mediante procedimientos de escritura y estrategias narrativas que desestabilizan la isotopía estilística, Gallardo procesa y visibiliza esa fractura y diseminación de la lengua. Porque, a contrapelo del abanico de representaciones discursivas esperables en un aparato ficcional asentado en la imaginación urbana, acude a símiles que apuntan a la naturaleza, reclamando, con ese gesto, una vuelta a cierta autenticidad perdida —la que liga al hombre con las cosas— y la remisión a un lenguaje no corrompido. Así, por ejemplo, para figurar la rutina diaria de Frin propone: “En la jornada del anacoreta los jalones no son casuales, como en la jornada del gaviotón los peñascos de cada atardecer son en verdad el lastre que da estabilidad al día” (1977: 214); para expresar las simpatías que el escritor se granjeaba en el bar, expresa: “El anacoreta en el bosque será testigo de los trabajos de la vegetación, los animales más huraños se echarán junto a sus piernas” (1977: 221); o, respecto de su vuelta al hogar: “Un tritón que ha obtenido su cuota de aire sobre una roca y se zambulle con un escalofrío de placer en el verdor salado y

nada entre las frías corrientes de su predilección hasta profundidades inimaginadas, regidas por movimientos propios, allí donde tiene su cueva” (1977: 224). La escritora, consciente de esa grieta, encabeza varias de esas metáforas con una exhortación “hay que imaginarse...”, como expresando un intento de salvar la brecha entre el lenguaje y el mundo.

Me interesa pensar de qué modo en esta apuesta gallardiana resuenan algunas ideas afines al universo de lecturas de Murena, a sus intereses teóricos y críticos y a ciertos materiales que él bien conocía por su labor de traducción.⁵ Me refiero, puntualmente en este caso, al ensayo de Walter Benjamin “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, incluido en la selección *Ensayos escogidos*.⁶ Recordemos que allí Benjamin expresaba su desacuerdo respecto de la concepción burguesa de la lengua, según la cual esta tiene una función utilitaria; es decir, las palabras sirven para comunicar lo que el hombre desea que expresen. Pero esta posición desestima la relación entre la lengua y las cosas. Benjamin propone que las cosas tienen su propio lenguaje, “la lengua de las cosas”, que no es enteramente comunicable; se trata más bien del deseo de una lengua más perfecta que exprese su ser espiritual. Contra cualquier pretensión totalizadora de la lengua en tanto aparato de significación, únicamente lo singular puede ser rescatado como una grieta que descontextualiza, fragmenta e introduce el deseo (Collinwood-Selby, 1997). Por su parte, Murena en *La metáfora* y

5 En paralelo a su obra literaria, Murena se dedicó a la traducción. Son conocidas sus versiones pioneras al español de algunos pensadores de la Escuela de Frankfurt, publicadas en la colección “Estudios alemanes” de la editorial Sur. Entre ellas, encontramos: Theodor Adorno (1966), *Filosofía de la nueva música*; Jürgen Habermas (1966), *Teoría y praxis*; Walter Benjamin (1967), *Ensayos escogidos*; Herbert Marcuse (1968), *Cultura y sociedad*; Theodor Adorno y Max Horkheimer (1969), *Dialéctica del Iluminismo*; Max Horkheimer (1969), *Crítica de la razón instrumental*; Max Horkheimer (1970), *Sobre el concepto de hombre y otros ensayos*. Para un análisis de la asimilación del arsenal crítico frankfurtiano en Murena, cfr. Luis García (2006) y Leonora Djament (2007).

6 Se ha señalado la especial influencia de Benjamin en el pensamiento de Murena. Cfr. Schmucler (1994).

lo sagrado (1984) retomaba esta relación entre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos y, ante el absolutismo de la idea de un discurso único (especialmente el propugnado por los medios de comunicación), abogaba por una “vida metafórica” que lo hiciera estallar; sugería un “arte anacrónico” que pusiera en jaque el dominio mundano.

Propongo leer el uso inadecuado y en cierto sentido anacrónico de las metáforas de la naturaleza gallardianas, en sintonía con tal concepción del lenguaje. En el cuento, la poesía asume un potencial redentor: el de reconciliar a los nombres con las cosas. Y es el poeta quien, con su palabra verdadera, ese “habla primigenia”, puede oponerse a las habladorías superficiales y a la curiosidad malsana. Un tono heideggeriano tiñe la descripción de Frin; se lo figura como un mediador entre los dioses y los hombres, en una comunidad sostenida en el verbo, aunque desde hacía tiempo esos “dioses ya no dejaban caer sus plumas, poemas, al pasar sobre él” (1977: 227). Frin es el único que percibe la “realidad oculta detrás de lo visible” (225), en referencias sutiles no comprendidas por todos: ya sea una melodía, un suelto de un diario o un perfil callejero.

Una poética de la levedad

La comunidad de fracasados de “Un solitario”, su carácter a la vez común y extraordinario, se hace visible, se condensa para sí misma por un instante en el momento de la violencia. Es entonces que se desencadena la escritura como estela o huella de un brevísimo acontecimiento. Un hecho azaroso coloca al poeta como promisorio portavoz de una verdad por ese suceso fortuito únicamente revelada.⁷ Lo que sucede es

7 Se podría leer esta emergencia *acontecimental* de la verdad, por medio de la literatura, a la luz del pensamiento de Alain Badiou. Dentro de las cuatro condiciones de la filosofía, junto a las verdades

condición de posibilidad de la escritura, su materia fundante. La escena se desarrolla del siguiente modo: un hombre desconocido, ajeno a la colectividad del bar, irrumpen en la charla convencional de los parroquianos con un fragor, sonido inarticulado que “llenaba hasta los rincones del techo, que volvía imposible todo el resto” (1977: 229). Ese grito, hueco por donde se filtra el sentido —ausencia y derroche en términos narrativos— vulnera la ilusión de permanencia de la comunidad. Provoca un “desencadenamiento de las pasiones”, para expresarlo en palabras batailleanas, que desestabiliza a ese grupo sin identidades personales, autoridad, ley ni razón. El grito salvaje y escandaloso pone en jaque el supuesto orden de la comparecencia comunitaria; a la vez sustrae a Frin del vacío existencial, de esa vida sin demasiados atractivos que seguía su decurso rutinario. Al intempestivo sonido le sigue la declamación “¡Viva la patria!” y un ruido obscuro, conjunción que, por lo desopilante, desata una retahíla de carcajadas.

Luego de varias rondas de copas que celebran la ocurrencia del intruso, Alberto Frin se retira hacia a su casa. En el ambiente podían anticiparse indicios de que “algo estaba empezando”, algo vago que el narrador se limita a enunciar, lo rodea, pero no lo desarrolla: “En la vereda estaba el aire de la noche. Estaba, además, el comienzo de un poema” (1977: 230). Frin distingue una pluma que flota en esa atmósfera nocturna densa, Y, acostumbrado a prestar atención a los detalles, a una “vida marcada por señales, hitos, presagios” (212), la recoge. La pluma, como metáfora de levedad, en el sentido de cierta frivolidad irreverente que Gallardo se permitía en el ámbito periodístico, tiene su expresión más elocuente en las páginas de moda para la revista dirigida

matemáticas, la invención política y el amor, Badiou ubica al poema. Según su propuesta conceptual, los poetas son quienes se preguntan por el ser, interrogante que la filosofía ha olvidado, al tiempo que la palabra poética permite revelar lo indecible y señalar lo innombrable. *Cfr.* Alain Badiou (2003) y Angelina Uzín Olleros (2008).

a ejecutivos *Confirmado*, donde otorgaba voz a una *snob* que despuntaba, ligera y despreocupada, su *piuma al viento* en un recorrido a la caza de las tendencias y novedades de la cultura porteña (De Leone, 2010).

En “Un solitario”, en cambio, ese elemento sutil asume otro signo; es cifra de una estética de la existencia que halla en lo mínimo una potencia poética. No es errado leerlo, propongo, en sintonía con el repertorio de fenómenos que Marcel Duchamp identifica como lo *infraleve* (*inframince*), aquello que, de tan mínimo, tenue y breve, pasa desapercibido; no es mensurable ni accesible al análisis, pero puede aprehenderse a través de la intuición. Como precisa Gloria Moure, en su introducción crítica a las anotaciones y escritos recopilados en las tres *boîtes* de Duchamp (*1914, Verte y Blanche*):

En la bisagra “infraleve” se encuentran sin conflictos las palabras y las imágenes exentas ya de obligaciones evocativas o descriptivas y liberadas del recuerdo, del futuro, de las causas y de los efectos. En ese gozne grandioso, la vida es juego, el silencio, éxtasis participativo de la creación y el deseo, soberano. (Moure en Duchamp, 1989: 11)

La pluma que levanta al vuelo Frin entra en serie con las imágenes y elementos inventariados por Duchamp en su notas: el ligero silbido que producen los pantalones de pana con el roce de las piernas al andar; el humo de tabaco que huele a la boca que lo exhala; la sombra proyectada; lo nacarado, tornasolado, lo irisado en general; la fotografía de una escultura de viaje; las telas de araña. Un repertorio de lo “más que leve” que bien se articula con lo que Charles S. Peirce ha dado en llamar *signo indicial*, cuando define la representación que

refiere a su objeto no tanto por alguna similitud o analogía con este, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto poseería, sino porque está en una conexión

dinámica (incluyendo espacial) tanto con el objeto individual, por un lado, como con los sentidos o memoria de la persona para quien sirve de signo, por el otro... (Peirce, 1955: 107)

Los signos indiciales tienen una relación de contigüidad material con su objeto, son testimonio de una presencia, son la traza, su rastro,

Podríamos pensar que la pluma interceptada en el aire actúa como una suerte de “índice paradójico” porque es una huella que no ha encontrado aún su objeto pero que aguarda alerta, presta para reconocerlo. Apunta hacia adelante, señala prospectivamente, es promesa de escritura, palabra que se ofrece como pura potencialidad. Esa poesía por venir expresa, en cierto sentido, el ideal hegeliano del arte: ser una expresión sensible del espíritu, sonido articulado, puro signo del contenido. Pero el cumplimiento de la poesía es al mismo tiempo su culminación porque en ella la presencia sensible debe sustraerse de la materialidad, renunciar a la forma en beneficio de su expresividad espiritual. En “Un solitario”, Gallardo explora una estética de lo mínimo, hace brotar, calladamente, ese lenguaje que le habla al espíritu. Se trata, claro está, de una poética de la levedad. La lenta, levísima e invisible aparición de una palabra verdadera.

Bibliografía

- Arlt, R. 1981. *Obras completas*. vols. 1 y 2. Pról. de J. Cortázar. Buenos Aires, Carlos Lolhé.
- Badiou, A. 2003. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Manantial.
- Bataille, G. 2008. *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. Trad. de L. Belloro y J. Fava. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Benjamin, W. 1967. *Ensayos escogidos*. Trad. de H. A. Murena. Buenos Aires, Sur.

- Collingwood-Selby, E. 1997. *Walter Benjamin. La lengua del exilio*. Santiago de Chile, ARCIS-LOM.
- Cristófolo, A. 1999. "Murena, un crítico en soledad" en Jitrik, N. (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- De Leone. 2010. "Una pluma al viento entre el mundo de la moda: Sara Gallardo en 'La Donna é mobile' de *Confirmado*", ponencia en *X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres. V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: "Mujeres y Género: Poder y Política"*, Luján (mimeo).
- Djament, L. 2007. *La vacilación afortunada. H. A. Murena: un intelectual subversivo*. Buenos Aires, Colihue.
- Duchamp, M. 1989. *Notas*. Introd. de G. Moure y trad. de M. D. Díaz Vaillagou. Madrid, Tecnos.
- Ferrer, C. 2002. "La matriz de lo sagrado. El regreso de Murena", en *Clarín*, 14 de diciembre. Buenos Aires.
- Gallardo, S. 1977. *El país del humo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- García, L. 2006. "La modernidad en disputa: la escuela de Frankfurt en la Argentina", en *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1960)*. Buenos Aires, Biblos.
- Kofman, S. 1995. *Melancolía del arte*. Pról. de H. Achugar y trad. de A. Migdal. Montevideo, Trilce.
- Mattoni, S. 1999. "Murena en busca de una dialéctica trascendental", en *Confines*, n° 7. Buenos Aires.
- Murena, H. A. 1954. *El pecado original de América*. Buenos Aires, Sur.
- Nancy, J.-L. 2000. *La comunidad inoperante*. Trad. de J. M. Garrido. Santiago de Chile, Lom.
- Onetti, J. C. 1951. "Bienvenido Bob", en *Un sueño realizado y otros cuentos*. Montevideo, Número.
- Peicovich, E. 2003. "Por qué me fui. Con Sara Gallardo en Barcelona", en *Fe de Rata*, año 2, n° 23, diciembre. Córdoba. Disponible en: <www.federata.com.ar/23_tema_lv.htm>.
- Peirce, Ch. S. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. Ed. por J. Buchler. Nueva York, Dover.
- Piglia, R. 1975. "Homenaje a Roberto Arlt" en *Nombre falso*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Pliner, D. 1977. "Una mujer en carne viva (entrevista a Sara Gallardo)" en revista *Para Ti*, n° 2882. Buenos Aires, pp. 68-72.
- Sarlo, Beatriz. 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Schmucler, H. 1994. "H. A. Murena", en *La Caja*, n° 10, noviembre-diciembre. Buenos Aires.

- Uzín Olleros, A. 2008. *Introducción al pensamiento de Alain Badiou. Las cuatro condiciones de la filosofía*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Valenzuela, L. 2003. “Yo de perros no sé nada”, en *Fe de Rata*, año 2, n° 23, diciembre. Córdoba. Disponible en: <www.federata.com.ar/23_tema_lv.htm>.

Una autora en busca de un personaje. Las columnas de Sara Gallardo en *Confirmado*

Lucía De Leone

“...cuando era cronista y trotaba por todas las veredas de la capital y suburbios,
[la literatura y el periodismo] no eran tan compatibles.
Pero esa experiencia me enseñó a no esperar la inspiración para escribir,
sino a trabajar [...] todos los días y a desgano.”
Sara Gallardo, “Sara Gallardo, ese bicho”

Aunque en efecto resuenen más sus textos literarios, Sara Gallardo debutó desde muy joven en el periodismo, en publicaciones periódicas argentinas de distintos idearios. *Atlántida*, *La Nación*, *Primera Plana*, *Confirmado*, *Claudia* constituyen, entre otros, los espacios de algunas de sus intervenciones más representativas. Su participación en el periodismo, que comienza a mediados de 1950 y continúa con altibajos hasta su muerte, es paralela a su producción ficcional, que se inicia en 1958 con *Enero* y se sucede hasta 1982 con el largo relato para un público infanto-juvenil *¡Adelante, la isla!*¹

Los inicios de esta trayectoria coinciden con las innovaciones culturales que traen los sesenta y que se inscriben en un contexto político signado por una atmósfera pro-golpista, que tenía en su horizonte a Juan Carlos Onganía como solución ante la presunta ineficacia del gobierno de Arturo Illia (1963-1966). Al tiempo que se modernizan las formas literarias y el periodismo, se expande la oferta editorial, la industria del libro y se amplían las franjas del público lector. A su vez se registra una diversificación del mercado de

1 No contamos a *Páginas de Sara Gallardo* (1987), porque este recopila textos literarios ya publicados.

revistas, que, por ejemplo, se corrobora con el surgimiento de los nuevos semanarios como *Confirmado*. Por entonces, se registra también una mayor participación de las mujeres en los medios gráficos.²

Si para su producción ficcional Gallardo no escatima en variedades, ya sea en la pluralidad de géneros literarios, en el mapa geo-literario de múltiple dirección que trazan sus textos, y en las tradiciones que se interceptan³ para hurgar entre esos restos del pasado y así desecharlos o refuncionalizarlos, en el periodismo Gallardo se destaca también porque sus modalidades de participación se diversifican: de entrevistadora a celebridades a corresponsal y enviada especial al exterior del país, de cronista, redactora sin firma y hacedora anónima de una página de modas a destacada columnista. Un ciclo autoral mixto que comparte los tiempos de acción, pero que deja impresas las marcas de una “obra rota”.⁴ Las fracturas en su obra no se limitan a su heterogénea producción literaria, esquiva a encorsetamientos, y más sensible al armado de un orden propio. Una imagen que trasciende lo ficcional, y me permite pensar divididas a su producción literaria de la periodística, de modo tal de que ambas confluyen hacia una subfigura en torno de Gallardo que denomino *la autoría*

2 Por entonces, ya habían pasado algunos años del momento de la emergencia de novelas y cuentos de escritoras mujeres en el sistema literario nacional. Rocco Cuzzi y Stratta (1980-1986) proponen una historización de los mecanismos de consagración y colocación de las escritoras argentinas desde 1940 hasta los setenta. En ese lapso sitúan a Gallardo entre las escritoras que obtienen una gran repercusión entre el público y en la industria editorial. Lojo (2000) distingue los cincuenta como la etapa en que “en el ámbito de la literatura escrita por mujeres las formas narrativas —en particular la novela— comienzan a ser más frecuentadas”.

3 He trabajado las apuestas literarias de Gallardo y sus modos de *heredar* y modificar matrices ideológico-conceptuales tradicionales en De Leone (2008, 2009).

4 En “Historia de mis libros y otras cosas” (1982), Gallardo define a su obra como un “vidrio roto”. No obstante, considero que antes que estrictamente “rota”, una imagen que implicaría que en algún momento estuvo unida y se quebró, se trata de una obra diversificada hacia distintos frentes, que abarca a la singularidad de cada texto literario, a la división de los espacios de actuación, a la versatilidad de las inscripciones periodísticas de Gallardo, a los modos de figuración pública, y hasta a un estilo de vida marcado por la errancia o, mejor, la no fijeza.

escindida. Pues, pese a las innegables fraternidades y mutuos aprovechamientos entre su literatura y su periodismo, no son equivalentes ni los temas, ni la valoración, ni los *dioses* inspiradores, ni las modalidades de intervención, ni las expectativas, ni los tiempos destinados, en esos espacios de actuación, en cuyas intersecciones se va conformando su *sistema autoral*.

La literatura y el periodismo despliegan un sinfín de derivados que no siempre resultan conciliables. En el caso de Gallardo, la literatura se perfila como el espacio para desarrollar la vocación que conduce a “lo irrenunciable”, para encauzar los temas *serios*, los *proprios* (por elegidos, por conocidos), en la perennidad que representa el libro editado, e incluso como el sitio donde implantar un imaginario sobre la consagración de *la escritora de literatura*. El periodismo reúne al oficio remunerado con “lo contingente” y la lógica de la urgencia de los escritos semanales de la *periodista profesional*. Salvo la aislada publicación de algún cuento en, por ejemplo, *La Nación*, y la destreza literaria de sus columnas (es siempre una *escritora* quien escribe), Gallardo no escribe literatura para la prensa (un mecanismo tradicional de profesionalización de muchos escritores y escritoras argentinos que ingresan de ese modo a la *vida literaria*) que pasen luego a la instancia de libro. De hecho, la única vez que recupera una parte de sus escritos periodísticos lo hace en un libro que aloja también *lo mejor* de su producción ficcional, y cuyo formato está predeterminado por la colección que integra.⁵ El periodismo es el sitio también, sobre todo en *Confirmado*, donde el principio de la diversión y la frivolidad —que regula su práctica periodística— dialoga

5 Resulta significativo que la organización de los textos elegidos por Gallardo para esa colección mantenga la división entre literatura y periodismo. Pues así como es posible armar nuevas constelaciones en ese reordenamiento y hacer dialogar fragmentos de *Esejuz* con cuentos de *El país del humo*, las columnas no se cruzan con las expresiones literarias, aunque estén hospedadas en el mismo libro. De su producción periodística, Gallardo selecciona una serie de columnas de *Confirmado* que las agrupa con el motivado subtítulo “Las desactualidades”, y notas “Para *La Nación*” de los últimos años.

con la fugacidad y la dispersión que implican las páginas de periódicos y revistas.

Si para escribir *El país del humo* Gallardo tuvo que documentarse y estudiar,⁶ el periodismo de *Confirmado* se propone como el lugar predilecto para ejercer una poética del “macaneamiento”, para decirlo con una expresión con que Gallardo tilda a algunas de sus columnas, que si bien juega con el significado de “macanear”⁷ se erige como un blindaje jocoso para expedirse sin demasiados escrúpulos sobre cualquier tema (los más *serios* también).

Gallardo no solo se constituye en una profesional del periodismo (es para ella una fuente de ingresos y de crecimiento personal, además de la ocupación a la que dedica gran parte de su tiempo vital), sino que también construye en ese espacio una firma autoral. Ese oficio contribuye a que la fórmula nominal “Sara Gallardo” se convierta en una función del discurso, en un nombre de autora en tanto “permite reagrupar cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (Foucault, 1984: 94). Si la categoría de autor es la unidad primaria para la mayor individualización, y si es la firma la marca que une al suscriptor con lo suscripto, la inscripción “Sara Gallardo” adquiere un modo singular de decodificación y circulación, y un estatuto diferente del estatuto del nombre propio, sea este el inventado, o, como en este caso, el oficial el que se inscribe en los trazos de su firma.

Con firma en *Confirmado*

De esa larga carrera periodística, aquí me concentro en un pequeño corpus formado por algunas columnas que Gallardo

6 Cfr. la entrevista a Gallardo: “Sara Gallardo frente a Sara Gallardo” (s/f, 1977).

7 Según la versión más actualizada del Diccionario de la Real Academia Española, “macanear” es el acto de proferir mentiras o desatinos.

escribió para *Confirmado* entre 1967 y 1972.⁸ Se trata de un semanario moderno, producto de un nuevo plan de Jacobo Timerman (creador de la *fórmula Primera Plana*), que a partir del 7 de mayo de 1965 sale a disputar en el mercado editorial la misma franja de lectores que consumían publicaciones afines como *Primera Plana* o *Panorama*. Son varias las razones que me llevan a centrarme en esas actuaciones. Es allí donde la autora sostiene largo tiempo dos secciones que ganan repercusión,⁹ y donde reflexiona sobre la propia práctica, explora formas, y establece los lazos más explícitos y las mayores disociaciones con su producción literaria. A su vez, su paso por *Confirmado* coincide con el momento en que su obra ficcional a partir del final de *Los galgos, los galgos* (1968) da un viraje que deja atrás los emplazamientos más tradicionales de sus fábulas y se arriesga a otras zonas narrativas y nuevas experiencias estéticas.¹⁰ Y, en sintonía con el ideario de aquel semanario, Gallardo despliega en él un modo personal de hacer periodismo: un estilo propio y una serie de estrategias de autfiguración autorral que, especialmente en sus columnas firmadas y retratadas, contribuyen a la construcción del *Personaje Sara Gallardo*.

