FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo

Argentina. Siglo XX
Tomo 1

Autor:
De Leone, Lucía María
Tutor:
Domínguez, Nora

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
17-3-191

TESIS 17-3-19 V.1

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS
Nº 883.876 MESA
30 NOV 2012
Agr.

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Papeles repartidos

La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo (Argentina. Siglo XX)

Tesis de doctorado de Lucía María De Leone
DNI: 25.187.386
Directora y consejera de estudios: Dra. Nora Domínguez
Carrera: Letras

Tomo I:
Introducción y capítulos 1, 2 y 3

Buenos Aires, Argentina
Noviembre de 2012

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TESIS 17-3-19
V.1

Índice de la tesis

Introducción.....15

Seis argumentos en busca de una autora

Ubicaciones críticas, elecciones teóricas

"Yo persigo una forma": Sara Gallardo en capítulos

Capítulo I. Piezas de una obra rota.....70

I.1. Sara Gallardo o las formas de lo doble

I.2. Vaivenes de una *Donna è Mobile*

I.3. Portarretratos: la literatura *desde el balcón*

I.4. Astillas y volutas en *El país del humo* (1977)

Capítulo II. Literatura y desperdicios. Sara Gallardo y las novelas rurales.....146

II.1. Estertores de una tradición: la otra vuelta

II.2. *Enero* (1958): la novela de las dos caras

Mira quién narra

La bella imagen

II.3. *Pantalones azules* (1963): sexualidad, xenofobia, impostación

Miradas en cruz para la *Argentina deseada*

De los poemas de la patria a una revelación hispanoamericana

-Escena I. La playa por asalto

-Escena II. Bajo la constelación del sur

II.4. *Los Galgos, los galgos* (1968) o las vueltas de la vuelta

Épicas rurales: las aventuras de "un profano en campo exquisito"

La autoría *a campo traviesa*

Capítulo III. Literatura y periodismo. ¡Tan lejos! ¡Tan cerca!.....242

III. 1. Años 60: un escenario de transformaciones

III. 2. Sara Gallardo periodista: las postas de una larga travesía

III. 3. En los bordes: la autoría aleatoria y los otros oficios

III. 4. Antecedentes y derivas en *La rosa en el viento* (1979)

Después del humo

Los papeles en el viento

Capítulo IV. Periodismo y frivolidades.....339

IV.1 *Confirmado*: la revista semanal de noticias

En el mundo de los *ejecutivos de papel*

Jugando entre sartenes y mangos

IV.2 La autoría estelar: una autora encuentra a su personaje

Con firma en *Confirmado*

Seriar la práctica: de bichos, de viáticos y de esas otras también

-¿Quién es ese bicho?

-En letra chiquita

-Antisensacionalismo

IV. 3 Las Donnas sólo quieren divertirse

Réquiem por una *frivolidad en serio*

La mujer de plata

Consideraciones finales. Sara Gallardo: una saga diversificada.....459

I. Derivas rurales: hacia el presente

II. De la escisión a la fusión: literatura y periodismo hoy

Coda. La hora de la basura

Apéndices.....495

I. Selección de textos e imágenes de *Confirmado*
I.1. Columnas y "La Donna é Mobile"
I.2. Tapas
I.3. Fotografías de uso periodístico
I.4. Cartas de lectores/as (transcripciones)
-Sobre la columna firmada
A favor
En contra
-A propósito de la página "La Donna é Mobile"

II. Otras colaboraciones de Gallardo en la prensa
II.1. Excepciones literarias
II.2. Pruebas de imprenta (primeras o últimas páginas) de algunas crónicas enviadas para *La Nación*
II.3. Notas para la revista de *La Nación*
II.4 Negativos de foto carnet de uso periodístico

III. Selección de otros textos e imágenes

III.1. Páginas o columnas femeninas o "para la mujer" inmediatamente anteriores y/o contemporáneas a "La Donna è Mobile"
III.2. Propagandas o referencias a los ejecutivos
III. Fotos de juventud y de edad madura de Sara Gallardo (reproducidas en medios gráficos)

Agradecimientos.....526

Bibliografía.....531

I. Fuentes utilizadas

I. 1. Obras de Sara Gallardo
-Ficciones
- Compilaciones
- Relatos en antologías
-Otros textos e iniciativas
-Traducciones

I.2. Publicaciones periódicas con participación de Sara Gallardo

I.3. Entrevistas a Sara Gallardo

I. 4. Textos de otros escritores nombrados

II. Bibliografía

II.1. Reseñas, comentarios críticos, prólogos y ensayos sobre Sara Gallardo
II.2. Necrológicas
III.3. Bibliografía general

Escribir para un diario no es imposible: es algo leve, tiene que ser leve, e incluso superficial: el lector en relación al diario, no tiene ni ganas ni tiempo de profundizar. Pero escribir lo que después será un libro exige a veces más fuerza de la que aparentemente se tiene. (...) Escribir siempre me costó, aunque hubiera partido de lo que se llama vocación. Vocación no es lo mismo que talento. Se puede tener vocación y no tener talento, es decir, se puede ser convocado y no saber cómo ir.

Clarice Lispector, "Escribir" (*Jornal do Brasil*, 1970)

Para empezar

En 1914, la escritora y periodista argentina Salvadora Medina Onrubia (La Plata, 1894/5- Buenos Aires, 1972) llega a Buenos Aires desde la ciudad de Gualeguay.[1] Allí, al tiempo que incursionaba en el periodismo local –en *El Diario* de Gualeguay-, se desempeñaba como maestra rural y enviaba a Buenos Aires sus colaboraciones para publicaciones modernas y de circulación masiva como *Fray Mocho*, el semanario ilustrado dirigido por Carlos Correa Luna cuya primera emisión data del 3 de mayo de 1912.