Pese a que el lector buscado de *Confirmado* eran las empresas y los ejecutivos, y en este sentido ha sido considerada una revista *seria, masculina*,¹¹ y más allá del protagonismo de

8 Los números de las columnas de *Confirmado* y las cartas de lectores seleccionadas se consignan al final.

9 Gallardo firma en *Confirmado* la columna semanal de la sección "Tiempo Moderno", y también tiene a su cargo, aunque sin firmar, "La Donna è Mobile", en la que, a partir de los informes de Flora Novillo Corvalán, retrataba jocosamente y en su estilo los gustos, las costumbres, la vestimenta, el *saber vivir* de las mujeres consumistas y económicamente acomodadas del circuito porteño de los sesenta y setenta. Aunque con excepciones, las lectoras modelo de esta página eran la esposa y las hijas de los ejecutivos, que hacían una lectura salteada por la revista hasta dar con las páginas deseadas donde se promocionaban los productos que ellas sabían y podían decodificar.

10 El Chaco salteño en *Eisejuaz*, los mundos maravillosos en su literatura infantil, la Patagonia y otras ambientaciones alejadas témporo-espacialmente en *La rosa en el viento* (1979), la vida y la obra en "Historia de mis libros y otras cosas".

11 Los lectores modelo de *Confirmado* son muy cercanos a los de *Primera Plana*, como, entre otros, estudiaron Alvarado y Rocco Cuzzi (1984), Terán (1991) y Mazzei (1997). En "La frivolidad en serio", en

temáticas económicas o políticas, la revista se hace eco de toda expresión de modernización cultural,¹² y abre una zona para *el mundo de la mujer* con “La Donna è Mobile”, y para los temas más disparatados y menos anclados en la coyuntura (las “desactualidades”)¹³ en la columna firmada también por una mujer.

Una vez, un lector increpa al director de *Confirmado* por una crítica literaria sobre un autor de su interés a la que considera “canallesca”. Lo peor, sin embargo, le parece que ese juicio estético se pronuncie desde un enunciador materializado en dos iniciales, que, según él, rozan la anonimia. Pero la redacción le responde: “En *Confirmado*, salvo los columnistas y algunas excepciones, las notas se suscriben solo con iniciales. Por otra parte, el nombre y apellido del firmante de la nota aludida [...] figuran en el staff”.¹⁴

Una respuesta excepcional (no toda carta de lectores se contesta) que por extensión conecta a Gallardo con una variante de esa excepción: la de la firma de columnista. En el sumario de la revista, el nombre y apellido “Sara Gallardo” se consignaba en la sección “Firmas”. Quien mirara el índice podía ver ese patronímico legal, a cuyo costado un número de página allanaba el camino para llegar a la columna. Una ruta de acceso sencilla para sus seguidores pero también para el lector ocasional quien quizá sobrevolando el

este mismo volumen, la periodista Felisa Pinto caracteriza a *Confirmado* como una revista seria y de hombres, que versaba básicamente sobre la actualidad política y económica, y, en la que Gallardo, —y, ella misma con “Escaparate” — representaban un “respiro femenino”.

- 12 Las imágenes del ejecutivo y del empresario representan en los años en que salen estos semanarios, una figura de época que, como explica, entre otros, Terán (1991: 81-84), se constituye en uno de los pivotes del proyecto modernizador económico y también cultural que se acompañaba fundamentalmente desde las páginas de estos semanarios. Es importante señalar que, además, estas revistas tenían lectores y lectoras intelectuales, ávidos de información sobre las novedades en materia de cultura, arte y entretenimiento.
- 13 Las “Desactualidades” es el título con el que Gallardo (1987) reúne algunas de sus columnas (*cfr.* nota 5).
- 14 La carta de lectores es “¿Poetas?” (1968). Las referencias de las cartas de lectores utilizadas se consiguen en la bibliografía.

sumario veía diferenciado el “Sara Gallardo”. Ese número de página remitía a la columna de una carilla en la sección *mosaico* “Tiempo Moderno”, entre cuyos contenidos, aunque se citaba el título eventual de la columna, no se nombraba a su autora, quien tenía un espacio propio de presentación. Además de con su firma, Gallardo se hacía presente en el centro de la columna con un retrato fotográfico, que tomaban *ad hoc* los fotógrafos de la revista en su casa (con *Confirmado*, Gallardo logró trabajar desde su casa).¹⁵

A lo largo de los años, tanto la firma como las fotos sufren variaciones, que dejan ver el paso del tiempo y permiten reconstruir algunas de las formas de figuración autoral¹⁶ de “Sara Gallardo periodista”. En los primeros años la firma aparece debajo de la foto en imprentas mayúsculas con una preposición introductora (“POR SARA GALLARDO”). Una modalidad acostumbrada de atribución autoral que, sin embargo, vuelve más distante a la signataria. Pero hacia 1971, cuando “Gallardo periodista” además ya es conocida por sus cuatro primeras novelas, la inscripción “Sara Gallardo” se corre de debajo de su foto (a esa altura ya se produjo entre sus *fieles* la identificación rostro-firma), se desplaza al pie del texto y se transforma en una réplica de la firma manuscrita.

Y si la firma inventa al signatario en una retroactividad fabulosa (Derrida, 2009), y aunque implique la no presencia empírica del firmante, también constituye en su singularidad absoluta un producto de autor, que da mayor familiaridad y credibilidad.

15 En la *Jornada Homenaje a Sara Gallardo (1931-1988)*, celebrada por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género en el Museo Roca el 5 de diciembre de 2008, sus hijos recordaron que los fotógrafos de *Confirmado* iban a su casa y desplegaban sus equipos para fotografiar a su madre.

16 Me baso en las conceptualizaciones de Gramuglio (1992) y Premat (2009). La primera define “estrategia de escritor” como el conjunto de estrategias discursivas y no discursivas que los escritores despliegan para hacer carrera o una trayectoria de profesionalización. Por su parte, Premat sostiene que los escritores, al tiempo que producen la propia obra, construyen una figura de autor, que se encauza también en la configuración meta textual de un personaje de autor o, mejor, de una “ficción de autor”.

En el caso de las columnas de Gallardo, para que esta firma, reproducida *técnicamente* de la firma manuscrita, pudiera convertirse en un producto de autor, de *Copyright Confir-mado*, debió agregarse al final un punto.¹⁷ Ahora bien, pese a que la firma con el punto final se trate de un facsímil en serie —una iteración necesaria para que una inscripción se desprenda de su fuente y se lea como “firma” (Derrida, 1998)—, quizá los lectores de las columnas imaginen, en una contemplación cultural, la caligrafía alguna vez aurática, cuyos “aquí” y “ahora” remiten al acontecimiento autorizador y la acercan más a sus lectores.

Las fotos inaugurales de fines de los sesenta acentúan uno u otro perfil de la periodista, con la melena más o menos geométrica, más o menos larga. En algunos casos se la ve sonriente; en otros, con una expresión de seriedad. En los números de 1970, una pañoleta cubre la melena pero desaparece ya en la foto de algunas columnas de 1971 y 1972, que traen además otras variantes: en el formato; en la foto, que muestra a Gallardo de frente y se corre al ángulo superior izquierdo; en la firma que se presenta manuscrita y en letras de imprenta; y en que llevan un mini título. En esos años en que Gallardo es ya un “invento editorial” y un “personaje popular”,¹⁸ esas columnas se independizan de la sección “Tiempo Moderno”, y adquieren un *espacio propio*, cuyos nombres varían: “Macaneamientos”, “Divagaciones”, “Transmigraciones”. Todas locuciones con las que Gallardo define su *modus operandi*, y por contagio sus formas de auto-figurarse en el periodismo: *la que divaga, macanea, transmigr*, pero siempre con ingenio, con estilo, con *seriedad*.

Los contenidos que aborda la columnista son, como le es propio, heterogéneos, y abarcan, por situar algunos emergentes,

17 De hecho, tal era la exclusividad de la revista sobre esa firma que años después la misma reproducción aparece pero sin el punto final en la dedicatoria a los lectores de *¡Adelante, la isla!* (1982), y en la solapa interna de la recopilación *Páginas de Sara Gallardo* (1987).

18 Son expresiones tomadas de la entrevista “Sara Gallardo, ese bicho”.

desde los ritos de la vigilia cuaresmal retratados sarcásticamente con recuerdos de juventud,¹⁹ una reseña poco convencional de un libro no taquillero editado por su autor,²⁰ trivialidades y eventos mundanos de distinto alcance,²¹ o divulgaciones festivas de teorías apócrifas.²²

¿Cuáles serían algunas particularidades de ese tono irreverente con el que deja su huella en *Confirmado*? Gallardo ensaya en su columna una voz que, al mismo tiempo que escribe deliberadamente con errores gramaticales o se apropia de vulgarismos (“la calor”) y hace un uso estético de fórmulas apocopadas (“pa”), de variantes dialectales anacrónicas para la época (“-ao” por “-ado”) y de tratamientos informales (“che”), reflexiona sobre los usos correctos e incorrectos del lenguaje.²³ Por otra parte, construye o imposta una posición de enunciación (la de la ignorancia total; la de la desinformación deliberada) y un talante burlesco que funcionan como escudo o *captatio benevolentiae*, y le conceden la impunidad y la inmunidad que otorgan la confesión del *no saber nada de nada*, de la irreverencia deliberada de opinar sobre todo, y el impulso por cumplir con los encargos de editores o por complacer a los lectores.²⁴ Se dice que “Quien avisa no traiciona” y Sara nos avisa de esto todo el tiempo.

Al mismo tiempo, en un gesto de aparente o falsa modestia, Gallardo le atribuye el éxito de la columna a Félix

19 “La vida en la veda” (1971).

20 “Tirinea” (1969). Se reseña el libro *Tirinea* (1965) de Jesús Urzagasti.

21 Por ejemplo, “Cómo merecer diez en conducta, vivir feliz, ser honorable. ¿Cómo?” (1967).

22 Como aquella que aboga por las bondades para los adultos de darse una panzada de dulce de leche o de empacharse de literatura infantil. Cfr. “Coman dulce de leche” (1971).

23 Para exponer la confusión que traen las reglas sobre los usos de “que”, la columnista recrea una conversación que solo oscurece el panorama: “— Créame ingeniero, de que este caño le va a aguantar. — El ingeniero puede creer lo del caño pero creer de que es más difícil”. En “Que quede que, o que quede de que, en qué quedamos” (1971).

24 “La verdad, nadie sabe menos que yo sobre el tema”; “La libertad interior que otorga esto de escribir diariamente sobre lo que se ignora es inimaginable”; “...me hago la que entiende”. Cfr. respectivamente: “¡Ahora quieren que hable de China!” (1968); “La ronda de los beatos” (1967), “Rezongos” (1970).

Garzón Maceda, el director, quien, según ella dice, le proponía las ideas madre que ella desarrollaba con “estilo insolente” (Peicovich, 2003).²⁵ La columna semanal de Gallardo —que ella define como “la carcajada general”— se perfilaba como la plataforma divertida o la *zona liberada* para el *ma-caneo*, la *divagación*, las reflexiones sobre la propia práctica, y la constante autorreferencia. En el marco del semanario *serio*, *masculino* y para ejecutivos, las columnas de Gallardo pugnan por que la desinformación y cierta entonación de la frivolidad femenina le empaten a las noticias, y proponen que hablar de la columnista misma (o de todos los temas posibles pero filtrados por la perspectiva del “yo”) puede ser tan interesante y funcional como el mundo de la actualidad y la información presuntamente objetiva.

De bichos y de esas *otras* también

Cada semana, y durante casi seis años, Gallardo se lucía en su columna. Pese a las interrupciones temporarias, esas colaboraciones fueron conformando un acopio voluminoso de textos sobre los temas más diversos. Un modo de organizar esa dispersión es montar un entramado de series. Algunas vienen dadas; y otras, menos prefijadas, son las que pueden ordenarse en relación con los modos de auto-figuración de Gallardo en sus columnas. Pues así como aprovecha materiales *externos* para procesarlos con su tono desenfadado, que se advierte desde los hilarantes títulos de sus columnas,²⁶ en

25 Acaso esto le fuera facilitado por su condición de mujer, como ella misma refiere en una entrevista: “Un hombre haciendo eso hubiese resultado insoportable, pero a una mujer se le permiten ciertas cosas”. Cfr. Wargon (1977: 30).

26 A veces se basan en un juego de rimas (“En el seno del seno”); otras son paráfrasis de títulos célebres (“108 columnas y ninguna flor”); otros casos mantienen continuidad (“Cómo usar dos apellidos”, “Cómo arreglárselas con un solo apellido”); también responden a fórmulas fijas de contenido variable que dan un ritmo particular (“La nueva moda o el pacto de las florcitas” y “El Copyright o la fuerza del destino”).

muchas ocasiones —como dije antes— la propia Gallardo y sus modos de entender su quehacer periodístico son el centro de sus notas y se convierten en tema de conversación con los lectores, quienes al felicitarla o increparla le confieren *letra* para las columnas siguientes.²⁷ Buenas celadas, sí, para que ella “rezongue” porque “dicen” que “dicen” que su “página es narcisista”.²⁸

En razón de la celeridad y la variedad de ideas que exige la nota semanal, muchas veces Gallardo se muestra urgida por encontrar un título (“Donde no sé qué título poner”), ventila dudas existenciales sobre la finalidad del periodismo (“Periodismo, ¿pa’ qué?”), se hace eco de los pesares de su profesión (“Cómo se sufrimos los periodistas”), simula temor a ser censurada (“Donde espero que *Confirmado* no me censure mucho porque todos somos gente muy seria”), finge altercados con el director (“¿Y, Sara? ¿Y la página? [...] ¿Viene o no viene?”),²⁹ y hasta reclama vacaciones. La continuidad temática y de forma de algunos títulos,³⁰ y por ende de las notas que muchas veces traen un “bis”, dejan ver cómo su autora, a sabiendas de la llegada que tenía, introduce una cuota de intriga o de suspenso entre los lectores que tienen que esperar (como en los viejos folletines o en las actuales series televisivas), una semana para leer la segunda parte (una buena excusa también para propiciar la compra del semanario). Gallardo, además, se ocupa de apuntalar la continuidad con breves párrafos que sintetizan la columna anterior y que ponen al lector nuevamente en órbita. A la vez, no pierde ocasión de hacerle bromas a su lector e increparlo porque quizá se queje de comprar dos números seguidos de *Confirmado* y su

27 Son múltiples los ejemplos (“Un lector me rezonga —buenamente— porque escribí que La Plata era un plomo de ciudad...”). Cfr. “La atracción de la tijera” (1967).

28 “Rezongos” (1970): “...esta página es narcisista, dicen”.

29 Son imaginarios parlamentos del director de *Confirmado*. Cfr. “Un tango para Magoya, por favor” (1968).

30 Por ejemplo, “Una P” (1971) y “Aquella P (2ª parte)” (1971).

columna muestre solo “variaciones sobre un mismo tema”.³¹

Estas actuaciones periodísticas de Gallardo y sus repercusiones entre el público contribuyeron a forjar un mito de autora, que tendrá sus frutos también en su faceta de escritora. Una ficción autoral (Premat, 2006 y 2009), entonces, que construye una *vida de papel*, la de Gallardo, que pareciera jugarse, en parte, en esas columnas y en las cartas de lectores.³² Una fábula de vida alimentada por la periodista en virtud de los temas que elige, de las opiniones que emite sobre un sinnúmero de tópicos (que van de lo más prosaico y cotidiano a lo divino y sublime), y de los rasgos de personalidad y la imagen física con que moldea su figuración pública. Una fábula de vida que también se ve abonada por las mitologías que crean los lectores sobre la autora quien, como una versión local, mitigada, y distanciada de las *stars*, es objeto de la más frondosa imaginación de sus seguidores, y, en este sentido, es también un *producto* del semanario. A los lectores les importan sus escritos pero también su biografía, que en las cartas que envían se la intuye glamorosa, se la critica, se la pone en duda, se la conoce por chismes, se la inventa. Ir a buscar la nota de Sara es además, y pese a la mentada foto, preguntarse si es una señora entrada en años o una jovencita, si es mujer o varón, si existe o es tan solo una ficción editorial.

¿Quién es ese bicho?

En el número 161 de 1968 una foto de cuerpo entero ocupa la tapa de *Confirmado*. Se trata del anuncio de una

31 “¿Sos o no?” (1970): “¿Acaso compran esta revista solo por mí? ¿Tan pobres están que no pueden comprar dos veces una revista y encontrar dos variaciones sobre un mismo tema?”.

32 Sin dudas, las cartas de lectores pasan por un previo proceso de selección, descarte, intervención y edición a cargo de la propia publicación; no obstante, e incluso con esa salvedad, no dejan de constituir un material valioso para analizar los modos de construcción del “Personaje Gallardo” en tanto muchas columnas entablan un diálogo buscado con esas cartas.

entrevista a la columnista de la revista, pero en razón de su condición de *escritora de literatura*, y de la salida de *Los galgos, los galgos* (1968), la novela consagratoria. Quien hace la entrevista traza una progresión para Gallardo que oscila y se retroalimenta entre las letras y las páginas periódicas:

En diez años, la dulce-joven-tímida novelista en primera instancia Sara Gallardo ha devenido un personaje casi popular, una columnista seguida con atención por millares de personas, una sonrisa famosa que para colmo flamea, todas las semanas, en esta misma revista. (1968: 28, énfasis propio)

El título de esta nota quizá peque del colmo de la exactitud que imponen el lugar justo y el momento adecuado: “Sara Gallardo, ese bicho”, una construcción apositiva que vuelve a sus núcleos intercambiables por equivalentes. Inferimos: *Sara Gallardo es un bicho*, una expresión en la que cristalizan distintas acepciones de “bicho” que se alejan de su empleo peyorativo, y se acercan al uso que profesan los afectos. Así como hoy, retrospectivamente, remite al universo narrativo de muchas de sus ficciones anteriores, contemporáneas, y también posteriores a la salida de esa nota en las que resaltan los animales (perros, caballos, ratas, lagartijas) y algunas formas de lo monstruoso o la monstruosidad (un yeti hembra preñado, el ruin Paqui), activa el sentido de rareza (*bicho raro*) que en ese momento conduce a la idea de Gallardo como personaje. Si en su literatura se humaniza al animal (los galgos con gestos humanos, Chispa deseada como a una mujer, un caballo que canta), en el periodismo y en función de la popularidad que gana con la columna firmada y coronada por ese retrato que devuelve la imagen de una joven bella y elegante (nada de *bicho feo*) se la convierte en “bicho”, en una de esas pocas mujeres destacadas del semanario que integran el colectivo “The Confirmado

girl".³³ Un *bicho* que no por azar despierta a propósito de esa entrevista una seguidilla de cartas de lectores,³⁴ quienes parecieran recién enterarse del virtuosismo literario de la que hasta entonces creían tan solo una periodista, esa que mira (y transcribe) el mundo, la vida, al ser humano (con sagacidad para unos, con irresponsabilidad para otros) a través del prisma de la diversión, la frivolidad, el desenfado. Pues muchos celebran este juego de las coincidencias o del "¿quién es quién?" que se propone desde la misma revista que la elogia (y así, indirectamente, se auto-elogia) con esta nota donde se la presenta y a la vez se la lanza como escritora de una novela exitosa.

Todo escritor de la época hubiera anhelado ese espaldarazo de *Confirmado*. Sara Gallardo, quien, aunque en broma y acaso como *prócer del macaneamiento*, pide que pongan su estatua en Palermo,³⁵ traspasa las páginas en las que se despacha sobre un sinfín de variedades haciendo un alto apacible e ingenioso entre tantas noticias sesudas, y muestra también el otro tono: el serio, el casi trágico, el literario. Una forma de lo doble, cuyas dos partes son *verdaderas*, con que la propia Gallardo bromea en la nota atribuyéndose una personalidad esquizofrénica. Si bien es cierto que el periodismo es para ella *otra cosa*, donde lucirse como *columnista estrella* (Pinto) también es el espacio propicio para acompañar el lanzamiento de la *novela estrella*.³⁶

33 En razón del festejo por el cambio de sede de la revista la foto de Gallardo aparece entre las de otros invitados a la fiesta en las páginas de "La Donna è Mobile" que Gallardo hacía pero no firmaba. Cfr. "The Confirmed Girls" (1968), en "La Donna è Mobile", *Confirmado*, año IV, nº 160, 11 de julio, p. 73.

34 No está de más aclarar que publicar tantas cartas de lectores sobre la entrevista es una decisión editorial, lo que contribuye también a que la periodista y la escritora ganen notoriedad.

35 "Pido mi estatua" (1969).

36 No uso la expresión "columnista estrella" como una categoría en sí misma sino como un calificativo que da cuenta de la singularidad que la hacía distinguirse y que causaba impacto entre los lectores. Por otro lado este reconocimiento periodístico se produce en diálogo con el éxito que tiene su novela *Los galgos*, *los galgos*, a la que llamo, metafóricamente, su *novela estrella*, en el sentido de que se trata de su novela más premiada, más veces reeditada en vida de la escritora, la que rápidamente se asocia con ella, la

Tanto es así que algunas lectoras festejan este mayor descubrimiento y confiesan que solo después de leer la nota y de observar las fotos de cuerpo entero de quien solo deja ver su rostro en la columna, lograron armarse una imagen aproximada del tipo de mujer que es (“ese bicho elegantón”) y que dice ser. La firma y la foto revelan una al nombre legal, y la otra al cuerpo real. Esta notoriedad biográfica y fabulosa (el *Personaje Gallardo*) funciona aquí también como el horizonte próximo o distante de la notoriedad literaria (Genette, 2011).

Si Beatriz Guido, por tomar un caso coetáneo de una poética y un modo de figuración diferentes, además de pergeñar novelas con fórmulas triunfantes se convierte en “la novelista del set” que hacia los cincuenta da nacimiento a una nueva figura de escritora (Laera, 2003) que se talla en relación con el cine, Sara Gallardo construye su figura de *escritora de literatura*, dialogando y tomando distancia de sus intervenciones periodísticas. Y el blanco de esos vaivenes de lejanía y proximidad lo ocupan algunas series que sus columnas van tramando en *Confirmado*.

En letra chiquita

La entrevista que *Confirmado* dedicaba a la autora de *Los galgos*, *los galgos* siguió siendo *rentable*. En el número siguiente Gallardo la recupera y la aprovecha como tema de su columna. Una excusa más que perfecta para volver a hablar de sí misma, y de los efectos de figuración que ser nota y foto de tapa de una revista que esparce “tantos miles de ejemplares por tantas esquinas de todo el país” representa para un escri-

que más reseñas críticas recibió: su novela más *rutillante*. Además esta novela que por sí misma cobra popularidad, es también publicitada desde las propias páginas de *Confirmado* en el mismo momento en que Gallardo trabaja allí, desde donde se intenta colocar a la escritora de literatura también en un lugar de estelaridad al que no llegó a acceder.

tor (¡para una escritora!).³⁷ Sin embargo, no se priva de comparar su situación de escritora (ahora *más pública*) con la de las “estrellitas” (en diminutivo) de cine y TV que se disputan “a los pinchazos” las portadas de *Radiolandia* o *Antena*. Gallardo se queja en su columna porque después de todo no se produce a simple vista o automáticamente la identificación entre la foto estelar y la persona. Si las *estrellitas*³⁸ entablan peleas de cartel por cualquier asunto (incluso los más sensacionalistas o escabrosos), los escritores que son tapa alguna vez son más decorosos. Pues ellos se encaminan en otros circuitos para su consagración y/o competencia (como, por caso, lograr fórmulas exitosas que los conviertan en *best-sellers*), y forman parte de otras querellas, más “fantasmales”, en virtud de sus figuraciones, como las entabladas por las diferencias de estéticas y en las colocaciones entre generaciones de escritores. Pese a su aparición “technicoloreada” en la portada, Gallardo confiesa sufrir ausencia de reconocimiento. Causa eficiente para lamentarse desde su columna (“¿la que salió en la tapa [...] va por las calles esperando que alguien la reconozca, y nada”), donde perfila una cronista desdoblada que se refiere a sí misma (a la escritora) en tercera persona, y que cuando cree que será reconocida se impone su parecido con, vaya paradoja, una *estrella* (sin diminutivo), una actriz famosa del momento, que actúa como blanco de la confusión y como velo sobre la propia identidad: “Dispense, señorita ¿Usted no es por casualidad parienta de Bárbara Mujica?”.

En esta dirección, en el número 239 de 1970, un año *redondo*, propicio para las efemérides, Gallardo reflexiona sobre las múltiples cosas que pasan por no haber nacido en 1870. Entre los varios sucesos comentados, está el centenario de *La Nación* (04/01/1870), fundado por Bartolomé Mitre (su tatarabuelo),

37 “Ejem” (1968: 36).

38 El término “estrella” (y sus derivados) forma parte de un vocabulario usado por la propia periodista en sus columnas, que es útil también para caracterizar sus figuraciones en la columna.

que coincide con los 100 años de *La Prensa* (18/10/1869). En su columna se reproducen las supuestas tretas tipográficas y editoriales que ambos matutinos habrían llevado adelante en los titulares con motivos del festejo. Como las *estrellitas*, las *estrellas*, y los *escritores estrella*, los tradicionales *periódicos estrella* también compiten por posicionarse. Así, mientras en el primero se escribe “Felicitaciones por su centenario recibieron La Prensa y LA NACION”, en la portada de *La Prensa* ocurriría lo contrario. Pero este comentario sobre aquella imaginaria, o al menos intervenida, disputa entre los diarios es, además de intencionado (sabemos de sus filiaciones con *La Nación*), un ajustado pretexto para presentar, mediante una broma local, otras formas de autorrepresentación de Gallardo como escritora.

Siguiendo el mismo juego de mayúsculas y minúsculas para dar cuenta respectivamente de la supremacía visual que acarrea otros realces (materiales, simbólicos, de circulación, de colocación en el sistema literario), en esa misma columna Gallardo se presenta como una escritora de novelas inexorablemente inscrita en la lógica y en la competitividad del circuito comercial y cultural argentino de esos años: “¡Cómo me gustaría poner en esta columna, digamos, han aparecido en este año novelas de marta lynch [todo en minúsculas] y SARA GALLARDO [todo en mayúsculas]!”. No está de más recordar que esta última inscripción en mayúsculas funcionó durante años como firma de su columna. No está de más tampoco remarcar la motivación en la elección de su “rival”: una escritora coetánea, con la que además ha compartido, aunque no sistemáticamente, las páginas de *Confirmado* y otros espacios periodísticos,³⁹ que ha sido enmarcada en la constelación del *bestsellerismo* femenino, y que años más tarde

39 Marta Lynch, “Fuera del paraíso”, en *Confirmado*, año VII, n° 337, 30 de noviembre de 1971, pp. 36-37. A su vez, *Claudia*, otra revista en la que trabajó Gallardo, también publicó a Lynch: “Se compra un italiano”, en *Claudia*, n° 86, año VIII, julio de 1964.

habría de desplazarla de su papel de viuda en el homenaje a la muerte de su segundo marido Héctor A. Murena.⁴⁰ Una suerte de semántica de las tipografías en miniatura (uso del diminutivo y la minúscula) reúne en un mismo arco a las *estrellitas* ávidas de figuración con un diario tradicional como *La Prensa* y con una escritora reconocida por sus textos y sus ventas como Marta Lynch. Modos de versionar la realidad, entonces, en los que, sobre todo en el último caso, vuelven a incidir las formas que adopta o que se hace adoptar a una firma autoral.

Literatura y periodismo: ¡tan lejos, tan cerca!

En un conjunto de notas de *Confirmado* vinculadas entre sí por la situación de viaje de la periodista,⁴¹ se advierte una de las características que, como vimos, atraviesa la producción de Gallardo: los nexos y los desvíos entre la literatura y el periodismo. Viaje y profesión componen una dupla en la que a veces uno propicia a la otra, o viceversa. Pues así como la posibilidad de viajar le da a la cronista el material para sus columnas, en otras oportunidades la profesión le concede ciertos beneficios prácticos (como los viáticos o las licencias de ausencia), y hasta le otorga obsequios quizá no esperados, como el acceso a ciertas historias de vida en las que intuirá la posibilidad de la literatura.

Es el caso, entre otros, de la serie que forman los dos “Reportajes antisensacionales”, producto del viaje a Seclantás (Salta) que Gallardo le *saca* a la redacción en 1967, y la columna aislada que Gallardo envía un año después desde Embarcación (Salta).⁴² Estos viajes y esas columnas le regalarán

40 La anécdota se la contó, entre risas, la propia Gallardo a Griselda Gambaro (1999).

41 Como las crónicas desde Salta (nº 121 y 122 de 1967), Nueva York (del nº 144 al 155 de 1968), España (del 163 al 166 de 1968) y Bariloche (del 321 al 323 de 1971).

42 “Reportajes antisensacionales” (1967), “Reportajes antisensacionales II” (1967) y “La historia de Lisandro Vega” (1968).

los materiales para que unos años después escriba la novela *Eisejuaz*, de 1971. En efecto, es en esos dos viajes que realiza gracias a la financiación del semanario donde Gallardo se contacta con los pobladores de Seclantás y otros parajes cercanos, se entrevista con Lisandro Vega (nombre evangelizado del mataco *Eisejuaz*), y se impregna de esa atmósfera, que registra, como buena cronista, en un *estilo literario* que dará sus frutos. En aras de *ennoblecere* su estadía en Salta *la periodista a sueldo* promete que de esas vivencias surgirá un libro,⁴³ que hará a *Confirmado* enorgullecerse de haber patrocinado tal empresa artística y de contar entre su *staff* con una periodista y escritora de la talla de la autora de *Eisejuaz*.

Esas columnas funcionan, entonces, como precuelas o antecedentes periodísticos de la escritura literaria. En otras palabras, las historias que la cronista relata en esas columnas son luego procesadas por una gama de procedimientos (la creación de un idiolecto, la combinatoria de poéticas, la *invención de la trama*), que cristalizan en la novela posterior, en la que coinciden algunos nombres, lugares y circunstancias de aquellas crónicas. Pues, se trata de una historia que, como adelanta la columnista, no cabe entera en su página de *Confirmado*. Consecuentemente, esa historia trasciende las páginas periódicas y deviene libro (deviene novela) en 1971.

Uniones y desuniones, confluencias y aprovechamientos entre esos dos ámbitos de actuación (la literatura y el periodismo) que, no obstante, mantienen sus rasgos diferenciadores. Frente al tono trágico de algunas de sus novelas o al altamente experimental de *Eisejuaz*, donde se representa de una manera inédita en la tradición literaria la voz de un mataco, Gallardo encuentra en el periodismo de *Confirmado* el espacio donde experimentar otros registros, fundados en las premisas de la diversión y la ligereza. Un desdoblamiento que hace a dos figuraciones autorales bien diferenciadas (la

43 "Reportajes antisensacionales II" (1967): "... voy a escribir un libro sobre esos días en Seclantás".

escritora de literatura y la *periodista profesional*), y a dos escalas de valoración casi opuestas respecto de la literatura y el periodismo. En el contexto de mayor difusión y desarrollo local de las consignas del nuevo periodismo, que se asientan en el uso de los procedimientos de la ficción para la escritura periodística, las colocaciones diversificadas hacen de Gallardo un caso peculiar en el campo cultural de los años sesenta y setenta, y se imponen como una desmembración sugestiva para seguir explorando.

Bibliografía

Fuentes primarias

Columnas de Sara Gallardo en *Confirmado* (1967-1972) (selección)
Números: 89, 100, 101, 115, 121, 122, 127, 133, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 171, 173, 189, 195, 208, 221, 239, 250, 251, 257, 278, 293, 297, 298, 305, 307, 321, 322, 323, 326, 327 y 330.

Cartas de lectores de *Confirmado* (selección)
“¿Poetas?”, año III, n° 148, 18 de abril de 1968, p. 64.
“¿Qué es?”, año IV, n° 162, 25 de julio de 1968, p. 6.

Entrevistas a Sara Gallardo

Peicovich, E. 2003 (1979). “Por qué me fui. Con Sara Gallardo en Barcelona”, en *Fe de Rata*, año II, n° 23. Córdoba.

S/f. 1968. “Sara Gallardo: ese bicho”, en *Confirmado*, año IV, n° 161, 18 de julio. Buenos Aires, pp. 28-29.

S/f. 1977. “Sara Gallardo frente a Sara Gallardo”, en *La Nación*, 11 de septiembre. Buenos Aires.

Wargon, C. 1977. “Sara Gallardo”, en *Pájaro de fuego*, año 1, n° 3. Buenos Aires, pp. 28-30.

Bibliografía general

- Alvarado, M. y Rocco Cuzzi, R. 1984. "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del 60", en *Punto de Vista*, año VII, n° 22. Buenos Aires, pp. 27-30.
- Brizuela, L. 2004. "Prólogo", en Gallardo, S. *Narrativa Breve Completa*. Buenos Aires, Emecé, pp. 7-13.
- De Leone, L. 2008. "El Enero de una escritora: afiliaciones y desvíos en la primera novela de Sara Gallardo", en Jitrik, N. (ed.) *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, NJ, pp. 207-215.
- . 2009. "Otra vuelta: Sara Gallardo y las novelas rurales", en *Cuadernos del Sur*, n° 39. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Derrida, J. 1998 (1971). "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, pp. 347-372.
- . 2009. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Foucault, M. 1984 (1969). "¿Qué es un autor?", en *Conjetural*, n° 4, pp. 87-111.
- Gallardo, S. 1983 (1982). *Historia de mis libros y otras cosas*. Buenos Aires, Abril, pp. 50-61.
- . 1969 (1968). *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1971. *Eisejuaz*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1987. *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora*. Pról. de R. Rey Beckford. Buenos Aires, Celtia.
- . 2004. *Narrativa breve completa*. Pról. de L. Brizuela. Buenos Aires, Emecé.
- Gambaro, G. 1999. *Escritos inocentes*. Buenos Aires, Norma.
- Genette, G. 2011 (1987). *Umbrales*. México, Siglo XXI.
- Gramuglio, M. T. 1992. "La construcción de la imagen", en Tizón, H.; Rabanal, R. y Gramuglio, M. T., *La escritura argentina*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Laera, A. 2003. "Gótico tardío", en *Página 12*, suplemento Radar Libros, 30 de marzo.
- Lojo, M. R. 2000. "Pasos nuevos en espacios habituales", en Jitrik, N. (dir. de la obra) y Drucaroff, E. (dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11: "La narración gana la partida". Buenos Aires, Emecé, pp. 19-48.
- Mazzei, D. 1997. *Medios de comunicación y golpismo: el derrocamiento de Illia*. 1966. Buenos Aires, Grupo Editor Universitario.

- Premat, J. (edit.). 2006. *Figuras de autor*. Saint Denis, Universidad de Paris 8 Vincennes.
- . 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rocco Cuzzi, R. y Stratta, I. 1980-1986. “Las escritoras 1940-1970”, en *Capítulo, Historia de la literatura argentina*, nº 120. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 505-528.
- Terán, O. 1991. *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur.

Palabras cruzadas

Los “otros”: mujeres y aborígenes en la narrativa de Sara Gallardo

María Rosa Lojo

Mujeres y aborígenes están unidos desde los orígenes de la literatura argentina en la voz de sus escritoras. Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Rosa Guerra, en el siglo XIX, exploraron los vínculos reales y posibles entre estos dos “colectivos”, el genérico y el étnico, que en el imaginario nacional aparecen perturbadoramente asociados a las formas de la “otredad”.

Guerra y Mansilla, en particular, reescribieron uno de nuestros mitos de origen: el que se centra en la figura de la española Lucía Miranda, cautiva de los timbúes, leyenda oral o invención del cronista mestizo Ruy Díaz de Guzmán en su *Argentina manuscrita*. Ambas, una en el registro sentimental (Guerra), la otra en el histórico-antropológico (Mansilla), sitúan esta relación más allá de las demonizaciones, y vuelven a preguntarse por el rol femenino —como mediador entre Naturaleza y Cultura, mediador entre culturas, y promotor de toda educación social— en una Argentina que avanza hacia la modernidad, sin haber resuelto ni la llamada “cuestión aborígen” ni el papel que sus mujeres pueden o deben desempeñar en esa nueva etapa (Lojo, 2005 y 2007).

En el contacto de las mujeres con los hijos de la tierra estalla la violencia, pero también las afinidades. Como lo recuerda Pedro Barrán, ellas, siempre peligrosamente cerca de lo irracional y lo corporal, resultan englobadas, desde su género, con los demás “bárbaros” etarios o raciales (los pueblos no blancos, los mestizos, los niños), y son vistas junto con ellos como objeto preferente de domesticación, vigilancia y control. En la Argentina de la alfabetización masiva, el patrón victoriano de conducta que impone la llamada “sensibilidad civilizada” contribuye sin embargo a profundizar desigualdades jurídicas, así como la brecha público/privado y la doble moral que separa los sexos. El triunfo de la llamada “civilización” supone por otro lado el exterminio de buena parte de los pueblos indígenas y la reducción de los sobrevivientes al estado de marginalidad y servidumbre.

No pocas escritoras argentinas han percibido esta categorización de aborígenes y mujeres, hermanados (con matices, desde luego) en la subordinación y el silencio (o en la imposibilidad de ser cabalmente *oídos*), así como en el *exceso* y el *desborde* de lo pasional, reivindicado con un eco empático, por voces como la de Eduarda Mansilla, en tanto riqueza interior y afirmación de libertad, antes que denigrado como minusvalía.

En el siglo XX la mirada de Sara Gallardo retoma este enfoque tanto en el mapa psicológico de sus personajes como en la particular ventriloquia de escritura que desemboca en una obra única: *Eisejuaz* (1971), contada íntegramente desde la perspectiva de un aborígen matakó, o mejor dicho, *wichí*. La narrativa de Gallardo gira, fascinada, en torno al eje de la *otredad*, de la *anomalía* con respecto a una organización social fundada en patrones racionalistas y utilitarios, donde la pasión, la belleza y la búsqueda espiritual son penadas en el mejor de los casos con la incomprensión, y en el peor de ellos con la mutilación y la aniquilación de la alteridad inquietante.

En sus relatos mujeres y aborígenes suelen colocarse lado a lado con las figuras del artista y ocasionalmente, el chamán, en una misma constelación semántica signada por la belleza, por la rebeldía (en tanto imposibilidad de ser apropiado, domesticado, aprehendido), por la supuesta inutilidad. Cuando se produce este ordenamiento, mujer, aborígen, artista, chamán (a veces estas categorías coinciden en una misma persona) aparecen, para la óptica racionalista y la normativa social, como “monstruos”: seres inclasificables, de dúplice o múltiple naturaleza, híbridos que rompen las tablas de la Ley, o que no se someten a las leyes de ninguna de sus varias formas o identidades. Si el sueño de la razón engendra monstruos, en estos casos no se trata de la pesadilla temida sino de la creatividad necesaria, que puede escapar de las regulaciones asfixiantes. La extranjería es otra marca de extrañamiento que acostumbra añadirse a estos seres, ya se trate de inmigrantes que llegan de los destinos más lejanos a reubicarse en un nuevo orden, o de los “extranjeros en su propia tierra” (el caso de los aborígenes), los “migrantes internos” (Lojo, 1998) desposeídos de su *hábitat* geográfico, así como de un lugar humano y cultural en el imaginario dominante.

“La belleza será convulsiva o no será.” Siguiendo a Rimbaud, la poética de Sara Gallardo imagina una belleza de alto voltaje, en las antípodas de lo decorativo, resistente, siempre insumisa. Ciertas mujeres que cruzan su narrativa poseen esa clase de hermosura, que se asimila a la belleza predatoria de una fiera y tiene el mismo poder: así sucede con tres italianas en la novela *La rosa en el viento* (1979): “Una entidad humana comparable a la autocrática entidad del tigre de Bengala recostado en su propia belleza, con una mirada de orgullosa naturalidad, cruel quizá” (12); “Los brazos en los guantes blancos sostenían a la hija con la condescendencia de los grandes felinos hacia sus cachorros” (14), se dice de Eleonora. A la misma clase femenina pertenece una de sus

nueras, Celia, “de fluida belleza”, imperiosa y destinada a morir tempranamente (148-153). Teresa, la joven esposa de doctor Borg, “alta como los antílopes” (63-64), tan espontánea o tan poco pudorosa como uno de ellos, provoca en su marido una adoración extática, y —cuando lo abandona por su sobrino Olaf— un verdadero cataclismo interior. Dos de ellas son también inmigrantes en una tierra ajena, la Argentina; Teresa, nativa de Roma y que vive en esa ciudad, es odiada por las mujeres de la colectividad sueca, a la que pertenece su marido, pero su cadáver recibirá los insultos de sus compatriotas cuando sea sepultado en el cementerio no católico.

En otras ocasiones la alteridad femenina está marcada por la extrema fragilidad y el temperamento lírico que potencia otra percepción de la realidad, a la vez que acentúa su extrañamiento social: el caso de Georgette, la amante francesa de un poderoso general (probablemente inspirado en la figura de Roca) que deja de visitarla y la va olvidando una vez nombrado presidente de la República. Recluida en su casa con jardín, Georgette muere, pero la belleza que ha sabido crear en ese ámbito la sobrevive. Habitada por su fantasma, la casa y el jardín, intocados por el deterioro, siguen siendo un edén. Todo se acaba cuando interviene el afán normativo y depurativo de la anciana hija del general, que hace rezar una misa por las almas de la familia y por las de cuantos tuvieron algo que ver con ella. Georgette desaparece en la paz eterna. Y entonces, “la casa se dejó estar. Las hojas pudieron avanzar sobre las avenidas, la glorieta se pudrió, las avispas se instalaron en las arañas. Se desplomó el balcón; perdió las puertas. El edén se hizo desierto” (Gallardo, 2004: 258).

Otra mujer, Elvira Cabrini, ha poseído el don de ver el mundo “como un paisaje que se refleja sobre un agua de oro” (376). En algún momento, pierde esa capacidad para transfigurar las puras cosas con el resplandor de la belleza y el mundo se desencanta. Anciana, poco antes de morir, ruega a Dios que le permita recuperar la alegría antes de

irse definitivamente, y recibe esa gracia: “Vio las nubes bajas igual que vientres de aves maravillosas empollando el huevo de la laguna. El mundo se mostraba de nuevo” (377).

Otra gran transformadora de lo meramente dado es Lisa, la única artista femenina en la narrativa de Gallardo, además de la bailarina Olga Katkova, apodada “el ratón” en *La rosa en el viento*. Artista plástica, Lisa pinta los seres del mundo natural: flores y animales. Crea la marca de los galgos para la estancia de la novela homónima, en los tiempos de su amor feliz con Julián, heredero de ese campo. Pero la familia de Julián y ese costado de Julián que se somete al mandato familiar y que al final triunfa en él, la ven como una mujer inconveniente, literalmente impresentable, tanto por su condición de artista como por ser una divorciada que no podrá convertirse en una pareja “decente” para Julián. Físicamente, Lisa es un curioso híbrido: una exuberante pelirroja que posee sin embargo, facciones de africana. Moralmente es la que —a los ojos de la familia vigilante— mantiene a Julián preso en las garras de una incómoda sensualidad y de un ocio que lo deshonra. El campo como objeto estético y como luminoso espacio erótico debe ceder lugar al campo utilitario, ordenado hacia la producción y la acumulación de la riqueza. Esto pone fin a la relación entre Julián y Lisa, e inaugura la irremediable infelicidad de Julián, quien, en la versión original y más larga de la novela, se casa con una viuda de su mismo estrato social, mujer de belleza contenida y típicamente decorativa, sensible, pero totalmente sumisa a los internalizados mandatos de clase. Con ella terminará compartiendo la desdicha.

Cabe notar que Lisa es, de los dos, quien mejor puede relacionarse con el gaucho Flores, un personaje descrito (por Julián) con rasgos grotescos pero hospitalarios. Lejos de cualquier ideal de pulcritud y corrección, el gaucho adolece de la deformidad y la desmesura de los monstruos: “era algo que chorreaba harapos, sudor, lagañas y hasta baba” (Gallardo,

1980: 15). Pero aunque parece tonto, y sonrío “con aire lelo”, Flores demostrará más integridad moral que el dueño del campo, y sin duda, una sensibilidad y una sabiduría superiores, hasta para curar según las pautas de una ancestral y muy efectiva medicina natural. En el ya citado relato de *El país del humo*, “Georgette y el general”, mientras el civilizado general pronto olvida a la francesita, absorbido por sus ambiciones, el gaucho Obarrio, salvaje degollador que inquieta y espanta a Georgette, siente por ella un amor perdurable, del que esta solo toma conciencia después de muerta.

Otra relación interdicha por la normativa social de clase es la que se inicia en la novela *Pantalones azules* entre Alejandro, un joven estudiante, filonazi, con aspiraciones de poeta, e Irma, una muchacha que participa de la categoría del híbrido: hija de un padre católico y de una judía que ha muerto en el campo de exterminio. En la lucha de sus dos linajes, como diría Borges, vence el materno: Irma se identifica con aquella que ha sido la víctima por antonomasia, y se marcha a Israel, siguiendo sus impulsos más profundos. Aunque Alejandro se siente genuinamente atraído por Irma, niega con ferocidad esa atracción mutua que los ha llevado al sexo y que también podría llevarlos al amor. Su vida seguirá transcurriendo en la senda estrecha de la clase tradicional, atado a sus prejuicios y a la frivolidad de su novia y de sus parientes políticos.