La por entonces muy joven periodista, que rápidamente brillará también como dramaturga y escritora de ficciones, llega a la gran ciudad -como su amiga y colega Alfonsina Storni- con un hijo extramatrimonial, producto de un amorío ocasional con un abogado de provincias. Pero, más allá de seguir ambas las postas de un itinerario que en aquella época las marcaría como *diferentes* o *descentradas* -para expresarlo con palabras de Onrubia-[2] la escritora y periodista llega también en posesión del manuscrito de una pieza dramática que estrenará al poco tiempo en el circuito teatral porteño con gran resonancia, cuya seguida publicación en la revista teatral *Nuestro Teatro* la convierte rápidamente en una autora reconocida.

Corre el año 1914. Los papeles de esta autora recién venida a la escritura y recién llegada al escenario cultural porteño de principios de siglo XX, en el contexto sociopolítico y cultural inmediatamente posterior al Centenario, son los actos y las escenas que constituyen su ópera prima: la pieza teatral de temática anarquista titulada *Almafuerte* (1914), en la que se dramatiza la vida de una familia de obreros anarquistas.[3]

---

[1] Si bien en sus biografías y en los diccionarios de autoras argentinas más conocidos se consigna 1894 como fecha de nacimiento de Medina Onrubia, en un breve texto autobiográfico, Salvadora dice haber nacido en 1895. Ver: "Autobiografía" en Klix Miranda, Guillermo, *Cuentistas argentinos de hoy: muestra de narradores jóvenes (1921-1928)*, Buenos Aires, Claridad, 1929. (En este libro se incorpora el cuento "Gaby y el amor").

[2] *Las descentradas* (1929) es la *obra estrella* de Salvadora Medina Onrubia. Más adelante, a lo largo de esta introducción, retomo y explicito este concepto.

[3] *Almafuerte*, (drama en tres actos y en prosa), *Nuestro Teatro*, Año I, N° 9, Buenos Aires, 1 de febrero de 1914. Un poco menos que un mes antes, en la noche del 10 de enero de 1914 la Compañía María Gámez y Salvador Rosich la estrena en el Teatro Apolo de Buenos Aires.
No es casual que su primera pieza dramática lleve como título el seudónimo del escritor Pedro Bonifacio Palacios, quien era considerado por sus colegas -como refiere Manuel Gálvez en sus recuerdos literarios aparecidos entre 1944 y 1965- como un "anarquista espiritual". Dice Gálvez: "Se referían cosas extraordinarias de *Almafuerte*, a quien considerábamos como un santo laico. Decíase que daba sus sueldos, y hasta sus ropas y sus cobijas, a los pobres (...) Además, *Almafuerte* era un rebelde, como casi todos nosotros. Le considerábamos un anarquista espiritual". (Gálvez, 2002:126. Énfasis del original).
En este sentido, es interesante también relacionar la faceta poética y teosófica de Onrubia en sus poemarios *La rueca milagrosa* y *El misal de mi yoga*, ambos de 1929, con sus primeras actuaciones

Con esta pieza, la disertación "Alma al aire" (del 27/01/1914) pronunciada en un mitin ácrata celebrado en repudio a la aplicación de la *Ley de Residencia* (1902) y publicada dos días más tarde en la primera plana de *La Protesta*,[4] órgano central del anarquismo, sus coetáneas colaboraciones con firma y sueldo en ese mismo diario, las actuaciones públicas en manifestaciones de tendencia libertaria que tienen lugar desde su llegada a Buenos Aires, su devota protección hacia Simón Radowitzky, Salvadora Medina Onrubia presenta en sus comienzos un proyecto estético y político- periodístico sin fisuras, que se ve abonado también por el ímpetu maniqueísta, autoproclamado "sin dobleces", del anarquismo, en el que Onrubia, en ese entonces, deposita su mayor compromiso

El año 1914, entonces, es una fecha que importa remarcar porque concentra las primeras y sincrónicas intervenciones (literarias, político-públicos, y periodísticas) con las que Salvadora debuta en la gran ciudad,[5] y porque, además, es consecutiva a la fundación de *Crítica*, el diario precursor de la renovación formal y temática más radical del periodismo argentino.[6] Había sido fundado en 1913 por Natalio Botana, quien se convertiría primero en padre de todos sus hijos (incluso de Pitón, su hijo natural, con quien había llegado sola a Buenos Aires), y tan sólo después del nacimiento de la única hija mujer, en su marido. Por otro lado, una vez muerto Botana en un dudoso y trágico accidente automovilístico, la misma joven llegada del interior con un libro y un hijo bajo el brazo, se convertirá entre 1946-1951 en la cabeza de *Crítica*, en una empresaria periodística que tendrá que atravesar un sinnúmero de dificultades durante esos años de peronismo.

Almafuerte da inicio a una promisoria y variada producción literaria que, a pesar de que la posiciona desde muy temprano como una firma autoral reconocida, se cierra de improviso hacia mediados de los años 30.[7] En sus *comienzos* Onrubia presenta una

---

declaradamente ácratas. Los versos de esos poemarios aparecen atravesados por la retórica y las doctrinas teosóficas a las que concibe no como una mera afición de época que impacta también en la literatura (con los célebres ejemplos de "Las ciencias ocultas de la ciudad de Buenos Aires", de 1920, de Roberto Arlt o, más adelante, en *El ángel de la sombra*, de 1926, de Leopoldo Lugones), sino como una variante del "estado espiritual" y del *modus vivendi*, que a su entender, reclama para sí el anarquismo.