A veces, esas mujeres descolocadas y excesivas son, también, gente de la tierra: las treinta y tres esposas del emperador Piedra Azul, cada una con sus dones y sus insidias, reverso secreto del poder aparente. Algunas negocian con un poder más alto que el de los jefes, como lo hacen las machis o chamanes de *La rosa en el viento* mientras escrutan el futuro del rey francés de la Patagonia y curan lo que parece incurable con cantos de fabuloso poder:

El clamor de la mujer allí trepada era como cacareado por las nubes, tan bajas, que anunciaran el huevo inminente a

punto de estallar sobre los reunidos, el emperador, sus hombres [...] Clamor o melopea o baile de oso encima del tronco de peldaños hachados y del arbusto, árbol del universo. La mujer que muchas damas no hubieran querido para cocinera sacaba una voz como de dragón o de ente. Pero no era la única. Estaban las hechiceras de uno y otro lado de los Andes, arrugadas cabezas de manzana asada ceñidas de lanas y de plata. Una era hermosa y blanca, y tenía las mejillas tan rojas que parecían lastimadas. Hombres había también, señalados por vocaciones terribles y súbitas, andróginos como viejas de cráneos liados. (Gallardo, 1979: 108)

La principal de las machis, la Gran Madre, elige al sueco Olaf Borg, el sobrino del doctor Borg, voluntariamente exiliado de todo, que expía en la Patagonia la culpa de haber traicionado a su tío y de haber amado y perdido a Teresa. Él y no el francés Antoine de Tounens es el designado para la empresa. Aunque Olaf reconoce en ella la verdad, se niega a asumir su destino, y tanto él como el aventurero francés concluyen sus días con el fracaso (Tounens) o la muerte violenta (Borg).

Pero el “monstruo” o híbrido más notable en toda la narrativa de Gallardo es, seguramente, Eisejuaz, nombre verdadero de Lisandro Vega, un aborigen wichí, negado tanto por los suyos como por los cristianos de la Misión donde se educó, infiel al camino que unos y otros le marcan, indiferente a sus demandas en aras del cometido encomendado por un Dios que solo él escucha. Eisejuaz es, entre otras cosas, un paradigma del ser atrapado entre dos culturas, dos mundos, dos tiempos, fuera de ambos, condenado a la absoluta marginación, y sin embargo perfecto en el cumplimiento de su mandato interior.

Centrada en la experiencia religiosa única y por momentos inefable de un sujeto, la novela de Gallardo se sitúa en un contexto histórico-social muy concreto: la desesperante

situación de abandono y pobreza que sufren las comunidades aborígenes del Gran Chaco en la Argentina de los años sesenta. Diezmadas primero por la campaña ofensiva del Estado Nacional dirigida por el general Victorica en 1884, y luego por la Guerra del Chaco entre 1932 y 1936, reducido su territorio —que sufrió, por otra parte, profundos cambios en el sistema ecológico—, desestructurados sus modos de vida y hábitos culturales, afectada mortalmente una economía basada en la caza, la pesca y la recolección, no tienen otra opción que una precaria subsistencia en las orillas del mundo de los vencedores. Señala Javier Rodríguez Mir que

las parcialidades indígenas del Chaco debieron atravesar por una profunda transformación social y cultural y adaptarse a formas de vida sedentarias fundando aldeas periféricas en los poblados con el objetivo de obtener trabajos temporales de subsistencia. Finalmente, se incorporaron forzosamente al sistema capitalista como mano de obra mal paga y pasaron a conformar los estratos sociales más bajos de la sociedad argentina. (2007: 58)

Eisejuaz o Lisandro Vega es producto de este estado de cosas. Él mismo, niño predestinado para jefe, ha convencido a los suyos de que deben trasladarse a la Misión, ya que el monte no puede proveer, como antaño, a la subsistencia comunitaria. Frente a la política, por lo general brutalmente agresiva de las autoridades militares, las misiones proveen una vía intermedia: a cambio de la sumisión y la adopción de otros valores morales y religiosos, se asegura la subsistencia básica en un medio relativamente protegido. Católicos, anglicanos y diversos cultos pentecostales se disputan los nuevos feligreses indígenas (matacos o *wichí*, pilagás, chulupís, chiriguano, tobas; todos ellos nombrados en la novela de Gallardo). En el último cuarto del siglo XX —reseña Miguel A. García— los franciscanos de Propaganda Fide (los que

llevó Mansilla para evangelizar ranqueles) crean una cadena de misiones sobre la margen derecha del río Bermejo; en 1887 llega la South American Mission, anglicana, que funda, en 1914, la Misión Chaqueña en Algarrobal, provincia de Salta. Estos últimos misioneros considerados por los católicos como “herejes”, se acercan a los aborígenes a partir del aprendizaje de la lengua, y la traducción de la Biblia. No obstante, dice García:

La política evangelizadora, que combinaba un sentimiento de superioridad, una actitud paternalista y un proceder autoritario, consistió en desacreditar y prohibir todas aquellas prácticas aborígenes que los misioneros juzgaban reñidas con la fe cristiana. De esta manera, se combatió denodadamente al shamanismo y se intentó impedir la realización de todos los eventos considerados orgiásticos. (2002: 108)

Tal es el marco en que puede entenderse la experiencia de Eisejuaz, hijo de un shamán, que deja de ser tal al aceptar el bautismo. Él mismo posee dotes excepcionales para la comunicación con lo sagrado, que lo llevan a cierta visión profética, y también a ejercer la curación. Aunque se ha hablado de Eisejuaz como un sicótico, o, en todo caso, de una interpretación ambigua que la escritura de Gallardo alienta o permite (Vinelli, 2000), si se encuadra su vivencia en la psicología transcultural, lo que tenemos no es enfermedad mental, sino en todo caso, como apunta Fernando Pagés Larraya, “comportamientos exóticos para la cultura occidental” (1982: 47-48): “Uno de los equívocos más comunes es la consideración del chamán como un enfermo mental, siendo que el chamanismo constituye una institución religiosa de las culturas etnográficas que nada tiene que ver con la locura”.

El trágico problema de Eisejuaz es que se queda en el intersticio de sus dos mundos: paria de ambos, incomprendido

y rechazado. El único interlocutor capaz de entenderlo es un hombre sabio de su comunidad: Vicente Aparicio, llamado Ayó, amigo de su padre, que le va anunciando las etapas de su camino. Ayó y Eisejuaz comparten experiencias de tipo shamánico, como los “viajes del alma” realizados al fumar semillas molidas de cevill. Nadie, por supuesto, fuera de ellos, adivina qué sucede en estos trances, donde los fumadores cantan en su lengua. Se atribuye su estado a la borrachera de dos indios miserables, los últimos entre los pobres.

Aunque Eisejuaz enfrenta lo divino desde la grilla simbólica de su propia cultura: un Señor que multiplica sus ángeles o mensajeros entre los elementos naturales y al que se puede acceder en el trance del cevill, sin embargo su conducta responde a pautas judeocristianas, sobre todo, las del Evangelio. Por momentos Job, que se rebela ante las incomprensibles exigencias divinas, pero casi siempre Abraham, que está dispuesto aun al sacrificio de su propio hijo, Eisejuaz es también y sobre todo alguien que nunca se nombra de manera explícita: Jesús, el Cristo, el Hijo del Hombre. Imitándolo, en otro registro, renuncia a los valores guerreros, abjura de la venganza, y también de las legítimas reivindicaciones políticas de su pueblo, para entregarse al mandato divino en la figura de un ser abyecto, del grupo de los dominadores, al que debe servir incondicionalmente para cumplir con su destino. La aberración de este destino y las pruebas que supone, llegarán al extremo cuando Eisejuaz vea entronizado como “santo” y “curador” al perverso Paqui, que se atribuye los méritos espirituales e incluso ciertos hechos milagrosos o cuasi milagrosos provocados por el propio Eisejuaz.

Un puente se tiende en este sentido entre el relato de Gallardo y un estremecedor cuento de Borges: “El Evangelio según Marcos”, donde los Gutres, seres bárbaros que interpretan de manera literal el Evangelio, deciden crucificar a Baltasar Espinosa, huésped en la estancia donde ellos trabajan, para cumplir con las Escrituras. En el caso del

estudiante, la confusión de rol y personaje viene solo de parte de los Gutres y se sustenta en ciertas cualidades y hábitos de Espinosa (su costumbre de leerles y casi predicarles el Evangelio, su “casi ilimitada bondad”). Pero Eisejuaz asume con deliberada conciencia (aun sin mentarlo) el periplo de Cristo, hasta desembocar en la auto inmólación.

Mitad ángel y mitad monstruo lo llamó Mujica Lainez: el ser que escapa a todas las clasificaciones, y que solo tiene un par digno de él en un personaje femenino que personifica a la víctima entre las víctimas, pero también es la que puede elevarse sobre esa condición. Se trata de otra wichí, hija del viejo rengo, a la que Eisejuaz, sin proponérselo, cura en el hospital, aunque se siente desposeído de la fuerza divina. Al sanar a la niña él también recupera la salud. No olvida este suceso, y ambos vuelven a encontrarse en la última etapa de la degradación del héroe, cuando trabaja limpiando el prostíbulo, sin sueldo, solo a cambio de la comida.

Allí, al burdel, ha ido a parar la niña salvada de la muerte, entregada por su propio padre: “Mi padre me llevó a Misión Chaqueña, sé lavarme, coser, aprendí a respetar. ¿Para qué? Me trajo aquí también. Pasa cada semana a buscar su dinero” (180). “Me ves lastimada, enferma. Las mujeres se burlan de mí, no me quieren, se tapan las narices cuando paso, se golpean las bocas. Pero te digo para que después no me desprecies: ¿cuántos días pasarán y me verás contenta? Porque, ¿cuándo viste a uno de nosotros con pieza, con cama, con cobijas, con luz, con alimento, con ropa? Un día diré como mi padre: es un lugar para estar bien” (183).

No obstante, Eisejuaz logrará sacar a la muchacha del prostíbulo, y junto a ella encontrará el final de su camino: “Por vos el mundo no se ha roto, y no se romperá”, dice él. Son sus últimas palabras para la que involuntariamente le ha dado el veneno mandado por la enemiga (la vieja de los chahuancos, que representa el odio y la violencia dejados atrás), pero ha sido también con ello el instrumento de

obtención de la corona de gloria para Agua que Corre, el espíritu inmortal que solo puede levantarse y liberarse con la muerte de Eisejuaz.

“Agua que corre” es la traducción de la palabra “Leuvucó”, tal como lo dice Lucio Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) cuando explica el significado de ese topónimo, correspondiente al lugar donde habitaba el gran jefe de la nación ranquel: Mariano Rosas. La coincidencia no es casual. En diferente tono y registro literario, desde luego, *Una excursión...* es un libro hermano de *Eisejuaz* en muchos sentidos y un hito y un referente en cuanto a la construcción de otra imagen de los aborígenes en la narrativa argentina del siglo XIX. Estos aparecen en su libro como sujetos plenamente humanos y sujetos culturales también, fuera de las demonizaciones habituales (a no ser, como se ha dicho al principio, por algunos textos de escritoras). Vistos por Mansilla en su período final de resistencia, los ranqueles de su relato están a punto de ser exterminados o de convertirse en una etnia desarticulada y sin esperanzas, como los wichí de *Eisejuaz*. Es significativo el vínculo que el texto de Gallardo establece con ellos, a través del nombre de la entidad sobrenatural que mora en su héroe novelesco. La conexión remite al legado espiritual de todas las culturas aborígenes, a la continuidad secreta y subterránea de esa memoria, ignorada por la civilización que ha impuesto sus pautas, y de algún modo, a su indestructibilidad, a pesar de todas las derrotas: Agua que Corre es inmortal y seguirá vivo.

También, de la mano de la mujer, se libera y se salva un niño, simbólicamente llamado Félix Monte: un nombre que es casi un oxímoron: el monte feliz, la felicidad o la plenitud que pueden hallarse aún en el monte salvaje que fue la tierra madre, pero que ya se ha vaciado de bienes y expulsa a sus criaturas. La muchacha, pobre entre los pobres, sin embargo recoge a este paria absoluto, a quien su propio padre ha querido matar, y lo toma a su cuidado.

En estas dos figuras, ella y Eisejuaz, ambos aborígenes: “gente de la tierra”, se tensa al máximo la tensión y la convergencia entre los opuestos: la muerte y el amor, que llegan juntos, así como la extrema miseria y el extremo esplendor, el aparente fracaso y la victoria secreta.

En el ínfimo peldaño de la sociedad o directamente fuera de ella, Eisejuaz y la muchacha representan acaso el extremo de la otredad inasequible. No es casual que esa otredad se relacione tan íntimamente con la Otredad de lo sagrado: lo monstruoso por excelencia resistente a la comprensión, y que esos otros monstruos, los artistas, asedian con un lenguaje parecido al canto mágico de los shamanes.

Bibliografía

- Alvarsson, J.-Á. 2007. “El proceso de etnoregénénesis entre los Weenhayek del Gran Chaco (1976-2006)”, en *Etnicidad*, n° 9-10, pp. 107-136.
- Barrán, P. 1990-1991. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura “bárbara” (1800-1860)*, tomo I y *El disciplinamiento (1860-1920)*, tomo 2. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Borges, J. L. 1974. “El Evangelio según Marcos”, en *El informe de Brodie, Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, pp. 1058-1072.
- Gallardo, S. 1965. *Pantalones azules*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1971. *Eisejuaz*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1979. *La rosa en el viento*. Barcelona, Pomaire.
- . 1980 (1968). *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 2004. *Narrativa breve completa*. Buenos Aires, Emecé.
- García, M. Á. 2002. “El evangelismo *wichí* de uno y otro lado del límite étnico”, en *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, año 4, n° 4. Porto Alegre, pp. 105-123.
- Lojo, M. R. 1998. “El migrante interno en la narrativa argentina contemporánea”, en *Alba de América*, vol. 16, n° 30 y 31, julio, pp. 243-252.
- . 2004. “Los hermanos Mansilla: género, nación, ‘barbaries’”, en Grunwald, S.; Hammerschmidt, C.; Heinen, V. y Nilsson, G. (eds.). *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a/ Mélanges offerts à/ Festschrift für Christian Wentzlaff-Eggebert*. Sevilla, Universität zu Köln/Universidad de Sevilla/Universidad de Cádiz, pp. 526-537.

- . 2005. “Escritoras argentinas (siglo XIX) y etnias aborígenes del Cono Sur”, en Arancibia, J. A. (ed.). *La mujer en la literatura del mundo hispánico* (en *La mujer en la Literatura Hispánica*, vol. VI). Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, pp. 43-63.
- . (ed.). 2007. *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla. Edición académica con estudio preliminar, notas gramaticales, léxicas e históricas, glosario, bibliografía, iconografía y apéndices. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, Colección Teci (Textos y Estudios Coloniales y de la Independencia).
- Mansilla, L. V. 1989 (1870). *Una excursión a los indios ranqueles*. Estudio post-liminar de J. Caillet-Bois. Buenos Aires, Emecé.
- Pagés Larraya, F. 1982. *Lo irracional en la cultura*, tomo I. Buenos Aires, FECIC.
- Rodríguez Mir, J. 2007. “El Chaco argentino como región fronteriza. Límites territoriales, guerras y resistencia indígena (1865-1935)”, en *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, n° 7, pp. 51-60.
- Vinelli, E. 2000. “Prólogo” a Gallardo, S. *Eisejuaz*. Buenos Aires, Biblioteca Clarín, pp. 5-9.

Humanos y animales en los cuentos de Sara Gallardo

Gloria Pampillo

Después de tantos años de olvido se vuelve a leer a Sara Gallardo. Los juicios sobre su obra son unánimes cuando señalan el cambio que se produce en sus escritos de ficción después de su novela *Los galgos, los galgos* (1968). Un cambio estrechamente unido a la tendencia a la exploración de una variedad de géneros que implican a su vez una reflexión sobre las modalidades de la ficción. Es singular que estos usos coincidan con las perspectivas planteadas en las últimas décadas, cuando la ficción deja de ser un objeto exclusivo de la teoría y críticas literarias y atrae a la antropología social, a la filosofía y a los estudios cognitivos. Gallardo, como Norah Lange, como Silvina Ocampo, se adelanta a su época.

Probablemente el hecho de leer *Historia de los galgos* (1975), incluida en *Narrativa breve completa* (2004), antes que la novela de 1968 haya atraído especialmente mi atención sobre la capacidad de Sara Gallardo de conferir a los animales un valor y un significado inusuales a lo largo de una narración extensa. Es, en efecto, misteriosa la manera en que los perros van llenando cada vez más el espacio hasta crear la sensación de que se encuentran en todos lados, porque todo los significa y ellos, a su vez, asumen la plenitud del significado.

Sin duda esa significación la conquistan por el hecho de que, tanto en la trama como en su representación, se vuelven el blanco de una focalización constante y creciente. Son, para la pareja del narrador y Lisa, en *Historia de los galgos*, primero objeto de extrañeza y de diversión, luego el motivo de la manifestación de diversas emociones, por último el símbolo de una pérdida desgarrada. No hay episodio —como por ejemplo el recorrido del narrador por las estancias vecinas y ricas— en el que, aun si la presencia de los animales es secundaria, estos no se impongan como una refracción del sentido de ese recorrido. Comparación, contraste de una conducta, la del protagonista y narrador, anterior a la que la época le demandaba a un patrón de estancia. Este contraste no se manifestaría si los galgos no estuvieran allí para desplazar y condensar la diferencia entre las actitudes de los hombres de la misma clase.

Creo que hoy *Los galgos, los galgos* puede leerse en la obra de Sara Gallardo como el vértice de un espacio dentro del cual una cantidad de animales: caballos, perros, un gato, leones, las ratas, innumerables pájaros pero también hombres acoplados con monstruos cuya identidad humana o animal queda en penumbra, y por último hombres que sufren una metamorfosis animal, van a ir adquiriendo un valor variable, siempre algo enigmático. Gracias a la libertad que los animales de una manera u otra conquistan, superan la jerarquía en que los humanos los han colocado, pero, además, muchos simbolizan por sí mismos la libertad lograda hasta o a pesar de la muerte.

Dado el tiempo transcurrido, considero que es necesario recordar que en la época en que Gallardo escribió estos cuentos, la etiología —el estudio de la conducta animal— no había alcanzado el desarrollo que hoy tiene. Que los animales sean elementos nucleares de la trama, tal como sucede, significa, frente al público de esa época, enfrentarse como escritora al escollo de realizar una transgresión del mundo natural sin caer ni en el horror, ni en la superficialidad.

Digo “un escollo y una trasgresión” porque salvo en *Los galgos, los galgos, Historia de los galgos* y los fragmentos de algún otro relato, la profunda y prolongada experiencia autobiográfica no la compele a sujetarse al registro del comportamiento animal, sino que, a partir de los relatos de *El país del humo* (1977) se instala decididamente en un mundo de ficción que no se caracteriza por pertenecer a la vertiente realista. No utilizo el término “mundo” en su sentido más convencional, sino tal como lo definió Nelson Goodman (1978). Goodman muestra que no vivimos en una sola realidad sino en muchas. Cada una de estas realidades es el resultado de un proceso que nunca puede rastrearse hasta “algo sólido subyacente”. No hay ningún mundo subyacente pero nosotros, en su reemplazo, creamos nuevos mundos desde lo experimentado y todos ellos conviven al mismo tiempo en un proceso que Goodman describe como “hechos desde la ficción” (*facts from fiction*). Por lo tanto, las ficciones no son el lado irreal de lo real, lo opuesto a la realidad que nuestro “conocimiento tácito” las lleva a ser, sino que ellas son, más bien, condiciones que permiten la producción de mundos, cuya realidad, en cambio, no ha de ser dudada.

En *El país del humo*, considerado el libro más notable de Gallardo, y en el primero de los cuentos “En la montaña”, la ficción va creando su mundo mediante un distanciamiento espacial —la alta montaña de alguna cadena de los Andes— y temporal, las épocas de la Guerra de la Independencia. Allí, un soldado de la revolución, rescatado de una caída por un enemigo silencioso y hosco que se refugia en una cueva pronto obstruida por la nieve, va a espiar las entradas y salidas de un ser monstruoso, similar a un yeti.

Percibe primero sus huellas: “Vi las huellas... Casi redondas. Un codo de diámetro. Con un pulgar aparte y el resto indeciso. Bípedas, descalzas. A juzgar por el hundimiento de la nieve el peso del dueño en proporción” (Gallardo, 2004: 245).

Su compañero ha salido de caza. Una astucia instintiva lo hace fingirse dormido cuando regresa y espiar las señales de la alianza del hombre con el monstruo hasta que por fin ve un “ser gigantesco en su retirada, las mamas colgando sobre el vientre, sí, preñado. Era una hembra”.

Las cópulas que han sucedido entre el hombre y el monstruo son reafirmadas por el alarido que se oye cuando el soldado, nuevamente rescatado por una patrulla del ejército español, ya que ha sido expulsado de la cueva con ese propósito por su compañero, narra:

Entonces fue el alarido. El más extraño, el más terrible. Resonó allá arriba. Golpeó en los abismos, botó, rebotó.

Mis compañeros andaluces se miraron temblando. Un artillero aragonés murmuró:

—El irrintzi...

Había oído mencionar aquello: el grito de los vascos.

Las sospechas comenzaron después. Por el momento quedaron mudos.

—¿Qué celebra? —preguntó un joven a mi lado.

Y yo, para mí, mudo:

—Celebra una raza nueva.

Me reí, con carcajada espantosa. Pero todos me tenían por loco. (2004: 250)

Como formando un díptico con este relato, “Fases de la Luna”, que se encuentra en el apartado *En el desierto*, transcurre también en un espacio desolado, la pampa desierta. Hacia el final —se trata de uno de sus relatos más extensos— un misionero que peregrina por el desierto es rescatado por unos cazadores de tigres y llevado a las casas donde viven con una familia numerosa e informe —salvo por la presencia del padre y de la madre—. Una y otra vez la madre de los jóvenes le pide al misionero que cure al menor, un muchachón con alguna debilidad mental. Una tarde el cura,

cansado, decide ir galopando hasta el Río de la Plata —se encuentran en la cuenca del Salado— y le pide al muchacho que lo acompañe. Con emoción, ve al llegar a la orilla una barcaza cuyo mástil tiene la forma de la costilla de un animal primitivo, similar, aunque más pequeña, al mástil que se encuentra clavado cerca de la casa de los cazadores de tigres. El hombre que comanda la expedición, que no es Darwin por cierto (debe haber sido Carlos Berg) y habla en alemán, la lengua natal del misionero y suya, le grita que están por llevar ese mástil a un museo y acuerda con el cura una cita para llevarlo consigo a la ciudad al día siguiente.

Sin embargo, antes de seguir navegando, un hombre de levita que va en la barcaza le advierte que se cuide. Pero esa noche de luna llena, el muchachote “alto como un oso de Alemania”, intenta, tal como lo hizo en el plenilunio anterior con un vasco, desgarrarle el cuello al misionero con sus dientes. No puede, porque su propio padre, que ha visto la escena, lo mata. El muchacho, con la sonrisa y la expresión de dicha que el misionero había esperado tanto, le pide que lo bautice.

Hay mucho del dolor animal que consigue transmitir Herbert George Wells en una de sus novelas, *La Isla del Doctor Moreau* (1896), donde un médico experimenta con animales a los que quiere volver humanos, en ese muchacho que es también un animal, en ese oso alemán incrustado en la pampa, en el desierto. Perdura en este cuento un misterio en la advertencia del hombre de levita cuando se despiden. ¿Cree él acaso en las metamorfosis? Gran parte de las relaciones que entabla el hombre con el animal: la caza despiadada que les va a dar el sustento a los tigreros; en el otro extremo la curiosidad científica por los orígenes, que ahí sí conduce a Darwin y al origen de las especies; el tembloroso, indefinido límite entre el humano y el animal, no solo por la metamorfosis final sino por la carencia de inteligencia humana del muchacho, se despliegan en “Fases

de la luna”. En el desierto, realidad, ciencia y metamorfosis conviven. ¿No existieron acaso esos monstruos cuyos restos fósiles aparecen con tanta frecuencia?

Es singular que en estos dos relatos el suceso anómalo, acoplamiento y metamorfosis, evoquen con fuerza otros continentes. Si, como dice Leopoldo Brizuela (2004), Sara Gallardo reescribe y reforma historias contadas por sus abuelos, se vuelve doblemente extraño que el monstruo de la cueva sea semejante a un yeti, un ser fantástico del Himalaya, y que el muchachón sea comparado con un oso alemán. Las interpretaciones pueden ser variadas. Me inclino a suponer que Sara Gallardo explora así los límites de la ficción como mundo posible. La manera gradual en que va sembrando las pistas en la montaña, tales como el trabajo esclavo al que el ser refugiado en la cueva somete al soldado para fabricar las palas, el acopio y acondicionamiento de la comida para el invierno, las estaciones que se suceden, la nieve, la ira latente de su compañero cuando el soldado da alguna señal de advertir la complicidad con el monstruo y la cópula, la tisana narcotizante de raíces que le hace beber, son otros tantos procedimientos miméticos, quiero decir realistas, que se quiebran bruscamente cuando se entrevé la imagen del monstruo preñado. Hay una ruptura brutal, inesperada, de toda mimesis de un mundo “actual” en esa imagen, una sorpresa a la vez horripilante y seductora que, como dice Martínez Bonati (1992), requiere no solo la “voluntaria suspensión de la incredulidad” sino una positiva actitud de conceder “un crédito irrestricto”. No se trata de abandonar la creencia, sino de reforzarla.

“Fases de la luna” —que con su título alude a la licantrópía para luego defraudarla, aunque también puede ser considerada más en general como el poder de metamorfosis del plenilunio— también plantea exigencias, pero en otro nivel. El mástil con su forma de costilla de animal prehistórico en las casas donde viven los cazadores de tigres, así

como el de la barcaza del naturalista alemán, aluden directa y hasta jocosamente al abuelo naturalista de Sara, Ángel Gallardo, pero aquí la exigencia hacia el lector parece ser la de seguir al narrador en el entrecruzamiento de géneros: relato policial, relato criollista de los hábitos del gaucho, la mítica metamorfosis del plenilunio, la tragedia familiar y hasta el relato cristiano. Sin embargo, una vez más es la metamorfosis la que exige con fuerza que se acepte la ficción.

Dije más arriba que, según mi parecer, Sara Gallardo, a partir de los cuentos de *El país del humo* trabaja con una concepción actual de la ficción. El término “mundo” es el que utiliza Nelson Goodman. El que se utilizó luego y tuvo mayor éxito fue el de “mundo posible”. No es por cierto el menor de sus encantos que el término pueda remontarse a la aportación que hace Aristóteles en *La Poética* cuando, en una posición antimimética, agrega al parangón entre poesía mimética e historia que “lo imposible verosímil es preferible a lo posible pero no convincente”.

Otra variante de la ficción se funda en el rechazo mimético y aun pseudo mimético que plantea Lubomir Dolezel. Él niega la existencia de un único mundo, ya que en este caso, afirma, habría que concluir que el resto de los mundos es inevitablemente una copia suya. En cambio, en cuanto se acepta la existencia de múltiples mundos, ninguno de ellos ha de verse necesariamente como representación de los demás; se trataría de mundos paralelos, sin una relación de jerarquía entre sí. De este modo se rompen las ataduras que hacen del mundo actual el fundamento y el punto de referencia inevitable de cualquier construcción artística. Los mundos ficcionales se han emancipado de la tutela del mundo fáctico o, lo que es más importante, pueden renunciar a ella cuando convenga.

“Las ratas” es uno de los relatos que paradójicamente ilustra esta concepción. Su comienzo, similar al de muchos otros relatos, plantea a la manera de un cuento oral o un cuento

infantil la situación que da inicio a la historia y que tiene el encanto de multiplicar los índices referenciales. La construcción de la Avenida 9 de Julio avanza, va a ser demolida la cuadra que va de Paraguay a Charcas. Las ratas que viven allí deben huir. Como sucede a menudo en los relatos de Sara Gallardo, los géneros se entrecruzan, según el público al que están dirigidos. Si en “Las ratas” una cantidad de acontecimientos atrae el gusto por lo terrorífico y repugnante de un público infantil, por otra parte el aspecto humano que asumen las ratas cuando llega el final de la historia evoca para los adultos el famoso comic de Art Spiegelman: *Maus* (1982). Es sabido que en él los personajes son representados como ratones encerrados en un campo de concentración nazi, ya que la historia se inicia cuando Art, hijo del judío polaco Vladek, le pide que le cuente su historia. Los nazis, en cambio, serán representados como gatos.

Frente a una narración como “Las ratas”, es interesante el parangón con una de las tesis de Lubomir Dolezel (1980) a la que también adhiere Martínez Bonati. Esta significa un giro copernicano con respecto a la tradición mimética. Frente a la dependencia de lo que llama “mundo actual” Dolezel sostiene que los particulares individuos ficcionales no representan individuos o universales actuales. Los seres ficticios son posibles no realizados y por lo tanto se diferencian de los seres reales. Aceptar esta tesis en principio libera a la ficción del mundo real. Eso no le quita que, para el lector, las ratas se balanceen entre la posición que asume una mimesis burlescamente exacerbada: punto por punto los vestidos, los gestos y hábitos las humanizan.

¿Cuál es el sentido social, político de esta metamorfosis tan a menudo cortejada? Sin duda el humor sardónico y al mismo tiempo mesurado de Sara Gallardo evitará una declaración abierta. Subsiste lo que ya dije antes: el límite fácilmente franqueable que implica sin duda en estos relatos una burlona visión de la solemnidad humana.

Otra posición será la que adopte frente a los caballos, que buscan la libertad, los leones y los gatos, pero ellos no se encuentran en este zoológico.

Bibliografía

- Aristóteles. 1998. *Poética*. Trad. de Á. J. Cappeletti. Caracas, Monte Ávila.
- Brizuela, L. 2004. “Prólogo”, en Gallardo, S. *Narrativa breve completa*. Buenos Aires, Emecé.
- Dolezel, L. 1980. “Truth and Authenticity in Narrative”, en *Poetics Today*, año I, n° 3, pp. 7-25.
- . 1988. “Mimesis and Possible Worlds”, en *Poetics Today*, año IX, n° 3, pp. 475-496.
- Gallardo, S. 1996. *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires, El Elefante Blanco.
- . 2004. *Narrativa breve completa*. Buenos Aires, Emecé.
- Goodman, N. 1978 (1976). *Ways of Worldmaking*. Indianápolis, Hackett Publishing Company. [*Los lenguajes del arte*. Barcelona, Seix Barral.]
- Martínez Bonati, F. 1992. “Representación y ficción”, en *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia, Universidad de Murcia.

Una deriva de lenguaje en clave infantil. ¡Adelante, la isla! de Sara Gallardo

Carolina Esses

Es conocida la frase del escritor inglés C. S. Lewis, autor de la saga *Las crónicas de Narnia*:¹ no vale la pena leer a los diez años un libro que no tenga nada que decirle a quien lo vuelva a leer cuando tenga cincuenta. La escritora María Teresa Andruetto, quien escribe también literatura para niños,² tomando algunas ideas de aquel artículo de Juan José Saer (1997) “Por una literatura sin atributos”, suele referirse a una *literatura sin adjetivos*. Y el de “infantil” siempre sobra. Detrás de él se esconde la adecuación de los libros —la domesticación de los autores— a un mercado donde las políticas editoriales se encargan, por ejemplo, de clasificar al

-
- 1 El primer libro de la saga es *El león, la bruja y el armario*. Se publicó en inglés en 1950. Le siguieron otros seis títulos más.
 - 2 Nacida en 1954, poeta y narradora, tiene una vasta obra publicada en sellos editoriales infantiles y juveniles, además de su producción para adultos. Su último libro es *La niña, el corazón y la casa*, publicado en el sello juvenil de Sudamericana: un relato de marcada herencia saeriana construido a partir de un meticuloso trabajo narrativo y de lenguaje. De su lectura no se desprende ninguna razón textual —literaria— que justifique la publicación de la novela dentro de un sello juvenil. Salvo, claro está, cuestiones de mercado que exceden o se desarrollan al margen del valor literario de la obra. La pregunta válida sería: “¿qué gana y qué pierde la obra al presentarse como juvenil?”. El artículo al que se hace alusión aquí es “Hacia una literatura sin adjetivos”, y está incluido en el libro *Hacia una literatura sin adjetivos* (2009).

lector/niño según su edad: de entre seis y ocho años, entre nueve y once, entre doce y trece, etc. Cualquier lector sagaz puede darse cuenta de que detrás de esta insistencia en una niñez fragmentada en etapas se esconde una idea mercantilizada de los niños y de sus posibilidades de acceso a los bienes simbólicos.³ Se trata de poner un orden donde no lo hay: ni en la infancia, ni en la literatura, ni en el lenguaje una vez que se le quita a este su función referencial e informativa, y lo que queda, entonces, es la posibilidad de su deriva, de sus múltiples asociaciones, de su capacidad lúdica; de producir aquel extrañamiento que era, según los formalistas rusos, la especificidad de la palabra poética.

Una aclaración merece la relación histórica entre las escritoras y la literatura infantil. Mujer, madre, guardiana del hogar: ¿quién mejor, a la hora de escribir para niños que una mujer? ¿Quién mejor que ella, reina —o esclava— puertas adentro, encargada de criar, alimentar, dar amparo moral frente a las vicisitudes del afuera? ¿Acaso no son los niños parte de ese mundo íntimo, terreno propio de *lo femenino*, que la mujer deseosa de escribir vuelca en diarios, cartas o incluso, novelas de amor? Los presupuestos inherentes a estas —irónicas— proposiciones forman parte del universo simbólico atribuido a la mujer en el siglo XIX, e incluso antes, pero cuyo peso llega, al menos, hasta la primera mitad del siglo XX. En la tradición argentina, la madre de Sarmiento, el prócer maestro, el prócer escritor, el político, podría resultar un buen ejemplo. Este modelo de mujer-madre cuyo único interlocutor es el niño se corresponde con una idea de la niñez como receptáculo de saberes, una niñez pasiva para la cual la imaginación sin límites —esa maquinaria que echa a rodar la literatura— podría acarrear un sinfín

3 Una excepción a esta operación de mercado la componen los *libros álbum* que no suelen venir acompañados de ninguna recomendación en cuanto a la franja etaria de sus lectores. Un buen ejemplo de una colección que presenta estas características es Pípalá, de Adriana Hidalgo.

de peligros. Por eso la importancia de una literatura plagada de moralejas, didáctica y moralizante que responda a la función pedagógica de la escuela.

Si bien en el momento en el que escribe Sara Gallardo este universo preceptivo parece haber quedado atrás, algo de él todavía subiste. Es más, me atrevería a decir que a pesar del lugar que ocupamos las mujeres en la sociedad del siglo XXI mucho de todo esto todavía sigue en pie. Como también permanecen aún ciertas ideas en torno a la literatura infantil, alentadas principalmente por editores adeptos a fórmulas, temerosos de tramas complejas; esos mismos que alientan al escritor a no detenerse en frases largas, a no utilizar una sintaxis con demasiadas subordinadas o a no incurrir en finales oscuros o tristes. En este sentido, *¡Adelante, la isla!* (1982), un largo relato infantil de Gallardo, plantea cuestiones muy sugestivas en relación con la trama, la construcción de los personajes y la concepción de literatura para niños que subyace en el relato. Veamos simplemente su punto de partida. Un niño encerrado en un cuarto de pensión. Otro, en una sala de ensayos. Una isla sobre la que pesa una maldición: sus habitantes van cambiando brazos, orejas, por algún equivalente del reino vegetal comestible: repollitos de Bruselas, ramas de las que crecen manzanas, cerezas, zanahorias. Los intertextos son notables: Dickens, Carroll, el arte renacentista italiano. Sigamos: una isla que anhela un destino de deriva y cuya princesa parece la despótica reina de Alicia pero trasladada al escenario local del Delta, dos muertes... Y estoy dejando de lado muchos otros aspectos de la trama.

Lo cierto es que cuando Sara Gallardo escribe *¡Adelante, la isla!* se posiciona en relación con esas dos construcciones a las que hacía referencia antes: la de la mujer que escribe para niños y la de la llamada *literatura infantil*.

Gallardo no escribe un relato sencillo ni fácil de leer. Un rasgo, el de la dificultad, que alcanza a su producción entera. Gallardo no piensa en ese mercado que es la escuela y que

convierte novelas y relatos en textos escolares. Junto a escritoras como Griselda Gambaro, ubica su escritura para niños dentro del núcleo de una poética propia. Piensa en lectores, y no en segmentos etarios. Piensa en subjetividades sensibles y no en anaqueles de librerías. Es que cuando escribe este texto ya ha publicado casi toda su obra literaria, incluyendo su novela más experimental, *Eisejuaz* (1971). *¡Adelante, la isla!* se le presenta como una posibilidad, tan válida como aquella otra, de explorar las potencialidades, los alcances y los límites del lenguaje.

Stevenson, Defoe y Crusoe; Sarmiento y la isla de Más-afuera, Cortázar y la isla a mediodía: el tópico de la isla ha sido extensamente visitado por la literatura. La isla de Gallardo es intrincada, selvática y a la vez familiar. Un vergel que ubica en el Delta y al que los protagonistas llegan, como suele ser, escapando de una realidad hostil. Como en *Alicia en el país de las maravillas*, como en la saga de Lewis, como en *Las siete puertas* (1975) —el cuento de la misma Gallardo en el que un protagonista niño abre puertas distintas y disfruta de realidades y/o ensoñaciones también distintas— los personajes buscan una opción, y la encuentran. Solo que, a diferencia de la obra de Carroll donde los escenarios son alternativos y el pasaje se concreta a partir de la caída de la niña en el pozo, aquí hay una continuidad, un viaje que conecta dos escenarios: la minúscula habitación de pensión en la que está encerrado Abel, el pequeñísimo espacio de la sala de ensayo de Luis (violinista precoz, todo un niño prodigio) con ese jardín que es el Delta. ¿Cómo se llega allí? ¿Y cómo se llega a la última estación de ese viaje que será la deriva de la isla?

El relato comienza haciendo referencia a una relación de causa-efecto: “El que siembra vientos recoge tempestades” (1983: 5). Esta frase explica lo que está por venir: jugando con un anzuelo Abel cuelga la dentadura postiza de su tío en la lámpara del living, lo enfurece y escapa. Explica de una

vez y para siempre —como suelen hacer los refranes y las frases hechas— porque después, con el correr de las páginas, ya no podrá explicar nada. El juego de Gallardo no será sumergirnos en un mundo maravilloso desde el primer momento, ni tampoco la presencia de un elemento que permita el pasaje —como el espejo o el cuadro que lleva a las tierras de Narnia— sino que será un poco más sutil y más complejo, más surrealista o más pesadillesco si se quiere, más vinculado al género fantástico: el otro mundo se irá construyendo e irá minando las relaciones de causa-efecto del mundo habitual y tomará forma en la medida en que los personajes se alejen de su encierro.

Abel se escapa, entonces; corre y encuentra una ventana que lo lleva a la habitación de Luis quien está ensayando el concierto de esa misma noche. Un niño que pasa sus días peor que el propio Abel. Luis le propone un trato: que sea su sustituto, que vaya en su lugar a la cena que se celebrará en su honor después del concierto. Claro que todo trato encierra dos términos. En el diálogo que se establece entre los dos chicos, el segundo término permanece oculto: Abel no sabe cuál es la moneda de intercambio, qué es lo que recibirá como recompensa por hacerse pasar por Luis. El universo del comercio propio del malvado tío —aquel que lo encierra en pensiones—, cifrado en esa valija abierta llena de objetos inútiles con la que este hábil comerciante recorre el país, queda atrás. Lo mismo sucede con las relaciones habituales de causalidad. Toda una poética, por cierto, si trasladamos esta idea a una concepción no utilitaria del lenguaje. No ha habido pasaje, nadie ha caído en ningún abismo. Simplemente, Abel y Luis se han encontrado, solo que al encontrarse han intercambiado roles, han experimentado la no-fijeza de las identidades.

El salto, el último pasaje que terminará por acercarlos a la corriente del río, es el que dan los tres: Luis, Abel y el viejo Pedro, violinista y concertista, acompañante de Luis en giras

y presentaciones. ¿Padre?, ¿abuelo? Nada dirá Gallardo sobre el parentesco que une al viejo con Luis. Sigamos: los tres se suben a una lancha llamada Laurita. Pero antes tienen una experiencia reveladora: la de la música. Luis y Pedro tocan para Abel en el teatro vacío:

Ese fue el premio de Abel, que no quería premios. Y resultó esto: los tres tambaleándose borrachos de Señora Música, salieron del teatro y se fueron caminando hacia el río. Se sentaron en un muelle. Chapotearon, el agua andaba por debajo dándose de cabeza y de hocico en los postes. Callados los tres, más amigos que nunca. Y vieron desde allí cómo la Señora Música recogía su triple vestidura para elevarse por encima del techo del teatro y se convertía en la noche. (1983: 17)⁴

Así como, en la mejor tradición shakespeariana, el teatro dentro del teatro, Abel puede vestirse de Luis y ser Luis en una fiesta; así como Abel puede firmar autógrafos por Luis y alejar para siempre el nombre del referente, los cuerpos de los extraños habitantes de la isla han comenzado un proceso de metamorfosis que los acerca al universo visual del pintor renacentista milanés Giuseppe Arcimboldo, célebre por su serie “Estaciones” o “de los Elementos”, pinturas en las que frutas, verduras y flores componen rostros humanos. Esta operación de Gallardo nos recuerda también a *Las Metamorfosis* de Ovidio y textos más cercanos en el tiempo como los de muchos surrealistas y sus precursores.

4 Claro que lo que sigue es una divagación, porque la literatura entendida como juego, como potencia lúdica, es eso: deriva de lenguaje. Lo sabía Gallardo. Lo sabe César Aira cuando escribe *Mil gotas* (2003), una “novelita” — como las llama él — en la que la pintura de La Gioconda se escapa del cuadro — las pequeñas gotas de pintura — y sale a recorrer el mundo. Llegan las gotas al Vaticano. Visitan al Papa. Gallardo utiliza la misma máquina narrativa: el no detenerse, el encadenamiento de acciones que no responden a relaciones causales, el avance de la trama siempre y ante todo. El error que deriva de pensar que el primero escribe literatura y la segunda literatura infantil es evidente. ¿Por qué no podría ser *Mil gotas* un relato infantil?

Quizás más sencillo hubiese sido humanizar la naturaleza, un recurso bastante habitual dentro de la literatura infantil. Gallardo, sin embargo, prefiere correr riesgos e invierte la fórmula: lleva la naturaleza a los cuerpos. Los personajes devienen árbol, rama, manzana. Algo de esta transformación ya está en las primeras páginas del libro, antes de que los protagonistas se dejen llevar por la cadencia del río y desembarquen en la isla: la mujer de Pedro tiene nariz de pajarraco y su voz es “un chillido como de papagayo”. Se trata de un juego de lenguaje —el de la comparación, el de la metáfora— que la autora explora al máximo: “Las dos tenían narices de pajarraco, las dos, puestas a prueba con un pato de alpiste delante, a lo mejor se habrían inclinado a comerlo con la nariz, pero no divaguemos” (1983: 10).

Entonces el lenguaje —la metáfora— gana terreno: la nariz que es *como* el pico de un pájaro pasa de repente a ser un pico; la mujer, un pájaro. Más adelante, Gallardo describe así un espejo de agua: “Bajo el agua las paredes del estanque estaban forradas de un musgo aterciopelado, en él las perlas en hilera eran huevos de sapo o quizás rana. Los broches de coral eran huevos de caracol” (1983: 40). La inversión en la figura retórica es evidente: no se trata de *huevos de sapo* que son como perlas, sino de *perlas* que son como huevos de sapo. El acento se pone en el segundo término, en la posibilidad poética del lenguaje, no en ese referente externo y localizable, no en esa motivación arbitraria capaz de aclarar la idea. Y en el juego sintáctico-sonoro: *broches de coral/ huevos de caracol*. Esa es la realidad del nuevo lugar al que se llega de la mano de la música —quizás de las artes la que menor capacidad referencial tiene—. La llegada a la isla, entonces, podría pensarse como la llegada a un territorio de lenguaje.

Sin embargo, por más poética que parezca la realidad de estos cuerpos —manos que son racimos de uvas, narices que son cerezas— se trata de una maldición. Como toda maldición está fija, detiene el tiempo, paraliza los cuerpos. De

hecho los habitantes de la isla están enfurecidos. Necesitan un culpable y tocan a la puerta de Zaida, la princesa, destituida de sus funciones por un intendente inescrupuloso. Hay una sola manera de terminar con el hechizo: que la isla navegue por el Paraná durante una noche de luna llena, hasta llegar al Río de la Plata. Pero, por más luna llena que alumbre la noche isleña, nada de esto sucede: el intendente en complicidad con el dueño del circo se encarga de detener el tiempo, para que la medianoche —momento en el que la isla debía dejarse llevar por el agua del río— nunca llegue. Es decir: hay una conspiración política que impide el arribo de la salvación. Al describirla Gallardo habla del poder de los medios de comunicación, de los periodistas dispuestos a todo con tal de conseguir una primicia, de un “decreto de confiscación de todos los barcos” —que impediría la salida de la isla—, de isleños que “se lo pasan en el circo en vez de ayudar moralmente”, de un secuestro, de una huelga de hambre y, finalmente, de un acuerdo. La complejidad de la trama salta a la vista. Si a esto le sumamos una puntuación que, más de una vez, está más pendiente del sonido de las palabras que del sentido, y un narrador que suele poner en duda lo que afirma, la lectura nos inquieta.