[4] *La Protesta*, Año 18, Nº 2151, jueves 29 de enero de 1914.

[5] Para una lectura detallada y minuciosa preferentemente de esta etapa temprana de Salvadora Medina Onrubia, caracterizada por su fervor anarquista y feminista, ver los trabajos de Sylvia Saítta (2006; 1995).

[6] Para un abordaje riguroso del diario *Crítica* desde su fundación y en particular durante los años 1920 y 1930, y para una caracterización del periodismo popular de la época ver también los trabajos de Saítta (2000; 1998; 1992). Su estudio sobre el diario *El mundo* y las aguafuertes de Roberto Arlt también completa el panorama del escenario periodístico de entonces. Ver Saítta, 1993.

[7] Después de la publicación de *Un hombre y su vida* en 1936, Medina Onrubia no volverá a editar ni a registrar títulos de ficción. Recién en 1958, una vez destituido el gobierno de Perón en 1955, se publica, y

imagen autoral armónica o sin quiebres radicales entre sus intervenciones, que empalman aquellas de orden literario, político, público y periodístico, que podría rotularse como *la anarquista de alma*, tomando en consideración las titulaciones y los conceptos de aquellas tempranas actuaciones. Una figura que -con el agregado de su condición de *madre soltera*- resultaría una "rareza"[8] primero ante los ideales femeninos moldeados por las convenciones socioculturales del período, pero también por la estética modernista, aún vigente en ese entonces, que coloca a la mujer en calidad de objeto textual, de "criatura literaria", y no de "sujeto autorial activo", y entre los paradigmas de autoría femenina aceptables y más instalados en la misma época, como, entre otros, el de la "pedagoga" o "la poetisa" (Molloy, 1991).[9]

Como vimos, sus piezas dramáticas se publican en revistas teatrales,[10] que por sus formatos (tapas con fotografías de actores, calidad y gramaje del papel), su estética (inclusión de publicidad, de secciones y servicios que interpelan y hacen participar al público, ahora amplificado), y sus modos de circulación (se venden en kioscos y librerías, son económicas, tienen alcance nacional) entran en serie con todo un conjunto variado de publicaciones, incorporándose y difundiéndose en la industria editorial y el escenario periodísticos de entonces.[11] Entre esas publicaciones se encuentra el *magazine* ilustrado *Fray Mocho*, donde Onrubia también colabora desde 1912 con críticas, notas bibliográficas y ficciones (relatos escritos en sus años mozos durante su estancia en Gualeguay, que tematizan la miseria de muchas familias de la zona), firmadas y siempre remuneradas. Onrubia sigue, así, el circuito de profesionalización de muchos escritores argentinos, que ingresan mediante la prensa a la vida literaria, y que evidencia la

---

en una edición de autora, *Crítica y su verdad*, el alegato con el que Onrubia rearma el proceso jurídico con el que exige la posesión de *Crítica*, que había sido confiscado en tiempos del peronismo.

[8] Varias, y a menudo contradictorias, son las imágenes que se han ido construyendo en torno de esta autora también de "rarezas". Quizá en ello haya contribuido la multiplicidad de facetas de sus tempranas actuaciones que expresan una voluntad de integrar la experiencia artística con la experiencia política y que la convierten en una figura versátil que se inserta y, siempre de manera enfática y trazando un sello personal, en diversas áreas de la cultura. No aleatoriamente, creo, la primera reedición (2006) de *Las descentradas* integra la colección "Rarezas" de la editorial Tantalia, y la segunda reedición (2007) de esta obra forma parte de la *Colección Los Raros* de la Biblioteca Nacional y Ediciones Colihue.

[9] Los entrecomillados son citas que pertenecen al trabajo citado de Sylvia Molloy.

[10] Estas revistas están caracterizadas por lo que Nora Mazziotti (1990) ha denominado "una modalidad teatral-periodística".

[11] Son publicaciones de circulación nacional, algunas incluso llegan a repartirse en Montevideo y muy económicas. *Fray Mocho* y *Nuestro Teatro* costaban 0,20 centavos, que era el mismo precio de las novelitas semanales contemporáneas que analiza Beatriz Sarlo (2000: 68-69), y que costaban un precio doble o triplemente menor al de los libros. Para consultar la evolución de los salarios reales en el arco de 1880 a 1910 puede consultarse Roberto Cortes Conde, *Tendencias en la evolución de los salarios reales en Argentina, 1880-1910, Xa Reunión anual de la Asociación Argentina de Economía Política*, auspiciada por la Universidad Nacional de Mar Del Plata, 3, 4 y 5 de noviembre de 1975, p. 26.

articulación imperante entre la literatura y el periodismo para una generación de jóvenes escritores y escritoras que, a diferencia de los hombres decimonónicos de "buena sociedad" que dejaban en sus agendas espacio también para las letras y cuya práctica persistió incluso entrado el nuevo siglo, eran o pretendían ser efectivamente profesionales. Además de erigirse como un medio más de subsistencia, la profesionalización literaria implicó un modo particular de presentarse ante la sociedad y darse a conocer frente al público (precisamente como un escritor o una escritora) y también una forma de convertirse en *especialista*, esto es, poseer un saber específico sobre la propia práctica.