Finalmente —a partir de una larga seguidilla de acontecimientos que incluyen la sublevación popular, la muerte de dos hermanos y un concierto de música— el hechizo se quiebra: “...la isla corría aguas abajo, las aguas del Paraná le lamían los flancos, el viejo muelle era arrastrado y se despedazaba sonriendo de felicidad entre astillas” (1983: 47). Los habitantes de la isla recuperan sus miembros humanos. Abel, Luis y Pedro regresan aunque no sabemos exactamente adónde. Y la isla decide seguir navegando. Es el triunfo —si de triunfos se trata— de la desmesura, de la posibilidad de deriva, de la no fijeza, de la errancia.

Gallardo inscribe esta reflexión sobre la palabra en el marco de una trama llena de peripecias y a través de un narrador

que juega constantemente con la oralidad, apelando a una segunda persona, pero sin caer en ninguna de las muletillas que tantas veces inundan los relatos para niños.

Para nada didáctica, para nada moralizante, para nada edificante sino dentro de los límites de una concepción sobre la literatura, *¡Adelante, la isla!* es un texto extraño, como toda la obra de Gallardo. La autora retoma algunos tópicos clásicos del género —el niño huérfano criado por un pariente malvado, el encuentro de opuestos (un niño que recibe toda la atención del mundo, otro que no es tenido en cuenta por nadie), el viaje iniciático, el encuentro con un mundo vegetal y maravilloso enfrentado a la cotidianeidad urbana (una forma del dispositivo campo-ciudad tan afín a toda su literatura)— pero, como es su característica, los resignifica, los hace dialogar con su propia concepción del mundo, de la niñez, del lector.

Gallardo ubica su literatura infantil no como un corolario de la otra, *la verdadera, la importante*; sino como puerta de acceso (nuevamente *Las siete puertas*) o un trampolín hacia la vitalidad y la variabilidad de su universo poético.

Bibliografía

- Aira, C. 2003. *Mil gotas*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- Andruetto, M. T. 2009. “Hacia una literatura sin adjetivos”, en *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba, Comunicarte.
- Gallardo, S. 1973. *Eisejuaz*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1975. *Las siete puertas*. Buenos Aires, Ángel Estrada. [Reedición: 2008. *Las siete puertas* seguido de *Dos amigos*. Dibujos de S. Lenardón. Buenos Aires, Planta.]
- . 1983 (1982). *¡Adelante, la isla!* Ilustraciones de M. C. Brusca. Buenos Aires, Abril.
- Saer, J. J. 1997. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

La experiencia *Eisejuaz*

Mariana Docampo

“Dije a aquel Paqui: —Procurá no morirte.”

Sara Gallardo, *Eisejuaz*

El año de aparición de *Eisejuaz* fue 1971. Ese mismo año, Clarice Lispector publicaba en Brasil *Felicidad Clandestina*. Poco tiempo después, en 1977, cuando la escritora brasileña daba a luz sus últimos textos, Gallardo abría esa extraña caja de resonancias que es *El país del humo*, continuador, en muchos puntos, de su libro anterior, y producto de esa experiencia.

¿Qué une a estas dos escritoras además de su contemporaneidad? Creo yo que ambas coinciden en un punto, van abriendo malezas en una tierra inexplorada: las fisuras de la razón. El lenguaje, en ambas, es siempre experimental. Es una búsqueda constante y obsesiva casi, y supone un adentrarse en tierras desconocidas y muchas veces inhóspitas. Cualquier subversión del lenguaje es peligrosa porque pone en riesgo la comprensión del mundo tal cual lo percibimos, pone en riesgo los sistemas de interpretación, la creencia en nuestra propia cordura que acaso no sea sino una mera convención del lenguaje. La exploración de nuevas posibilidades gramaticales permite intuir destellos de otros ordenamientos, realidades distintas, o formas de percibir un mismo todo.

Sara Gallardo se aventura en este terreno con la lengua criolla y todo el imaginario patrio, y como primera instancia

realiza un desplazamiento de su *yo* narrativo de mujer a varón. Que Eisejuaz, al igual que tantos otros de los personajes de Gallardo, sea un varón supone un primer extrañamiento de sí como escritora. Como si solo vaciada de su género pudiera asomarse a ciertas zonas desconocidas de su propio ser. El narrador de *Eisejuaz* no solo es hombre sino indio, y esto lo constituye históricamente como “otredad” respecto de la lengua patria, y no puede ser sino un misterio para el centro que esta implica. Desde esta perspectiva, un indio, ubicado siempre “afuera” de la cultura, solo puede ser narrado en una lengua “otra”, inventada e inasible en un punto, única capaz de aproximarse a él sin falsearlo, de expresar su singularidad y su incógnita respecto del *centro* que constituye la lengua castellana. Un último gesto de Gallardo en esta aventura del lenguaje: Eisejuaz no solo es hombre e indio, sino que además está loco, delira: “Yo soy Eisejuaz, Éste También, el comprado por el Señor, el del camino largo”. La locura, en principio, es la soledad del lenguaje. La escritura de la locura implica romper con ciertas coordenadas semánticas y gramaticales. Gallardo no escribe la locura desde afuera sino que se inscribe en ella, en su fisura ligüística, la explora con la palabra. Eisejuaz es un fuera del lenguaje y sin embargo habla, cuenta su historia. ¿Qué otra lengua podría expresarlo que la poética, y en este caso, aquella cercana a las tradiciones orales más antiguas, en donde las palabras multiplican sus posibilidades semánticas?

Eisejuaz es un nuevo territorio de la lengua, una zona difícil de acceder como el impenetrable chaqueño, y en la cual adentrarse supone dejar atrás formas de leer y razonar, preconcepciones del mundo y de los ordenamientos, categorías de “normalidad”, cánones literarios. Una vez rotas las coordenadas todo es posible, y la palabra se desplaza en el texto sin argumento, sin progresión, como un universo flotante de significaciones cruzadas, laberínticas. El indio, solo y desconectado del lazo social que haría comprensible su habla, ex-

tiende su red para quienes puedan entrar. Perdido el temor, depuestos los prejuicios, con la voluntad de quien avanza alumbrándose, los lectores podemos transitar este territorio.

Eisejuaz no puede ser sino un libro marginal, como su autora, que a pesar de la clase social privilegiada a la que pertenecía (o acaso a causa de ella), eligió correrse de sí y de las prerrogativas de sentirse en el centro para adentrarse en “lo otro”, en ese misterio que suponen los otros y en cuyo fondo común estamos todos. El trabajo de extrañación de sus textos expresa su preocupación por correrse del *falso centro*, de asomarse al misterio de la vida, a su profundidad, a la amenaza de la muerte. La marginalidad tiene siempre algo de intocable, de *pureza original*. Cualquier voz puede sobrevolar una obra marginal, pero no la alcanza, ni la aprehende. Y en ese punto se mantiene siempre vigente, siempre secreta, escrita para pocos, para iniciados.

Los cuentos de *El país del humo* tienen el magnetismo de las piedras preciosas. Están distribuidos, como poemas, cortos o largos en este libro complejo y extraño, sin precedentes en la literatura argentina, y que ofrece un lenguaje propio en toda la dimensión que esto implica, lenguaje que es la construcción de una realidad “otra”, hija de la experiencia *Eisejuaz*.

En el paisaje magnético de “¡Pero en la isla!”, “el sol salió y los bambúes y los árboles; y el calor empezó a volver voluptuoso el mundo. Había una magnolia en el centro y en la magnolia un sonido incomparable. Calló sobre el hocico del león una piña incrustada de semillas rojas”. Las descripciones, a la manera del *Gilgamesh*, actúan narrativamente, el paisaje no es escenario sino argumento y hace progresar el relato, los animales hablan con lengua humana.

Las coordenadas están rotas. Sara Gallardo abrió con sus libros una zona del discurso. Trazó un camino y dejó huellas y pistas para ser seguida. Pero asusta, sí, desgarrar un poco, angustia si no se está tranquilo. Se la puede leer en completa sobriedad, o en medio de una borrachera, y siempre

hay algo que es idéntico, hay cierta construcción irrompible, vigas, estructuras de fondo, conductos que nadie hasta ahora se animó en lengua criolla. Sara Gallardo es “otra cosa”, siempre será “otra cosa”, se corrió del centro, y vaga libremente por el lenguaje. Lispector tiró una soga, Gallardo no, aunque sí, al igual que la otra, dejó la puerta abierta. Se la sigue o se la abandona; ella completó su obra.

Una anécdota que está al inicio de la historia de mi propia escritura. Tengo una tía cuyo hermano fue el primer marido de Sara Gallardo. Debo a esta tía mis primeros contactos con el *afuera familiar* que completa todo acto de escritura, las primeras conversaciones literarias, la primera entrevista con un editor. Cuando mi tía supo que yo escribía, en mi adolescencia, me nombró a Sara Gallardo, y siguió nombrándola cada vez que nos vimos, me preguntaba si la conocía, si la había leído. Yo no la conocía, después estudié Letras y tampoco la conocí, y luego la encontré, porque la busqué con voluntad. La leí, exigente, prejuiciosa, confundida. No la entendí y guardé todos sus libros en una caja con una sensación de fraude. Pero los libros que han sido escritos con sinceridad esperan para ser leídos, tienen vida propia, y van por otras manos, hasta que encuentran un día la disposición del corazón necesaria para ser recibidos, y entonces se revelan. Esto me pasó con esta obra de aquella a quien llamo mi *parienta política*. El lazo familiar es débil al punto de ser casi falso, la filiación literaria comienza, pero estaba latente, y tuve anuncios, ahora lo entiendo.

Extraña forma de locuacidad (apuntes sobre *La rosa en el viento*)

María Sonia Cristoff

“Una frase, solamente una frase”, dijo el editor, e hizo con la mano uno de esos gestos que pueden usarse para generar un oleaje espurio en cualquier superficie de agua estable pero que se usan menos para eso que para indicar apuro, agilidad, resolución fácil. Yo acababa de entregar una compilación de relatos sobre Patagonia en la que ya había tenido que hacer malabares para restringirme a únicamente ocho autores, y ahora el editor quería que, no solo de los relatos incluidos allí, sino de todo lo leído alguna vez sobre Patagonia, eligiera “una frase, solamente una frase” que condensara lo que para mí fuera la mirada más sagaz sobre dicho tópico. No se trataba de encontrar una frase cualquiera, como se ve. El editor de esta colección, compuesta por volúmenes centrados en ciudades o territorios determinados, había dejado en manos de cada compilador no solo las decisiones y los espacios habituales —la selección y el prólogo— sino, por un lado, un postfacio para que cada uno escribiera un ensayo que funcionara como teoría propia acerca del lugar y, por el otro, un espacio de la contratapa ínfimo —tan ínfimo como visible— en el que iría una frase clave para evocar la ciudad o el territorio: lo que cada compilador considerara la sinécdoque perfecta. No se trataba de un editor fácil, como se ve.

Negocié un plazo largo para entregar esta última parte del trabajo: me había jurado, en ese mismo instante, que si tal frase existía para mí no iba a dar con ella abriendo los libros leídos sino dejando que la memoria hiciera lo suyo. Y para eso necesitaba tiempo. Además de algún ajuste en el método, para lo cual diseñé una rutina especial, propiciatoria: dupliqué mis sesiones de caminatas e incrementé, en base a tisanas y renunciadas, mis horas de sueño. Los disparadores de la memoria, en mi experiencia, están más asociados al caminar y al dormir que al sabor de una galletita. Había empezado, por otro lado, a encontrarle un plus de interés al procedimiento: estaba convencida de que la frase, si aparecía, resolvería no solo el tema de plazos para dar por terminada la antología sino que, fundamentalmente, me revelaría la importancia que un libro o un autor había tenido en mis consideraciones acerca de un tópico que me resulta constitutivo. Me intrigaba saber hasta qué punto uno es consciente de algunas importancias. Aunque me arriesgue a que en mi método se sospeche un sesgo conductista —o peor, aunque contradiga los finales truncos, irresueltos, que suelo preferir—, tengo que confesar que la frase apareció.

Era de Sara Gallardo y decía así: “Entonces oyó por primera vez la palabra Patagonia: un amigo ruso se había internado en ella; había vuelto rico; se había tirado al Río de la Plata con una piedra atada a la cintura” (1979: 17).

Cuando apareció en mi cabeza, pensé en esos guijarros de té comprimido que, sumergidos en agua caliente, se van deshaciendo en infinidad de hebras que se deslizan en direcciones múltiples. La frase no era solo crucial, era riquísima. Las direcciones apuntadas por esta treintena de palabras eran al menos cuatro: la Patagonia como experiencia transformadora, de la que jamás se emerge idéntico, una línea de lectura que tiene en el Posfacio de Darwin a su *Viaje de un naturalista alrededor del mundo* su texto más canónico. La Patagonia como *melting pot* de buscadores, tal como aparece en los relatos de

Fray Mocho, Lobodón Garra, Hesketh Prichard y Francisco Coloane. La Patagonia como quimera, con sus derivaciones más usuales —la locura o la muerte—, línea a la que adscribe el Orélie Antoine Rey de Araucanía que aparece como personaje en esta novela de Sara Gallardo, y también Allen Gardiner, Sarmiento de Gamboa, Iuliu Popper, Adolfo Alsina, Bailey Willis y más de un migrante anónimo. Y por último la Patagonia como lugar de paso, una posta en la que hacer pie para luego recalar en algún otro lugar central —el Río de la Plata, España, Inglaterra, Francia, cualquier otro—, línea a la que adscribe la infinidad de crónicas de viaje escritas por criollos y por extranjeros desde el siglo XVI en adelante. Toda esa serie que trato de resumir —porque sintetizar es otra cosa, ya lo veremos— en estas líneas, en estos autores, aparece evocada por una frase de treinta y cuatro palabras. La expresión “poder de síntesis” tendría que existir, no exagero, después de que ese pasaje fue escrito. Y debería agregársele, como se hace con las especies en las ciencias naturales, el nombre de Sara Gallardo en su versión latina.

No me refiero a esta sola novela, sino a todo lo escrito por ella a partir de *Eisejuaz*. ¿No es ese poder de síntesis una marca clave de su escritura a partir de entonces, la marca más contundente de su voz? ¿No es ese pasaje de *La rosa en el viento*, su última novela, en sí mismo un microrrelato comparable a los escritos por los maestros legitimados de lo breve sino también a varios de los incluidos entre los cuentos de *El país del humo*? La síntesis tal como la ejercía Gallardo tiene como efecto el poder evocativo al que me refería antes: las tres líneas que remiten a infinidad de series. Eso como *efecto* de lectura. ¿Pero de qué está hecha esa síntesis? Yo diría que, básicamente, de dos componentes esenciales: un oído privilegiado y un arrojo similar para relacionarse con el lenguaje por un lado, y una alta dosis de fastidio por el otro. Fastidio por verse obligada a describir procesos, a reforzar ciertos puntos de la trama, a aclarar otros,

a justificar decisiones, a detallar cronologías. A explicar, de alguna manera. ¿Se rinde entonces Gallardo, como tantísimos escritores, y genera textos en los que se percibe el momento del aburrimiento, de la obligación por ser claro, consistente, por atar cabos, por reponer información, contexto? ¿Cumple los deberes de la continuidad? No, y en ese punto, Sara Gallardo está entre las más borgeanas de los escritores, solo difiere en su modo de resolver. Frente a un fastidio de naturaleza similar, Borges opta por prescindir de la novela. Sara Gallardo, en cambio, aplica su síntesis. Ni justifica, ni detalla, ni explica: pasa a otra cosa. Elogio de la elipsis. Si hubiese sido cineasta, habría sido una maestra del *dissolve*, o del fundido a negro.

Los microrrelatos son, entre otros, recursos pilares de esa síntesis. En *La rosa en el viento* está el mencionado, y otra infinidad más. Me remito solo a uno, no solo porque roza la perfección sino porque nos cuenta quién es Olga Katkova, personaje de peso. Transcribo:

Mi padre era el modelo de un personaje que, conocido en la niñez, vuelve por siempre a nuestros pensamientos y nos aclara definitivamente ciertos puntos enigmáticos del alma humana. Dejemos esto por ahora.

Pasemos a un caserón lleno de viento, de puertas que golpean sin cesar. Su propietario lo considera grandioso, como a sí mismo sin ir más lejos. Heredero de unas tierras nadie sabe dónde, se bebe las rentas despatarrado en un sillón carcomido. Almuerza, tira al suelo las sobras, los perros se abalanzan y las roen debajo de una cómoda apoyada contra la pared para que no se derrumbe (la cómoda). O la pared. En sucesión de covachas duermen las sirvientas. (Sector cocinas). Pegan unas velas en el suelo, se alzan bostezando los camisoles de franela, se rascan los traseros que suenan como lijas. En momentos de euforia hacen concursos de eructos. Alguna, menos expansiva, tose sospechosamente.

Suelen alegrar por turno la caverna del patrón. Resultado: nosotros. (1979: 122)

Vuelvo al poder de evocación: increíble todo lo que el relato *dice* en lo elidido, en lo compactado, en los fundidos a negro. Un claro caso de *Literatura en grageas*, como define el personaje de Olga Katkova a sus propios escritos. “¿Qué me dice de esta literatura en grageas en la que he caído?”, le pregunta a un supuesto interlocutor este personaje en el que pueden leerse reflexiones acerca de la literatura de Sara Gallardo. Diría que ese pasaje de *La rosa en el viento*, en el que está incluida esa pregunta, funciona incluso como una toma de partido narrativa. Veamos: frente al reclamo de más relato de su vida cotidiana en el conventillo que le hace ese interlocutor, Olga Katkova retruca no solo con su literatura en grageas como apuesta sino también con una crítica mordaz a otras posturas frente a la literatura. Cito:

Pues qué, [...] ¿Esperaba pequeñas pinturas costumbristas? Escena en un patio de inquilinato de ciudad inmigratoria [...] sudamericana. El freír de ajos, el tender ropa, el regar claveles. ¿O prefiere aquel perfume de borsch del segundo patio? Puedo darle si gusta un poco de folklore, elemento caro a los espíritus totalitarios, simplistas o cómodos [...]. (1979: 133-134)

El pasaje me parece clave porque subraya lo que la lectura de toda la novela también arroja: el hecho de que la síntesis, “la literatura en grageas”, habla no solo del hallazgo de una voz, de una gramática narrativa propia, sino también de hasta qué punto esa voz implica el distanciamiento de una serie de *ismos*. La prosa de Sara Gallardo no es solamente impactante por la “calidad poética” que suelen remarcar los espíritus amantes de las bellas letras sino, como sucede

cuando *hay* un escritor, por la toma de partido implícita: su literatura en grageas como respuesta, como contrapartida frente a cualquier forma de realismo mimético y ramplón.

El hecho de que esta historia transcurra en la Patagonia está imbricado, también, en esa toma de partido. La elección del Sur como otra de las formas del distanciamiento, como continuación de *Eisejuaz*, donde Sara Gallardo ya había empezado a irse narrativamente del campo. En ese punto, es antiborgeana: exactamente en el año previo a la publicación de *La rosa en el viento*, 1978, Borges le dice a Paul Theroux, cuando va a verlo antes de continuar hacia la estepa patagónica su relato comenzado en Boston, que no tiene ningún sentido ir al Sur. Que no hay nada allí. Que no es precisamente el Sahara, pero es lo más parecido que puede imaginarse por aquí. Que Hudson no sabía nada de la Patagonia, que lo inventó todo. Que no hay nada allí, insiste Borges. Y ya sabemos que no está hablando justamente de posibilidades turísticas. Sara Gallardo, en cambio, encuentra material narrativo. Y retruca la Nada adscripta al Sur apelando a uno de los recursos constitutivos de su narrativa: la bifurcación de la mirada, la incomodidad anfibia. Tal vez la operación no sea más explícita en ningún otro pasaje como aquél en el que describe, en veinticinco líneas, el territorio patagónico que a otros les ha tomado cientos de páginas, y dice: “Árboles en cualquier parte copudos aquí son arbustos” y, más adelante, “El arrayán que en otras latitudes es un seto, aquí es un bosque. Y rojo” (1979: 21). La Nada patagónica trocada en abundancia. ¿Alquimia, varita mágica? No: una mirada que se descoloca, que no acepta trabajar con polarizaciones tranquilizadoras.

La rosa en el viento empieza con una escena de enamoramiento súbito en el tren —Andrei, viajero constante, descendiente de emigrados rusos en París, periodista de ocasión y novelista en ciernes, decide, en un viaje entre Mar del Plata y Buenos Aires, dejar todo proyecto literario para seguir a una mujer

italiana que viaja con sus cuatro hijos en ese mismo vagón— y sigue con la conversación entre Andrei y la mujer italiana, Eleonora, en la cual se habla, con una reticencia que casi contradice el diálogo, de la reciente separación de ella. Luego el relato pasa a la mañana siguiente, en la cual Andrei se despierta en una cama de pensión porteña y rememora el momento de la llegada a la casa de Eleonora, la ayuda que le prestó en la organización de sus bolsos y sus hijos. “En esos días, la muerte y la Patagonia se le aparecieron juntas”, dice, de pronto, el relato, e inmediatamente pasa a otra cosa, al primer encuentro entre Andrei y Olga Katkova. La frase que aún Patagonia y muerte no aparece anunciada ni continuada. Pareciera un chimpancé caminando por una avenida metropolitana o uno de esos monumentos que irrumpen en medio de un paisaje, es decir una cultura, con la que aparentan tener relación nula: algo flagrantemente fuera de lugar, quiero decir. El lector —el lector ansioso, por lo menos— busca alguna asociación, alguna pista, y lo único que se le ocurre es que esta novela empieza haciendo referencia a los trenes, que a la vez son tópico central entre los relatos que conforman *El país del humo*, y que tal vez entonces la frase encuentre su explicación en los únicos tres cuentos de ese libro en los que hay alguna referencia al Sur, a la Patagonia. Pero no, nada en la revisión vehemente de “Calle Cangallo” ni de “Eric Gunnarssen” ni de “Agnus Dei” aporta a esta pista específica. Aparece más adelante, claro: hay algunas explicaciones que siempre aparecen más adelante (el chimpancé se había escapado del zoológico, por ejemplo, y el monumento había sido enviado allí por error, como sucede con la majestuosa estatua de la Libertad en bronce que está en San Juan, Argentina, aunque debía haber ido a San Juan de Puerto Rico). Pero eso no es lo que importa acá, sino el hecho de que a partir del modo en que la Patagonia, que tendrá su protagonismo en la novela, aparece mencionada por primera vez, se hace evidente la imprevisibilidad como el otro rasgo constitutivo de la narrativa de Sara Gallardo. La mayoría de las

veces, esa imprevisibilidad se resuelve a nivel del enunciado. El orden de palabras se altera, los conectores se eliminan, o cambian de lugar, el sujeto se convierte en cuestión de adivinanza, un hecho viene seguido de una proposición causal que nunca hubiésemos imaginado, o esperado. Y así sucesivamente: la enumeración no tiene gracia sin los ejemplos, y los ejemplos no tienen gracia sin el relato, por eso no los detallo aunque abundan. Junto con la síntesis, quería concluir, ese rasgo imprevisible define la narrativa de Sara Gallardo. Ambos, síntesis e imprevisibilidad, le otorgan su particular forma de locuacidad. Que es, ante todo aclaremos, antítesis de la elocuencia: no se trata de manejar con formas adecuadas y resultados eficaces un lenguaje pensado como herramienta (hay escritores de la elocuencia, incluso forman una categoría, pero ese es otro tema). La locuacidad de la narrativa de Sara Gallardo podría definirse como una que, enunciando desde los lugares más descentrados, más descolocados, surge de lo aludido, lo elidido, lo no dicho, incluso del silencio. Una locuacidad extraña: casi un oxímoron.

Bibliografía

- Blengino, V. 2005. *La zanja de la Patagonia. Los nuevos conquistadores: militares, científicos, sacerdotes y escritores*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bridges, E. L. 1988. *Uttermost part of the earth*. Nueva York, Dover.
- Canclini, A. 1980. *Allen F. Gardiner. Marino, misionero, mártir*. Buenos Aires, Marymar.
- Coloane, F. 1981. *Cabo de Hornos*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- . 1999. *Tierra del Fuego*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- . 2004. *Los conquistadores de la Antártica*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
- Cristoff, M. S. (comp.). 2005. *Geografías Literarias: Patagonia*. Buenos Aires, Cántaro.
- Darwin, Ch. 1989. *Voyage of the Beagle: Charles Darwin's Journal of Researches*. Londres, Penguin.

- Fray Mocho (seudónimo de J. S. Álvarez). 1993. *En el mar austral*. Buenos Aires, Kapelusz.
- Gallardo, S. 1971. *Eisejuaz*. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 1979. *La rosa en el viento*. Barcelona, Pomaire.
- . 2004. *Historia de los galgos*, en *Narrativa breve completa*. Buenos Aires, Emecé.
- . 2004. *El país del humo*, en *Narrativa breve completa*. Buenos Aires, Emecé.
- Garra, L. (seudónimo de Liborio Justo). 1933. *La tierra maldita. Relatos bravíos de la Patagonia salvaje y de los mares australes*. Buenos Aires, Librerías Anaconda.
- Hudson, W. H. 1997. *Días de ocio en la Patagonia*. Buenos Aires, El Elefante Blanco.
- Popper, I. 2003. *Atlanta. Proyecto para la fundación de un pueblo marítimo en Tierra del Fuego y otros escritos*. Buenos Aires, Eudeba.
- Prichard, H. 2003. *En el corazón de la Patagonia. En busca del último milodón, septiembre 1900 - mayo 1901*. Ushuaia, Zagier & Urruty.
- Sarmiento de Gamboa, P. 1550. *Viajes al Estrecho de Magallanes (1579-1584)*. 2 vols. Buenos Aires, Emecé.
- Theroux, P. 1980. *The Old Patagonian Express. By train through the Americas*. Nueva York, Penguin.
- Willis, B. 2001. *Un yanqui en la Patagonia*. Buenos Aires, Sudamericana.

Juego de voces

Sara Gallardo, escritora doméstica

Paula Pico Estrada

Además de haber sido una muy buena escritora, Sara Gallardo fue una muy buena madre. Lo advierto ahora, cuando me pregunto cómo hacía para combinar su escritura, su trabajo como periodista y la crianza de nosotros, que éramos tres. Quizás no los combinaba. La escritura era para ella lo que la definía vocacionalmente, aquello a lo que creyó que nunca podría renunciar. Todavía tengo cierta reticencia a leer su obra. Es una mezcla de antiguos celos de niña junto con la sensación de que lo que allí encuentro adultera mis recuerdos de ella como madre. Sara Gallardo escritora y Sara Gallardo doméstica se conducían para mí en dos registros diferentes. Ahora veo el suelo común a ambos: pluma o estropajo en mano, mi madre era siempre una artista.

Mi madre veía la vida como una posibilidad continua de inventarse a uno mismo, de crear nuevas condiciones en las que desplegar juntos posibilidades que percibía infinitas. Una vez un dentista me dijo que cuando le preguntó qué tipo de amalgama quería que le hiciese ella le contestó: “Vos sabés que siempre prefiero lo bello a lo útil”. Más tarde comprendí que en la educación de un niño lo bello es lo útil. Para nuestros cumpleaños, ella pasaba horas fabricando cortinas

de papel crêpe y piñatas de cartulina. Cuando se acercaba la Navidad tomaba un taxi (no sabía manejar: útil y definitivamente no bello) y zarpaba rumbo a Palermo. Volvía cargada de piñas, compraba pintura dorada y las pintaba para adornar las mesas. Cada Nochebuena reunía a su ex marido Luis, mi padre y el de mi hermano Agustín Pico Estrada, y a su marido Héctor, padre de nuestro hermano Sebastián Murena. A veces venía también mi abuela paterna, Celina, su suegra. En el centro, las piñas que mi madre había recogido y pintado con sus manos.

Por medio de las labores manuales mi madre fue uniendo mi vida de niña de nueve años a la de la Sebastián, que crecía dentro de ella. Mientras bordaba batitas para él me enseñaba a mí a bordar para mis muñecos. Me inculcó, y esto la refleja como escritora, que el lado de atrás del bordado tenía que ser tan prolijo como el de adelante. No me permitía dejar nudos ni cortar. Lo bello era además lo bueno. Muchos años después, yo tendría unos veinticinco, vio debajo de la musculosa que tenía puesta el bretel raído de un corpiño viejo. Era un buen corpiño, pensaba yo, sin haber tomado conciencia de que ya no era bello. “¡Negra puritana inmunda!”, me increpó. “Negra” era su apodo cariñoso para mí; los otros dos epítetos, evidentemente no. Pero según su visión estético-moral, en ese momento los merecía: “¡Te creés que lo que no se ve tiene permiso para ser feo!”. Los Evangelios tienen su propia versión del “puritana inmunda”: “sepulcro blanqueado”. A pesar de mi avanzada edad, me llevó a comprar corpiños nuevos y agradecí la lección, vehemente pero siempre risueña.

Durante las Jornadas *Homenaje a Sara Gallardo* en que leí estos textos que ahora estoy revisando, su hermana menor, Marta, recordó las noches asmáticas de la infancia de mi madre, entonces Sarita. Su padre, Guillermo, le leía noche tras noche *Iliada*, *Odisea*, *Los siete infantes de Lara*, *El libro de la jungla...* El relato de Marta me reveló el origen del tenor

de mis propias noches de niña asmática. Yo las pasaba en vela, sentada, y mi madre, acompañando la vigilia, me leía los cuentos de Andersen de un volumen enorme ilustrado con grabados de Doré. Lo alternaba con otro casi idéntico, también ilustrado por Doré, pero inolvidablemente aterrador: la *Divina Comedia*. Aprendí a leer a los cinco años y en esa época todavía era iletrada, así que no es raro que esas imágenes de cuerpos retorcidos se hayan impreso en una niñita con tanto vigor. La voluntad artística de mi madre se extendía deliberadamente a nuestra educación.

Sus metas más pequeño-burguesas eran que aprendiéramos inglés, fuéramos independientes, trabajáramos y, sobre todo, no alquiláramos: lo antes posible debíamos poner un techo sobre nuestras cabezas, por más chiquito que fuera. El resto de sus aspiraciones era bastante más impreciso, pero ella lo definió alguna vez: lo que pretendía era crearnos recuerdos imborrables. Para eso tenía que promover experiencias inolvidables y las que más le importaban eran las que se relacionaban con la vida en la naturaleza. Yo recuerdo dos cosas que me dijo que consideraba fundamentales en nuestra formación. Una era que de grandes recordáramos cómo se sentía, siendo niño, el golpe de las olas contra el cuerpo en el mar. La otra, que supiéramos lo que era despertarse oyendo cantar los pájaros. Así que, consecuente con sus creencias, cada diciembre alquilaba un chalet en diferentes ciudades de la Costa Atlántica. Después de Navidad, mis hermanos y yo viajábamos al campito de mi abuelo y pasábamos allí todo enero y todo febrero. También buscaba para nosotros experiencias inolvidables de orden intelectual, como cuando me llevó a los seis años a conocer a Victoria Ocampo en su casa de San Isidro. Otra fue darnos a Agustín y a mí, de doce y trece años entonces, la tarea estival de leer *Iliada* y *Odisea*, y contestar por escrito unos cuestionarios hechos por ella.

Afortunadamente para nosotros, sus hijos, era más artista que pedagoga. Ninguno sintió nunca la presión de estar

siendo educado según grandes ideas. A pesar de cierto tono anímico melancólico, que creo se percibe en sus escritos, y de su convicción romántico-platónica de que una intuición súbita podía arrebatarnos hacia un mundo ideal que existe por sobre esta prisión cotidiana, mi madre tenía un temperamento ligero, gracias al cual comunicaba su mundo interno con gracia y delicadeza musicales. Y, sobre todo, tenía muchísimo sentido del humor, del cual el blanco preferido fueron siempre ella y sus grandes proyectos. Era la primera en reírse de sí misma y nos alentaba a que también nosotros nos riéramos de ella: un don invaluable de cualquier padre para cualquier hijo.

Aparte de estas disposiciones especiales para nuestra formación, Sara Gallardo llevaba adelante la vida de todos los días: criaba a sus tres hijos, trabajaba como periodista y escribía sus novelas. Supongo que eligió el periodismo porque en esa época parecía el trabajo más natural para un escritor. Siempre es difícil para un escritor trabajar, porque solo le interesa escribir y leer. La solución suele ser paradójica ya que al utilizar la fuente de toda alegría como fuente de ingresos se la contamina. En la época de mi madre, el periodismo parecía ser la respuesta laboral más inmediata para los escritores; ahora se le suman las tareas editoriales o los talleres literarios. Pero ¿cómo escribir informes o leer día tras día lo que otros escriben y a la vez mantener la propia escritura resguardada de esa prosa ajena? Creo que cuando empezó a escribir sus columnas para la revista *Confirmado* mi madre logró el equilibrio que necesitaba: esas columnas no solo eran un ejercicio propio de observación y prosa, sino que las escribía en casa. Según recuerda mi hermano Agustín, con una máquina Underwood, prehistórica, que se le rompía cada dos días y que en el taller era conocida como *La Porteña*, en honor a la primera locomotora.

Escribía pues en casa, pero sobre todo escribía en bares, a mano; le gustaban mucho los cuadernos de contabilidad

porque eran grandes y de tapa dura. Después pasaba a máquina lo escrito y corregía, corregía, corregía. Daba a leer casi todo lo que hacía: a los amigos, a su marido, a nosotros que éramos unos chicos. Y tomaba en consideración todas las sugerencias, incluso las nuestras, que no me cabe duda eran una sarta de sandeces. Pero mi madre no tenía una vanidad personal puesta en la escritura (más allá de la natural que pueda tener cualquiera). No le interesaba defender su punto de vista sino pulir la obra; ella trabajaba para la perfección del resultado. El hecho de que no se hayan conservado sus cuadernos de apuntes describe el tipo moral de escritora que fue, la voluntad de anular su idea de sí a la hora de escribir. Le importaba solo aquello que convergía para que la obra fuera buena. Nunca concibió la literatura como una excusa para el lucimiento personal ni para construirse una identidad social. Nunca se vio a sí misma pasando a la posteridad y por tanto no guardó cuaderno ni apunte alguno. Cuando yo era chica creía que todos los escritores eran así; después de varios años de trabajar en editoriales cambié de idea. Ahora que sé cuán poco común es esta pura entrega a la escritura, aprecio no solo el valor intrínseco de su convicción sino su excepcionalidad.

La misma relación, tan íntima y personal, que tenía con la escritura, la tuvo con la lectura. Mi madre nunca leyó según un canon. Tampoco leyó a ciertos autores porque eso habilitara su pertenencia a uno u otro club intelectual. Leía lo que le gustaba. Le gustaban *El último mohicano*, la serie de *Sandokan*, la obra de Jack London y, muy especialmente, un libro que hace poco volvió a la distribución: *Las fieras cebadas de Kumaón* de Jim Corbett, relatos verdaderos (y escalofriantes) de un cazador. Más tarde conocí escritores que hablaban de Stevenson y de Salgari, pero siempre en el marco de alguna teoría sobre los dispositivos narrativos. Mi madre era ajena a las categorías de la crítica; no porque no las conociera sino porque no leía, ni pensaba, ni

escribía a partir de o para ellas. Creo, sin embargo, que su obra muestra que no era un *buen salvaje* sino una escritora con un ejercicio sofisticado de su arte. Además del entusiasmo y la potencia narrativa de los escritores que mencioné más arriba, Sara Gallardo valoraba a aquellos que habían construido una prosa que abría la mirada interna a mundos conceptuales alternativos. Entre los argentinos, veneraba a Borges, a quien consideraba situado en una clase única, completamente aislado y separado del resto. Admiró muchísimo a Silvina Ocampo y de los extranjeros, a Clarice Lispector y a Vladimir Nabokov. Él fue su gran compañía literaria durante los diez últimos años de vida.

Aunque abría su obra a la consideración de las personas cercanas, dado que no esperaba como resultado el reconocimiento de la crítica y del público o la pertenencia a algún círculo, mi madre leía y escribía en soledad. En consecuencia, siempre se sintió un poco insegura, porque a pesar del éxito que tuvieron sus libros ella no contaba con ningún criterio externo, ninguna piedra de toque que le confirmara su excelencia. Cuando enviudó, sufrió un golpe muy fuerte y después de su última novela, *La rosa en el viento*, no pudo volver a escribir. O por lo menos así lo sentía ella. Es probable que, en términos médicos, haya estado deprimida y por tanto no se haya podido concentrar. Pero el lenguaje psicológico no es bello, así que se mantuvo alejada de ese tipo de interpretaciones y del consuelo que a otros a veces nos traen. Ella creyó más bien que la habían abandonado los dioses de la escritura. Y empezó, con la misma entrega que antes tuvo para la escritura, una nueva etapa. Nos fuimos a vivir a Europa. Se dedicó a los trabajos domésticos, cosa que antes nunca había hecho. Aprendió a limpiar la casa, a planchar la ropa, a cocinar. A veces se le quemaba alguna camisa y la tiraba entre rugidos por la ventana. Después se reía y seguía planchando. Recibía gente a comer, colaba el café con una media vieja antes los ojos atónitos (y asqueados) de nues-

tros invitados, teníamos un perro. Escribía artículos para *La Nación* pero eso no la consolaba de no escribir novelas, del abandono de sus dioses.

En ese momento, su desconsuelo era inevitable. Mientras uno vive, considera su vida como un tiempo lineal. Cuando los seres queridos mueren, nos damos cuenta de que el tiempo no existe. La Sara Gallardo que aprendió a planchar en 1987 es eternamente contemporánea de la que leía la *Comedia* a su hija enferma en 1964 y de la que escribió *Eizejuaz* en 1970 y *Enero* en 1957. Los dioses, de la escritura u otros, no viven en ese tiempo lineal que nos inventamos entre la cuna y la tumba. La Sara Gallardo más doméstica de todas, la de la última década de su vida, es la misma Sara que encontró y que encuentra, siempre, en el ejercicio de la escritura, el perfeccionamiento de la virtud que le es propia. Que ese ejercicio no es solitario lo corrobora, me parece, este homenaje en el que personas de varias generaciones, entre las que predominan mujeres muy jóvenes, se han unido para comentar su obra. Gracias al encuentro con sus lectores, los escritos de mi madre viven e impulsan nuevas experiencias vitales. A la vez reciben, en su vigencia, esa confirmación de valía que todo autor, aunque sea indiferente al resultado, espera secretamente para sus propias creaturas sin poder dársela él mismo. Por arrebatarme a mi madre de la ilusión del tiempo lineal, les agradezco con amor a las organizadoras, a los participantes y a los asistentes a la Jornada *Homenaje a Sara Gallardo (1931-1988)* del 2008 y, ahora que esta está adquiriendo su forma escrita, extiendo mi agradecimiento a las editoras y a los lectores.

La frivolidad en serio

Felisa Pinto

Conocí mucho a Sara Gallardo. Con ella somos mellizas de nacimiento, no de día pero sí de año: 1931. Yo soy Sagitario y Sara, Capricornio. Teníamos amigos comunes, de un mismo perfil intelectual. La pasábamos siempre muy bien y en ese tiempo ni pensábamos en ser periodistas. Éramos tan jóvenes...

Sarita y Marta Gallardo eran la belleza en Buenos Aires, paradójicamente ellas eran muy tímidas —como todos los Gallardo— y al mismo tiempo encantadoras e irresistibles. En mi *entourage* social se decía ser una belleza “como las Gallardo”. En ese clima conocí a Sara y nos hicimos muy amigas, básicamente por las dosis de humor, la gracia increíble y la ironía constante que tenía y, a la vez, por su perfil místico. Sara era realmente atractiva.

En 1955 Sara se casa con Luis Pico Estrada, momento en el que nos dejamos de ver tan asiduamente y en que cada una empieza a hacer unas tímidas incursiones periodísticas, *raras* para el momento. Hacia 1967, a ella la convocan en la revista *Confirmado*, donde escribía una doble página semanal, “La Donna è Mobile”, con título y concepto de Luis Pico Estrada, que no firmaba, y una columna también semanal en la que

escribía sobre diferentes cosas, que sí firmaba y en la que aparecía su retrato: ella era allí *columnista estrella*. *Confirmado* era una revista de hombres, fundada por Jacobo Timerman, que también fundó *Primera Plana* (otra revista de hombres). Dos revistas absolutamente masculinas. En la redacción de *Primera Plana* eran todos hombres, y las únicas mujeres que estuvimos desde el comienzo fuimos Silvia Rudni, Vicky Walsh —la hija de Rodolfo Walsh— María Teresa Solá y yo, que me incorporo a mi regreso de Europa. Sara Gallardo había pasado antes que yo por *Primera Plana*.

Primera Plana y *Confirmado* eran revistas bastante facciosas, siempre había alguien atento al movimiento de las tropas, a los intentos de golpe. En medio de esa atmósfera masculina y seria, entre los informes económicos, las noticias y los chistes políticos estaban nuestras columnas. Una de las notas de *Confirmado*, titulada “Qué cache la alegría, ¿no, che?”, que Sara sí firmaba, dice:

Tenemos mala opinión de la alegría. Una persona alegre... hum. Superficial. Sí, simpática. Sí, entretenida. Pero hum... ¿no es un poco sonsa para decirlo de alguna manera, como dice Víctor Max Wullich que dicen las viejas? Mala opinión de la alegría. Hamlet, por ejemplo, pálido y rumiador, Werther, suicida, Alighieri, protagonista o autor, bilioso, la boca sumida, son gente seria, héroes, paradigmas, diez puntos. Pero uno con facilidad para la carcajada... hum. Pasa la comedia, m' hijito, por favor. [...]

Mala, malísima opinión. Tenemos un perro sentado y lúgubre Qué respeto. Tenemos un perro saltarín y lamedor. A la cucha, cuzco. Usted conoce una mujer lánguida, indiferente, fatal. Muere de amor. Usted conoce una mujer, ja, ja, ja. Bah. [...] Para terminar, anuncio que mi próxima foto en la página tendrá una interesante expresión taciturna. (Gallardo, 1969: 56)

Las dos teníamos un paralelo en los medios. Sara escribía “La Donna è Mobile” en *Confirmado*, y yo hacía “Estravagario” en *Primera Plana*. Ninguna de estas dos columnas se firmaba, probablemente porque era una disposición del Jefe de Publicidad que respondía a algún mandato de no querer interferir el texto. Esto se combina, en el caso de Sara, en que ella ya era una escritora reconocida y que el periodismo era en ese entonces también una salida laboral para un escritor. “La Donna è Mobile” se basaba en los relatos de la vida frívola porteña de Flora Novillo Corvalán, otra periodista y redactora de *Confirmado* que era muy querida por Sara. Flora, la *Donna*, salía a la calle y luego le daba los informes a Sara, que los plasmaba con su tono característico en la página.

Durante algunos años, coincidimos también con Sara en *Confirmado*, cuando yo escribía con firma y con foto la columna “Escaparate”. Todo eso junto se encontraba en estos semanarios. Quien leía nuestras columnas era la mujer del ejecutivo que tenía dinero, porque el consumo que se promocionaba en “La Donna è Mobile” y “Escaparate” era un consumo de alto nivel, no meramente comercial.

Era genial porque las dos éramos el *toque* o *respiro* femenino en revistas de política y de hombres. En esto también teníamos un paralelo bastante divertido: “divertido” entre nosotras porque no nos lo tomábamos en serio en el sentido de que en esa época pocas mujeres estudiaban periodismo, y nosotras éramos básicamente cronistas de nuestra época. Ni Sara ni yo fuimos a ninguna escuela de periodismo y las dos escribíamos en las revistas también para pagar las cuentas. En el marco de esas publicaciones, entonces, éramos el costado supuestamente *femenino*. Una vez una persona muy seria me dijo que en esas columnas nos tomábamos *la frivolidad en serio*, y para mí fue el pipopo más lindo que recibí en la vida, porque realmente yo me tomo la frivolidad en serio desde que soy muy joven y me parece algo bastante difícil de

hacer, y más difícil aun que alguien confíe en que la frivolidad pueda ser y hacerse en serio.

De alguna manera nos hacíamos las graciosas pero nunca le hicimos el juego al *hembrismo*, nunca propusimos escribir “Cómo engañar a un hombre con éxito” o “Cómo buscar un millonario”. Jamás. Esas cosas no figuraron en nuestras columnas, y sí, en cambio, un intento de retratar las costumbres de las mujeres y del mundo femenino consumista. Profundizábamos con ironía en el consumismo, en la elección de vestirse todos y todas como “arbolitos de Navidad”, echándose todo encima. No se trataba del consumismo del “comprar por comprar” sino de un consumismo donde había búsqueda y elección.