En sus *Recuerdos de la vida literaria I* (2002), uno de los cuatro volúmenes de recuerdos que entre 1944 y 1965 publica Manuel Gálvez, un ejemplo paradigmático de las primeras generaciones de escritores profesionales en la Argentina (escritor, editor, periodista, empleado de la burocracia estatal, fundador de revistas y cooperativas de escritores, y también gremialista), el autor se detiene en caracterizar los mecanismos de profesionalización del escritor de principios de siglo, que es justamente el momento en que Onrubia debuta como autora. La profesionalización se sostenía en una concepción material y simbólica de la práctica de la escritura que implicaba la irrenunciable retribución por la escritura de distintos tipos de texto (ensayos, ficciones, prólogos, notas periodísticas) de modo tal de que ésta se convirtiera en un modo más de ganarse la vida y en un canal de adjudicación del valor material y simbólico de *existir literariamente.*[12]

Si me refiero a estas reflexiones de Gálvez es porque él mismo, como escritor, periodista, editor y cronista literario de su época, constituye un *caso* fundamental para abordar problemas sobre la formación de la autoría en la Argentina moderna: los mecanismos de profesionalización del escritor y sus vinculaciones con otras prácticas como el periodismo, la edición, y demás actividades subsidiarias. En función básicamente del estreno literario un tanto azaroso de su esposa Delfina Bunge en la primera década del siglo XX,[13] Gálvez se expide, a su vez, sobre los condicionamientos y menosprecios, y las *condenas* sociales que afectaron desde tiempo atrás el ingreso de muchas mujeres de la época a la vida literaria: el peligro de "caer en el ridículo", las

[12] En el prólogo a la edición de ese volumen de Manuel Gálvez, Beatriz Sarlo analiza estos mecanismos de la profesionalización. A su vez, la ensayista sostiene que el texto de Gálvez antes que una autobiografía expansiva sobre la vida privada del escritor es una exposición y defensa de una vida altamente pública

[13] Todas esas reflexiones ocupan el Capítulo VII del libro de *Recuerdos* de Gálvez.

"burlas" incluso familiares, el cúmulo de apodos peyorativos (ser una "Juana Manso", ser "muy tipa" o "macha", una "literata"), el padecimiento de tener que ocultarse para escribir y también para leer textos no pasatistas o literarios. Una escena del diario de Delfina Bunge que deja inédito en vida y que Gálvez refiere sintetiza estos pesares, y además pone de manifiesto cuán sospechosa resulta la prohibición de leer en público que una madre impone a una hija devota de la lectura y de la escritura en un contexto de modernización cifrado en la imagen del viaje en tranvía, que constituye, por entonces y hacia delante, un medio de transporte propicio para leer revistas de kiosco o el diario ahora más transportable y de formato moderno camino al trabajo, y hasta los célebres 20 poemas de Oliverio Girondo. Cuenta Gálvez:

> Otra vez ocurrió algo realmente curioso, yendo Delfina en tranvía con su mamá. Llevaba la señora una valija de mano y Delfina se la pidió. Pero leamos a la propia Delfina: "No quiso dármela –dice en el Diario- porque adivinó mis intenciones de sacar un librito... Yo me devanaba los sesos para explicarme por qué sería feo leer en el tranway. Llegué a convencerme de que era horrible en una niña ir en un tranway sin leer. Al bajar: ` ¿Por qué no quisiste que leyera en el tranway?` `Para que no te pusieras en ridículo`." (2002: 116).

Antes califiqué de azaroso el ingreso de Delfina Bunge al mundo literario. Esto es así en la medida en que dicho ingreso resultó de un premio recibido por un artículo firmado con seudónimo (Marguerite) que había enviado "por diversión" y "sin pensar", y alentada por esa misma madre que no la dejaba leer en público siquiera un "librito", a un concurso mundial organizado por la revista *Fémina* de París. El artículo que Bunge envía y que recibe un gran reconocimiento también a escala local, que lo considera como todo un "triunfo literario", eran algunas páginas de su *Diario*, que escribía desde los quince años, traducidas al francés y adaptadas a la consigna-pregunta del certamen: "¿Es feliz la joven de hoy?". La autora retrataba en ese artículo toda una tipología femenina ("la hipócrita", "la que tiene apariencia de una obrerita", "la sensitiva", etc.) que estaba basada en muchas de las jóvenes de la sociedad aristocrática argentina del momento. Pero lo interesante es que, mucho antes de que Bunge se consolide en una importante autora de libros, su célebre texto inaugural, "desinteresado", producto quizá de un capricho de diversión, y anónimo, que recibe una importante mención en Francia entre participantes de distintos puntos del mapa, se da a conocer -como recuerda Gálvez- en el contexto nacional en la prensa, ni más ni menos que en la revista *Ideas*, que había sido fundada en 1903 por el propio Gálvez, y por la serie de sueltos periodísticos halagüeños que recibe.

Muchos de los diagnósticos y observaciones de Gálvez preferentemente sobre escritoras de elevada condición social, como Delfina Bunge, son de mucha utilidad para trazar continuidades y desvíos con otras mujeres que posteriormente decidieron seguir su vocación y abocarse a las letras.

Ahora bien, aquellos cuentos de juventud de Onrubia, esta *escritora en la prensa* que va construyendo su firma autoral en las páginas de periódicos y revistas, son publicados originalmente de manera dispersa en distintos números de *Fray Mocho* entre los años 1912 y 1914,[14] es decir un poco antes de su llegada a la capital, del contacto con la *modernidad*, y de la unión amorosa con Natalio Botana, ni más ni menos que el creador del más importante diario de nuevo tipo como *Crítica*. Pero, al cabo de unos años, exactamente en 1918, esos relatos iniciales serán editados en un libro, en esa instancia misma en que la propia Onrubia definirá como los comienzos reales de lo que llama su "obra". La puesta en volumen de estos cuentos en *El libro humilde y doliente*, puede pensarse, si nos atenemos a las declaraciones de su autora en el prólogo,[15] como producto de un deseo o del "capricho" de ver los cuentos, antes esparcidos en la prensa, formando sistema en un libro, para el que se toman decisiones editoriales: se producen operaciones de descarte, agregados y reacomodamientos de esas ficciones, se quitan las ilustraciones que los acompañaban en *Fray Mocho*[16] y que establecían un diálogo entre

[14] Por tomar sólo dos casos más, Horacio Quiroga y Delmira Agustini también publican al mismo tiempo que Onrubia en *Fray Mocho* algunas de sus piezas literarias. Por ejemplo, Quiroga publica "El alambre de púa" y "A la deriva", y Delmira algunas de sus poesías en los Poemas ilustrados. Cf. *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año III, Nº 97, 6 de marzo de 1914.

[15] Medina Onrubia, Salvadora, "Casi un prólogo", *El libro humilde y doliente...*, Imprentero Miguel Calvillo, Belgrano 949, Buenos Aires, 1912-1918: "¡Cuánto deseaba entonces ver mis cuentos en un libro! ... Ahora puedo, conscientemente, empezar mi obra. Tengo el capricho de publicar primero que nada mis pobres cuentos de dolor".

[16] Algunos de los cuentos reinsertados en *El libro humilde y doliente* que aparecieron antes en *Fray Mocho* son: Medina Onrubia, Salvadora, "Demasiado real", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año I, Nº 29, 15 de noviembre de 1912; "Hijos de borracho", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año II, Nº 47, 21 de marzo de 1913; "Amanecido trágico", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año II, Nº 69, 22 de agosto de 1913 (todos con ilustraciones de Friedrich). En *Fray Mocho*, Onrubia también escribió artículos críticos, por ejemplo, sobre el poeta Juan L. Ortiz, habitante *literario* -como ella- de la tierra entrerriana (Cf. Medina Onrubia, Salvadora, "A caballo, a pie, a nado y en bote", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año III, Nº 97, 6 de marzo de 1914). A su vez, en esa publicación, y con la coincidencia de tratarse de una misma emisión, aparece el anuncia y una crítica sin firma sobre su primera obra de teatro *Almafuerte* y una nota dedicada a la bohemia que escribe Juan José Soiza Reilly y que incorpora junto a Alcides Greca a Medina Onrubia como una de sus representantes a expensas de sus "melancólicos cuentos" (Cf. Soiza Reilly, Juan José, "La evolución de la bohemia. Los que triunfan desde abajo", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año III, Nº 90, 16 de enero de 1914). La crítica sobre *Almafuerte* enfatiza el ímpetu anarquista de los comienzos de Onrubia: "La Señorita Medina Onrubia es de aquellas personas dominadas por una especie de maniqueísmo anarquista, que divide la humanidad en dos mundos: el de los proletarios, todos santos y mártires, y el de los burgueses, todos perversos y opresores (...) Aquí es la señorita Medina Onrubia quien pronuncia arengas por bocas de sus personajes, sobre una situación social combinada "ad hoc", siguiendo un concepto unilateral que simplifica anormalmente el problema: la humanidad está constituida por réprobos y santos; los réprobos son necesariamente los que han logrado bienestar o estabilidad, los

palabras e imágenes, se antepone un prólogo que decide escribir ella misma "antes que algún señor consagrado que quisiera apadrinar (su) obra con su nombre" (1918) y que actúa como zona de encuentro entre el lector y la autora.

Este afán de *libro propio*, que se advierte ya desde la titulación, *El libro humilde y doliente*, se encauzaría, al menos, en dos aspectos. Un aspecto material, pues por entonces Onrubia ya es la compañera del futuro millonario Natalio Botana y cuenta con los medios para pagar sus ediciones en una casa de imprenta -de hecho a pie de página se consignan los datos del imprentero y no del editor (el editor moderno es una figura posterior)-[17] y un aspecto simbólico, en el sentido en que Pierre Bourdieu (1999)[18] le da a una de las caras del objeto libro, es decir como "significación", y que en Onrubia se evidencia en el valor y el prestigio puestos sobre el libro, o mejor, sobre la instancia consagratoria (o auto consagratoria) de tener *su* libro, que la singulariza como autora. Pues rotular por sí misma un libro propio demarca sus escritos, en tanto los quita del enredo y la mezcla que representan las páginas periódicas. Pero, también, hay un tercer aspecto, que podría caracterizarse como fundacional, en tanto editar en su primer libro esos cuentos "dolientes" de juventud, escritos en Gualeguay durante sus años de maestra rural de niños pobres, y antes de empezar a figurar con vehemencia en público y en las filas del anarquismo, complace a su voluntad de fechar un comienzo, arbitrario y con conciencia de proyección para su "obra". Una inflexión de la autoría *–la autora con obra-* que no deja de evidenciar el interés por la propiedad legal, el patrimonio privado, el derecho y la responsabilidad frente a lo escrito y lo publicado (un rasgo moderno de la autoría). Si bien a primera vista esta entonación autoral podría entenderse como contradictoria a la imagen de la autora de *Almafuerte*, entra, sin embargo, en relación de continuidad no sólo porque esos cuentos preceden a la pieza dramática sino porque los guía el mismo principio de "sinceridad visceral" no proselitista con el que se pronunciaba *la anarquista de alma*, para narrar, esta vez, la cotidianeidad de niños y

---

que no han logrado eso son necesariamente santos (...) (Onrubia) "hace sentir al público de teatro la necesidad de modificar la organización social en beneficio de los miserables". (Cf., s/f, Sección "Nuestro Teatro", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año III, N° 90, 16 de enero de 1914).

[17] Como bien apunta Gálvez (2002: 437) en la zona de sus Recuerdos dedicada al momento en que él mismo, el conocido novelista, se convierte también en editor: "... en 1915 no existía en Buenos Aires ni un solo editor. Los que así se llamaban eran simples libreros, publicaban tres o cuatro libros por año, generalmente de Historia o Derecho, y harto raras veces de literatura. Los libros argentinos de carácter literario eran pagados por sus autores. El librero, aunque figurase como editor, era nada más que administrador, y un administrador poco propenso a rendir cuentas...".

Para un estudio sobre la emergencia del editor moderno puede consultarse a Verónica Delgado y Fabio Espósito (2006: 59-88).

[18] Pierre Bourdieu afirma que el libro es un "objeto de doble faz, económica y simbólica; es a la vez mercancía y significación..." (1999:242).

hombres que nacieron y siguen "al margen de la vida", las injusticias que padecen y los modos anarquistas "conscientes" e "inconscientes" (son términos de Onrubia en esos relatos) de luchar contra esa situación.[19]

Contrariamente a las expectativas de sus comienzos, es en su producción teatral, en otros cuentos y especialmente en su obra estrella *Las descentradas* (1929), donde se consolida el nombre de autora de Onrubia. Este fenómeno se verifica retrospectivamente en que mientras que algunas de sus piezas dramáticas y relatos gozan hoy de una revalorización crítica y editorial,[20] *El libro humilde y doliente* no sólo no se ha vuelto a editar (una situación que comparten otros textos de su autoría) sino que se ha convertido en un libro casi invisible, de acceso restringido,[21] incorporado en los análisis críticos sólo en la enumeración de la producción de Onrubia y que, según mis pesquisas, hasta hoy cuenta únicamente con una breve y no muy elogiosa reseña del mismo año de su salida.[22] Como los niños y hombres de sus relatos ubicados "al margen" (en una región rural de Gualeguay, en la pobreza, en cuerpos viciados), una idea de margen que se consigna también en los subtítulos que organizan a los cuentos en el libro,[23] *El libro humilde y doliente* también se ubica "al margen" de las historias literarias, de los trabajos críticos, de la revaloración editorial y por ende del público lector. Pareciera, entonces, haberse cumplido la profecía que Onrubia adelantara en aquel prólogo, que resulta todo un tratado sobre los modos de consagración de una escritora:

---

[19] En otro trabajo, analicé este itinerario marcado por la sucesión de dos figuraciones autorales en Onrubia, que no necesariamente entran en contradicción ni se continúan, de esa manera, a lo largo de toda su trayectoria. El arco iniciático se extiende entre una imagen de autora armónica que rotulé como "la anarquista de alma", que se situaría preferentemente entre 1912 y 1914, y una inflexión de la autoría sustentada en la posibilidad de definirse a sí misma como una "autora con obra" hacia 1918, cuando Onrubia reúne a esos cuentos aislados aparecidos en *Fray Mocho* y escritos en Gualeguay durante su juventud y su experiencia como maestra rural en *El libro humilde y doliente* (1918). Ver: De Leone, Lucía, "Desde el alma. En torno de la producción temprana de Salvadora Medina Onrubia", en Margarita Pierini (coord.), en prensa.

[20] Las reediciones son: Medina Onrubia, Salvadora, *La casa de enfrente*, Buenos Aires, Mate, 1997. Prólogo de María Moreno; *Gaby y el amor -seguido por- el pobre Rodríguez*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2005; *Las descentradas* (2006), Buenos Aires, Tantalia. Prólogo de Sylvia Saítta; *Las descentradas y otras piezas teatrales* (2007), Buenos Aires, Biblioteca Nacional/ Colihue. Estudio preliminar de Josefina Delgado. Como puede verse, *Las descentradas* salió al mercado en dos sellos editoriales diferentes, y, al día de hoy cuenta con tres puestas en escenas: Compañía Efímera de Buenos Aires, Sala Bajo Corrientes, Buenos Aires, dirección de Javier García, mayo de 1999; Colectivo Teatral Puerta Roja, Buenos Aires, dirección de Adrián Canale, 2008; Teatro Regio, versión y dirección: Eva Halac, abril de 2012.

[21] Pude consultarlo únicamente, y con previa autorización, en la sala de referencia de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, luego de un año entero en que se encontraba en proceso de reencuadernación

[22] Reseña a *El libro humilde y doliente* en Juan Torrendell, *El año literario*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1918. Con prólogo de Constancio Vigil.

[23] Los subtítulos de los apartados son: "De los niños que nacieron al margen de la vida" y "De los hombres que han llegado a la plenitud de la vida sin salirse del doliente margen en que nacieron".

> Seguramente mi obra de hoy y mi obra de mañana serán infinitamente superiores para las gentes cultas que saben muchas cosas y que exigen en el que escribe cultura intelectual, pericia literaria, medida justa, etc. (...) Pero para mí (...) será ésta siempre mi mejor obra (...) no escrita para más público que nuestro propio corazón y completamente ajena a estilos y cosas leídas (1918).

Las posteriores intervenciones literarias de Onrubia en libros que llevan sellos editoriales populares y de amplia difusión,[24] sus férreas convicciones libertarias "contra feministas" (Barrancos, 1990a: 276) acerca de que la lucha por el voto femenino encubría un modo más de sumisión al Estado que, con el tiempo, se irían reconciliando con el movimiento sufragista (Saítta, 1995: 59), su condición de empresaria periodística en *Crítica*, sus desacuerdos con el peronismo que, después de un largo período de no escribir libros, la llevan a publicar como último libro *Crítica y su verdad* (1958), permiten establecer lazos y contradicciones con las imágenes autorales, moldeadas en el cruce literatura y periodismo, de esos comienzos.

[24] Un poco después, desde mediados del 20 y en adelante, sus libros llevan el sello de editoriales populares y de gran circulación como Manuel Gleizer (*Akasha* de 1924, *El vaso intacto y otros cuentos* de 1926), Claridad (*El misal de mi yoga* de 1929 y *Un hombre y su vida* de 1936) y Tor (*La rueca milagrosa* de 1929), lo que coloca a Onrubia en un circuito de publicación incipientemente comercial, en parte regulado por la flamante figura del editor, del que participan escritores muy jóvenes que recién se están iniciando, como Borges (*El idioma de los argentinos*, MG, 1928; *Historia universal de la infamia*, Tor, 1935) o Roberto Arlt (*Los siete locos*, Claridad, 1929), que más tarde ocuparán un lugar central en las letras argentinas. Por ejemplo, en la contratapa del poemario *El misal de mi yoga* (1929), de edición casi artesanal, dice "se terminó de imprimir **para** la señora Salvadora Medina Onrubia", y, en la contratapa de la única obra de teatro editada en libro y antes de su estreno, *Un hombre y su vida*, dice "Editorial Claridad, el 15 de septiembre de 1936 **por cuenta y orden de su autora**". Estas leyendas consignadas en los libros de Onrubia que aparecen en *Claridad* ponen de manifiesto la inclusión de una autora como Onrubia, que además pudiera costearse sus propias ediciones, en un proyecto editorial y cultural menos estrictamente comercial que de lanzamiento y propaganda de ciertos autores.

Introducción

Esta larga escena literario-periodística, anterior al período en que debuta en la escena cultural argentina la escritora y periodista Sara Gallardo -la autora de la que se ocupa esta tesis-, ilumina muchas de las cuestiones que son de interés a esta investigación. Pues permite reflexionar sobre los modos de ingreso a la vida literaria y la profesionalización de los escritores y las escritoras en un contexto cultural posterior, e insertar también las figuraciones autorales de Sara Gallardo, articuladas siempre entre la literatura y el periodismo, en una lógica de continuidades, desvíos y líneas de fuga con un modelo autoral poco transitado por la crítica literaria.[25] Por lo demás, este comienzo que evoca una figura femenina desde la cual es posible indagar otros recorridos autorales en la Argentina moderna del siglo XX entra en relación de continuidad con el final de esta tesis, donde propongo una proyección hacia distintas líneas temáticas de algunas escritoras y periodistas, como, entre otras, María Moreno, que fueron casi contemporáneas o posteriores a Gallardo.

En este sentido, partir del *caso autoral* de Salvadora Medina Onrubia –cuya figura ha ido ganando cada vez más interés y peso en los estudios críticos, en los emprendimientos editoriales y en los medios masivos de comunicación- resulta aquí una opción diferente a la hora de rastrear en la tradición argentina ejemplos de mujeres autoras que *negociaron* sus tiempos entre la escritura literaria, la práctica periodística, el trabajo, la profesión, la maternidad y la vida cotidiana. Todas problemáticas que atraviesan la vida y obra también de Sara Gallardo.

Medina Onrubia resulta una alternativa muy fructífera, por ejemplo, ante el tan estudiado caso de Alfonsina Storni, quien pese a compartir con Onrubia muchos condicionamientos en sus inicios luego se diferencia considerablemente, y sigue otros pasos: de ser una *escritora en la prensa*, donde publica básicamente textos de ficción a los que posteriormente les da otro destino *menos periodístico* (un libro, una obra), se constituye en una *empresaria del periodismo*, en la autoridad máxima de un diario fundamental de la primera mitad del siglo XX en la Argentina como *Crítica*, que parece haber relegado la literatura, a tal punto de perfilarse como *una escritora que ya no escribe*.

[25] A diferencia de Storni, por caso, Onrubia no cuenta con una extensa tradición crítica. Los trabajos más importantes son los antes citados de Sylvia Saítta. En los últimos años han ido apareciendo otros como los de Delgado (2007; 2005); Escales (2007; 2003); Guzzo (2004; 2003).

Una serie de rasgos que, a la vez que la unen, la separan de Gallardo, quien si bien proviene de una clase social acomodada y de antepasados ilustres que al tiempo que organizaron el destino de la nación formaron parte de las letras argentinas, tendrá que negociar quizá un poco más los tiempos de la escritura ficcional con la práctica periodística (cuya periodicidad, repercusión y diversidad la acercan más a Alfonsina que a Salvadora) y otros oficios por necesidades principalmente económicas. Por otro lado, aunque no se vinculen por la experiencia del hijo matrimonial, o la militancia política, sí comparten el peso que sus maridos (Botana por un lado; Luis Pico Estrada y Héctor Murena, por el otro) ganaron en la escena periodística y literaria de cada momento. Por lo demás, pese a que sus trayectorias literario-periodísticas no sean del todo compatibles, ambas, además de transitar por los géneros infantiles y las tareas de traducción, evidencian un afán que llamaría del *libro propio*. El libro se constituye en ese sitio preferencial donde ubicar, separada del periodismo, a la literatura, esa gran vocación donde dejar asentado un principio de "sinceridad visceral" y donde proponerse canalizar los temas que cada una a su modo considera *serios*.[26] Por último, tanto una como otra llegarán al final de sus vidas con el peor estigma o la más cruel de las sensaciones que afecta a un escritor o a una escritora: no poder escribir más literatura.

No hay constancia de que Sara Gallardo haya conocido en persona ni por las letras a Salvadora Medina Onrubia. Como veremos, en la formación entre azarosa y heterodoxa del canon literario, incluso en la *sección mujeres*, que Gallardo reconoce como antecedente, o al menos como fuentes de inspiración, no se ubica a la *autora descentrada*. Pero los abordajes críticos suelen decidir sus propios recorridos y cuentan con el *noble* poder de poner a dialogar textos distanciados en el tiempo o autores/as de estilo y estéticas diferentes. Este es el caso; pues el itinerario de la jovencita, que, en resumidas cuentas, arriba sin nada más que su ingenio a la capital, y, que, de las filas del anarquismo y el rápido paso por la prensa periódica se proyecta como una autora propietaria y como autoridad máxima del órgano más representativo del periodismo popular de la primera mitad del siglo XX que olvida justamente a las letras, estimula un sinfín de problemáticas vinculadas con la conformación de distintas modalidades de la autoría femenina en la articulación de la literatura y el periodismo de la Argentina moderna.

---

[26] Más adelante presento la dicotomía seriedad/ diversión en torno de las expresiones literarias y periodísticas de Gallardo que se desarrollan pormenorizadamente en los capítulos respectivos a cada ámbito de actuación.

En este sentido, esta investigación se propone realizar una contribución a los estudios sobre las relaciones entre literatura y periodismo en la cultura argentina del siglo XX, mediante un enfoque que privilegia diversos modos de construcción y subjetivación de la autoría femenina en la articulación de esos dos ámbitos a propósito de las intervenciones de Sara Gallardo (1931-1988), quien debuta como escritora y periodista en el escenario cultural argentino de la segunda mitad de los años 50. Un momento en que, además de consolidarse definitivamente la práctica profesional de la escritura (literaria y periodística) que ya venía afianzándose desde principios del siglo XX y que cuenta con antecedentes decimonónicos (Eduardo Gutiérrez, por dar un solo caso), se caracteriza porque comienzan a gestarse las múltiples transformaciones socioculturales que definen a la época, y porque muchas mujeres ocupan posiciones destacadas en las redacciones periodísticas, y *ganan las letras* de manera inédita en la tradición literaria nacional, lo que trae aparejada una colocación particular de la escritora y la periodista en el campo cultural argentino de mediados del siglo XX.

La escritora y periodista Sara Gallardo nace en Buenos Aires un 23 de diciembre de 1931, en vísperas de la Noche Buena y muere en la misma ciudad un 14 de junio de 1988. Al tiempo que incursiona en distintos medios gráficos se inicia su trayectoria literaria con *Enero* (1958), que se inserta en la tradición de la novela de ambientación rural, pero con la novedad de narrar las desgracias de la hija de un puestero de estancia desde la perspectiva de la propia niña. Le sigue *Pantalones azules* (1963) que relata el cruce conflictivo entre un joven nacionalista católico -un remedo tan perfecto como crítico de cualquier muchacho de su propio entorno sociocultural- con una muchacha judía. *Los galgos, los galgos* (1968) se centra en los intentos infructuosos de conversión del protagonista en estanciero y transcurre en Buenos Aires, la estancia y París. Es la novela más premiada, que, además, le vale el mayor reconocimiento del público. Para *Eisejuaz* (1971) Gallardo crea un verosímil y un idiolecto, producto del intento de un mataco por hablar el castellano, para narrar el camino vocacional de un indio obnubilado por la palabra del "Señor". En 1975 publica *Historia de los galgos*, una reelaboración compendiada de la novela del 68, y en 1977, *El país del humo,* su único libro de cuentos. Su última novela, *La rosa en el viento* (1979), está situada en la Patagonia y otros sitios lejanos de su orbe textual donde se enlazan distintas voces narrativas con historias de viajeros soñadores, aventureros con ansias de enriquecimiento, inmigrantes refugiados, indios, revolucionarios exiliados, mujeres adúlteras. Es editada en Barcelona, donde la escritora se instala en 1978 con sus tres

hijos unos años después del fallecimiento de su segundo marido, el escritor y filósofo argentino Héctor A. Murena, en quien está inspirado el relato "Un solitario", que cierra el único libro de cuentos. Desde esa ciudad, y desde las muchas otras capitales europeas en las que peregrinó hasta su muerte envía crónicas para *Claudia* y el diario *La Nación*, respectivamente. En *Páginas de Sara Gallardo* (1987), la autora escoge de su archivo literario y periodístico los textos que considera más representativos para armar un volumen de *elegidos*. También participó en diferentes iniciativas televisivas, radiales y cinematográficas, y, desde mediados de la década del 70, escribió literatura para el público infanto- juvenil.[27]

Específicamente, este trabajo pretende explorar los modos cómo Gallardo utilizó simultáneamente a la literatura y el periodismo de acuerdo con diferentes intereses y valoraciones, distintas estrategias de figuración y exhibición pública, según una dinámica de distanciamiento y acercamiento entre uno y otro, de mutuos aprovechamientos materiales y simbólicos, préstamos disciplinarios y rechazos, con el objeto de examinar los mecanismos puestos en juego en la construcción de una firma, un nombre y una figura de autora en el campo literario y cultural argentinos a partir de mediados de los años 50. Para ello, se enfatiza en la identificación y el análisis de esas articulaciones, atendiendo a las apuestas estéticas, las preferencias temáticas, las zonas socioculturales que se aprecian como sugestivas, los géneros discursivos empleados, reescritos, reformulados y hasta inventados, las posiciones de enunciación y los dispositivos de exhibición o disimulo de la autoría, practicados en ambos espacios.

El corpus de esta investigación comprende la producción literaria completa de