En uno de los números de *Confirmado* de 1969, por ejemplo, Sara escribe un relato por demás divertido que se titula “Lupan Art: sublimación de lo común”, basado en una exhibición en Lupan Art —un nombre que ya era toda una audacia— de Nini Gómez Errázuriz, que era otra excéntrica argentina muy admirable a quien todavía le gusta el arte extremo:

Segunda exhibición de Lupan Art. Nini Gómez, en su admirado piso de Chacabuco 409, presentó la ropa de verano de su colección, tan particular, diseñada sobre géneros comprados en los almacenes de campo y sederías de barrio. Colgada de sogas o en perchas mientras el espléndido ventilador de techo digno de colonia tropical u hotel de veraneo fin de siglo, giraba refrescando el ambiente y haciéndola bailar, las ropas fueron muy comentadas. La gente, que tomó vino en tazones de loza blanca, compró bikinis con mínimos corpiños sin armazón y calzón prendido adelante y frescos vestidos de diario, de algodón que mezcla colores abruptos y graciosos en los puños, canesú y cuello. [...] Dentro de una enorme vasija se veían las famosas sandalias Duncan, diseñadas por el hermano de Isadora, señor que vivió de toga y sandalias

griegas en París, adorando a Zeus y Apolo, hasta que murió hace pocos años. [...] Nini descubre la belleza de lo común, lo sencillo, lo no mirado. Y quiere que se integre a la moda. [...] Hay pantalones y camisas hechos de repasadores, donde las gentiles franjas y rayas destinadas a las cocinas se ven con nueva dimensión. [...] Esa noche el éxito fue *avalánchico*... (s/f, 1969: 39)¹

En “La Donna è Mobile” también hay flashes sociales como cuando, por ejemplo, se hace un fascinante paralelo entre Yoko Ono y Susana Pereyra Iraola, que, quien la conoce, sabe que es una persona muy seria y tímida:

Susana Pereyra Iraola, sentada en el suelo, en amable charla con John Lennon y Yoko Ono. Exposición de Andy Warhol en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con pollera al tobillo blanca con florcines. Yoko con túnica amarilla transparente y sombrero de paja. (s/f, 1971a: 36)

Las dos también compartimos la complicidad y el amparo intelectual que nos dio María Rosa Oliver, una de las mujeres escritoras argentinas más importantes, que nosotras amábamos y venerábamos, y quien nos invitaba a su casa siempre llena de escritores, como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa. De repente una se veía ahí, siendo parte de ese mundo maravilloso. Y María Rosa Oliver siempre respetando la chispa que supuestamente encontraba en mí y en Sara Gallardo, a quien además la incentivaba a escribir ficción. Los dos referentes más visibles de Sara Gallardo son, para mí, María Rosa Oliver y Manuel Mujica Lainez. Cuando en 1958 Sara publica *Enero*, su primera novela, María Rosa Oliver escribe en *La Gaceta Literaria*:

1 Énfasis propio. Ese admirado piso de Chacabuco 409 era de solo dos ambientes.

Que *Enero* sea un testimonio fiel de un sector del ambiente rural no basta para explicar el asombro jubiloso que sentimos al terminar de leerlo... Una novela inmune al desgaste del tiempo. (Oliver, 1959)

Y Manucho, por su parte, en el año 1971 a raíz de *Eisejuaz*, le escribe a Sara una carta muy larga analizando el libro y le dice:

En fin, me despido saturado, gracias a ti, de imágenes nuevas y quedo en compañía de un héroe mitad ángel y mitad monstruo que, en el medio de la mediocridad intelectual que nos rodea, se alza con la robustez de un testimonio. Te abrazo. Manucho.²

Al mismo tiempo que Sara publica *Eisejuaz* —en 1971, en Buenos Aires— y que Manucho le envía esa carta, ella escribía en la sección “La Donna è Mobile” los apuntes de una frivolidad absoluta. Ese gesto define a Sara Gallardo. Tomo un ejemplo de esa escritura fantástica de Sara, a propósito de Madame Frou Frou, Rosa Bailón, una gran amiga nuestra, muy admirada, y que representaba a las mujeres inconformistas que se paseaban por la Galería del Este donde quedaba su vidriera:

Madame Frou Frou (local 25). No es la pálida rosa del Soho, sino la pálida rosita de la Manzana Loca que inspira las creaciones de este rincón. Propone sacos unisex con retazos de géneros, mangas cortas y 3 bolsillos (\$130). Los tiradores de Dalila Puzzovio, rayados, con detalles de frutillas de algodón (\$35 el par). Capelinas de anchas alas a pintas o a cuadritos, de género y armadas con alambre (\$9,90). Y flores, muchísimas flores de papel, pergamino y lo que sea... (S/f, 1971b: 30)

2 Carta publicada en el “Prólogo” de Elena Vinelli a la reedición de *Eisejuaz* (Gallardo, 2000: 8) .

En *Confirmado*, Sara Gallardo pudo desplegar tanto en su columna como en la página doble una prosa muy personal y diferente dentro de la jerga rebuscada y del estilo *aburridísimo* con los que se noticiaba sobre los intentos de golpe o las subas y bajas del dólar, que daba a este tipo de revistas ese tono uniforme que buscaban deliberadamente. Y ella tenía, en cambio, un brillo y un estilo muy especial. Tanto en su prosa como en su vida, desgraciadamente muy corta.

Bibliografía

- Gallardo, S. 1969. “Qué cache la alegría, ¿no, che?”, en *Confirmado*, año V, n° 230, 12 de noviembre, p. 56.
- . 2000. *Eisejuaz*. Buenos Aires, Agea/Biblioteca Clarín.
- Oliver, M. R. 1959. “Enero”, en *La Gaceta Literaria*, año III, n° 17, enero-marzo.
- S/f. 1969. “Lupan Art: sublimación de lo común”, en *Confirmado*, “La Donna è Mobile”, año V, n° 236, 24 de diciembre, p. 39.
- S/f. 1971a. “Divisajes”, en *Confirmado*, “La Donna è Mobile”, año VII, n° 325, 7 de septiembre, p. 36.
- S/f. 1971b. “Madame Fru Fru”, en *Confirmado*, “La Donna è Mobile”, año VII, n° 340, 21 de diciembre, p. 30.

Sara Gallardo: perfil romano

Sebastián Álvarez Murena

Tras dos años en Barcelona y dos años pasados en los Alpes suizos, de 1982 a 1988, mi madre, Sara Gallardo, vivió en Roma los que resultaron ser los últimos años de su vida.

Si bien relativamente corto, este período romano fue, a mi entender, un momento de profunda maduración de su personalidad, de la cual estas pocas líneas no quieren ser más que un bosquejo fiel y afectuoso que pueda completar un perfil suyo.

Cuando poco antes de dejar Suiza le pregunté a mi madre por qué nos mudábamos una vez más y por qué precisamente a Roma, su respuesta fue “porque quiero vivir en el mundo clásico”. Y fue precisamente con ese espíritu que llegamos a Roma en un caluroso junio de 1982, a un departamento de un barrio residencial donde vivimos con mi hermana Paula Pico Estrada y, periódicamente, con mi tío Gui Gallardo, hermano mayor de mi madre. Para esas alturas mi hermano Agustín Pico Estrada ya se había vuelto a vivir a la Argentina.

El espíritu con el que mi madre se relacionó con Roma se refleja en una anécdota. En el siglo XIX, un poeta romántico había conseguido un puesto como preceptor del joven hijo de una gran familia. En la primera cita con su alumno, este

vio al poeta acercarse caminando por el parque a lo largo de un sendero rodeado de estatuas clásicas, descubriendo la cabeza e inclinándose en profunda reverencia ante cada dios o musa. Este relato tocaba profundamente el alma de mi madre, creo que porque de un cierto modo lo consideraba una proyección de su propia espiritualidad y de su comunión con la belleza. Porque si hay una clave que puede definir los últimos años de la vida de mi madre, es justamente el binomio de espiritualidad y belleza. “Belleza” no en el sentido canónico y ligeramente árido de la Estética sino en el sentido cálido, fértil y casi carnal de *il senso del bello*, “el sentido de lo bello”, que caracteriza al Barroco romano y su relación con la Roma clásica. La espiritualidad, en cambio, fue la de un reencuentro —si es que en algún momento hubiese habido un distanciarse— con la religión y la Iglesia. Un reencuentro al cual mi madre llegó a través de una madurez espiritual que le hacía considerar, con ese candor que la vida en Roma le puede dar a todo lo relativo a las religiones, las fascinantes consecuencias del sincretismo de los primeros cristianos.

Así, por ejemplo, mi madre se conmovía al descubrir que la Virgen María no solo era la madre de Cristo sino que su figura también incorporaba el simbolismo de la diosa egipcia Isis. O que San Miguel no solo era el santo que llevaba el nombre de su hermano, sino también la incorporación al cristianismo de Mitra, dios cuyo culto llegó a Roma desde Oriente con las legiones, allá por los mismos años en que San Pedro y los primeros cristianos predicaban en Roma.

Sus lecturas de esos años reflejan estos intereses: las crónicas romanas de Ferdinand Gregorovius, o los relatos de los descubrimientos del arqueólogo Amedeo Maiuri. Recuerdo en particular la conmoción que le causaba la descripción del hallazgo de una Venus de mármol policroma en el sur de Italia, así como la lectura de las Sagradas Escrituras, del filósofo Rudolf Steiner, y de todo lo relativo a la vida de Edith Stein, primera santa de origen judío. Este iba a ser el tema

de su próximo libro, para el cual estaba investigando, y que desgraciadamente no llegó a escribir.

Ahora bien, que toda esta espiritualidad no confunda a los que leen estas líneas, nada de triste ni oscuro y auto-flagelante en todo esto. Al contrario, creo que la espiritualidad de mi madre en los últimos años de su vida se diferenció de la de su infancia justamente por su luminosidad y alegría y, por cierto, por el haber germinado en el fértil humus del sentido del humor y auto-ironía tan propios de su carácter.

Sus años romanos se caracterizaron también muy especialmente por una serie de personas, amigos muy queridos con quienes se desarrollaron relaciones entrañables, que habrían de durar en el futuro más allá de la muerte de mi madre. Algunos de estos amigos son romanos de adopción, como el poeta español Enrique de Rivas, Santiago de Estrada, su mujer Bebita Bosch y su familia. Unos, romanos temporáneos, pero no por esto menos intensamente amigos, como la pintora Vechy Logioio y su marido, el escritor Ángel Bonomini, o Isabel Bénédict, laica consagrada que en esos años vivía en Roma. Otros, viajeros que pasaban, pero con quienes mi madre quedaba en contacto, como Julio Crespo, en esos años corresponsal de *La Nación* en Washington, con quien ella tenía largas y amistosas charlas telefónicas. No tengo palabras para describir el afecto y la profundidad de la relación de mi madre con sus amigos en el período romano y la alegría que le daba su existencia.

Cuando mi madre dejó Roma por última vez había decidido volver a vivir a la Argentina. Sus años romanos fueron intensos y llenos de emociones, pero también tuvieron dos caras, como el dios Jano. Una, excitante y alegre, feliz de la comunión constante con la belleza y la espiritualidad que puede dar Roma. Otra, un poco más angustiada, la de las constantes dificultades económicas en las cuales siempre ayudaban los amigos que he mencionado antes. Pero, por

encima de todo mi madre extrañaba a mis dos hermanos, quería volver a estar cerca de ellos y quería volver a su país.

Así, pues, se fue del mundo clásico para volver a ese otro mundo clásico al que pertenecía, la Argentina de casi toda una vida. Sería lindo pensar en qué hubiese podido salir de ese retorno a su viejo mundo, qué habría hecho, qué habría escrito. Pero muy tristemente el destino no quiso que así fuera, y pocas semanas después de su llegada murió.

Su recuerdo sigue vivo en Roma, en su obra y en quienes la quisieron.

Los autores

José Amícola

Se doctoró en Alemania en 1982 con una tesis sobre Roberto Arlt, que se publicó en Buenos Aires en 1984 bajo el título de *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Desde 1986 es profesor en la Universidad Nacional de La Plata. Otras de sus publicaciones son: *Sobre Cortázar* (1969), *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), *Dostoievski. Polifonía y disonancia* (1995), *De la forma a la información* (1997), *Camp y posvanguardia* (2000), *La batalla de los géneros* (2003), *Autobiografía como autofiguración* (2007). Junto a Graciela Speranza ha compilado las ponencias del *Encuentro Internacional Manuel Puig* (1998) y en colaboración con Jorge Panesi ha publicado la edición crítica de *El beso de la mujer araña* para la Colección Archivos (nº 42) con el patrocinio de la UNESCO (2002). Por último, con José Luis de Diego ha dirigido el volumen colectivo titulado *La teoría literaria hoy* (2007).

Laura Arnés

Licenciada en Letras e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente es becaria de posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) y realiza su doctorado bajo la dirección de la Dra. Nora Domínguez, con sede de trabajo en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA). Ha organizado y participado en reuniones científicas y ha publicado artículos especializados en diversos medios académicos. Durante el 2005 co-organizó el ciclo de poesía *Cuerpo extraño*. Publicó el libro de poesía *Manzana Fue* (2011) y las plaquetas *Parto* (Proveedora de Droga,

2005), *Variaciones* (Color Pastel, 2005) y *Poemas* (Color pastel, 2004). Participó, también, en las antologías *Poesía Manuscrita II* (2009) y *Habitando la frontera, poesía escrita por mujeres latinoamericanas* (en la frontera, 2008).

Paula Bertúa

Licenciada en Letras (UBA), Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES/UNSAM) y Doctora en Letras (UBA). Ha dictado cursos en universidades nacionales y extranjeras. Recibió becas y distinciones de: Fondo Nacional de las Artes, Coimbra Group (Bélgica) y Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociale (Italia). Autora del libro *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, por el cual recibió el segundo premio al ensayo del Fondo Nacional de las Artes. Actualmente se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde desarrolla su proyecto de investigación posdoctoral como becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Publicó en revistas académicas y en libros especializados del país y del exterior sobre arte y literatura argentina del siglo XX.

María Sonia Cristoff

Nació en Trelew en 1965. Se graduó en Letras en la Universidad de Buenos Aires, ciudad en la que actualmente vive. Publicó *Falsa calma*, crónica (2005), *Geografías Literarias: Patagonia*, una selección de escritores patagónicos contemporáneos (2005), *Desubicados*, nouvelle (2006), *Idea crónica*, literatura de no ficción de autores iberoamericanos (2006), *Pasaje a Oriente*, narrativa de viaje de escritores argentinos (2009). Relatos suyos han aparecido en volúmenes colectivos como *Crítica del Testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato* (Cecilia Vallina, ed., 2009), *Buenos Aires. La ciudad como un plano* (2010) y *Über Lebenskunst* (Katharina Narbutovic y Susanne Stemmler, eds., 2011). Escribe en distintos medios y dicta una Clínica de Manuscrito en la Escuela de Escritores del Centro Cultural Ricardo Rojas.

Lucía De Leone

Doctora en Letras e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla su proyecto posdoctoral como becaria del CONICET en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la UBA. Ha publicado artículos en libros especializados y en revistas académicas nacionales e internacionales.

Es miembro de varios proyectos de investigación (UBACYT, PICT, UNTREF) sobre literatura argentina, teoría literaria, y género. Se desempeña, además, como auxiliar de redacción de *Mora*, revista del IIEGE.

Mariana Docampo

Narradora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Publicó los libros *Al Borde del Tapiz* (Simurg, 2001), *El Molino* (Bajo la Luna, 2007, segundo premio del *Fondo Nacional de las Artes* y finalista en el *Concurso de la Biblioteca Nacional*) y *La Fe* (Bajo la Luna, 2011). Algunos de sus textos fueron incluidos en antologías, entre ellas, *Comer con la mirada* editada por el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Dirige desde 2011 la colección "Las Antiguas. Primeras escritoras argentinas" para la editorial Buena Vista. Participa con notas, traducciones y ensayos en revistas y diarios, y coordina desde hace varios años talleres de escritura y de lectura interpretativa de textos. Es organizadora de la milonga Tango Queer y co-dirige el Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires.

Nora Domínguez

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora de Teoría Literaria en la misma universidad. Se desempeña como Directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE). Publicó *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (Beatriz Viterbo, 2007) y co-editó *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange* (Beatriz Viterbo, 2010), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* (Facultad de Filosofía y Letras, 2008), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (Paidós, 2004) y *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina* (Beatriz Viterbo, 1998), y numerosos artículos sobre las representaciones literarias del género sexual en libros y en revistas del país y del exterior. Ha recibido la Beca Guggenheim 2008.

Carolina Esses

Es Licenciada en Letras (UBA), escritora y crítica literaria. Estudió Bellas Artes en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Su libro *Temporada de invierno* (Bajo la luna, 2009) fue finalista en el Concurso de poesía "Olga Orozco" (UNSAM, 2008) con un jurado compuesto por Juan Gelman, Gonzalo Rojas, Jorge Boccanera y Antonio Gamoneda. Publicó también *Duelo* (Ediciones en Danza, 2005) junto a Mercedes Araujo y Cecilia Romana. Poemas suyos fueron publicados en diferentes revistas y en las antologías *Hotel*

Quequén (Sigamos Enamoradas, 2006, C. Romana, comp.), *Poetas Argentinas 1961-1980* (Ediciones Del Dock, 2007, A. Nachon, comp.) y *Quedar en lo cantado* (El fin de la noche, 2009, F. Castellano, comp.). En el campo de la literatura infantil publicó *Valerio y la ciudad liviana* (Uranito, 2010) y los cuatro relatos que componen la colección Historias de Pestro-nio (Uranito, 2010). Es colaboradora habitual en suplementos culturales y diversos medios gráficos.

Alejandra Laera

Docente e investigadora de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), e investigadora independiente en el CONICET. Ha escrito *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres* (FCE, 2004) y ha dirigido *El brote de los géneros* (vol. 3 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, 2010). Además, ha editado la antología de relatos *Los dominios de la belleza* (FCE, 2005) y el volumen de crónicas periodísticas *El arte de viajar* (FCE, 2007), ambos de Manuel Mujica Lainez, así como varios volúmenes colectivos, entre ellos *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América latina* (Beatriz Viterbo, 2007) y *Fronteras escritas* (Beatriz Viterbo, 2008). Dirige también la serie “Viajeros” de la colección Tierra Firme (FCE).

María Rosa Lojo

Escritora e investigadora principal del CONICET, doctora en Letras (UBA), profesora del Doctorado en la Universidad del Salvador. Ha publicado veintitrés libros en diversos géneros (ficción, ensayo, edición crítica) y numerosos trabajos de investigación en revistas y colecciones académicas. Entre sus novelas se cuentan *La pasión de los nómades*, *Una mujer de fin de siglo* y *Finisterre*. Obtuvo premios literarios nacionales e internacionales (Municipal de Buenos Aires, Konex, Esteban Echeverría, ILCH, Medalla de la Hispanidad, Medalla del Bicentenario, entre otros) y su obra ha sido traducida a varios idiomas. Es especialista en literatura argentina, con orientación en temas de género, construcción de imaginarios nacionales, vínculos entre historia y ficción, teorías del símbolo y estereotipos etnoculturales. En 2010 se publicó por Sudamericana su última novela, *Árbol de familia*, y en 2011, por la misma editorial, *Bosque de ojos*, que reúne todos sus textos breves.

Sebastián Álvarez Murena

Vive en Roma y es creador de perfumes. Junto a su mujer Marina Sersale es fundador de *Eau d'Italie*, casa de perfumería independiente situada en Positano. En el pasado se ocupó del comercio de tabaco en hoja y fue colaborador de *Página 9* y del suplemento cultural de *La Nación*.

Gloria Pampillo

Publicó las novelas *Las invenciones inglesas*, *Costanera Sur* y *Pegamento*, Premio de novela del Fondo Nacional de las Artes. Escribió y publicó dos libros de relatos, *Estimado Lerner* y *Cuatro viajes y un prostíbulo*. En 2007 recibió el 2º Premio de Novela de la Biblioteca Nacional por *La deuda*, publicada en el año 2010 por Guid Publicaciones, con el título *El héroe que vino a buscarme*. Escribió una novela juvenil, *La mula en el andén* (Alfaguara, 2007). Además, publicó en colaboración el libro *Escribir. Antes, yo no sabía que sabía* (Prometeo, 2010), acerca de la teoría de la escritura. También publicó diversos artículos críticos sobre Rodolfo Walsh, Silvina Ocampo, Armonía Sommers, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Luisa Valenzuela, Susana Constante y otros.

Paula Pico Estrada

Profesora adjunta de la cátedra de Filosofía Medieval en la Universidad Nacional de San Martín. Investiga la dimensión ética concomitante a la gnoseología de Nicolás de Cusa, cuestión sobre la que ha escrito y publicado notas y artículos. Desde 2008 es directora editorial de Ediciones Winograd, casa especializada en publicaciones bilingües de obras de autores medievales y renacentistas.

Felisa Pinto

Cuenta desde fines de los años cincuenta con una extensa trayectoria periodística en secciones de moda local que han sido consideradas absolutamente innovadoras. Colaboró como secretaria en la revista *Nueva Visión*. En los años sesenta, al tiempo que documentó las últimas tendencias de la moda de los integrantes del Instituto Di Tella, trabajó en *Primera Plana* con una doble página semanal llamada "Estravagario" que se basaba en la vida frívola porteña. Al cierre de esta revista, escribió en *Confirmado* la columna semanal que ella misma bautizó "Escapate". De 1970 a 1976 en *La Opinión* de Jacobo Timerman fue responsable de las páginas "La Mujer" y "Vida Cotidiana". En *La Nación* escribió la sección "Eureka". Publicó junto a la artista y diseñadora Delia Cancela el libro *Modas para*

principiantes. Vanguardias del siglo XX (Era Naciente, 2008). Actualmente colabora en los suplementos "Soy", "Las 12" y "Radar" de *Página/12*, y en las revistas *Barzón*, de Argentina, y *AD*, de España.

Índice

Prólogo	5
<i>Paula Bertúa y Lucía De Leone</i>	
Ronda de lecturas	
El gesto de la política: Silvina Ocampo y Sara Gallardo	15
<i>Nora Domínguez</i>	
Sara Gallardo, más allá del paraíso	33
<i>Alejandra Laera</i>	
Cuerpo, clase y destino en <i>Enero</i> de Sara Gallardo	47
<i>José Amícola</i>	
La voz (im)posible: una aproximación a “Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul” y <i>La rosa en el viento</i>	61
<i>Laura Arnés</i>	

El acontecimiento de la palabra 77
Paula Bertúa

Una autora en busca de un personaje.
Las columnas de Sara Gallardo en *Confirmado* 93
Lucía De Leone

Palabras cruzadas

Los "otros": mujeres y aborígenes en la narrativa
de Sara Gallardo 117
María Rosa Lojo

Humanos y animales en los cuentos de Sara Gallardo 131
Gloria Pampillo

Una deriva de lenguaje en clave infantil.
¡Adelante, la isla! de Sara Gallardo 141
Carolina Esses

La experiencia *Eisejuaz* 151
Mariana Docampo

Extraña forma de locuacidad
(apuntes sobre *La rosa en el viento*) 155
María Sonia Cristoff

Juego de voces

Sara Gallardo, escritora doméstica 167
Paula Pico Estrada

La frivolidad en serio 175
Felisa Pinto

Sara Gallardo: perfil romano 183
Sebastián Álvarez Murena

Los autores 187

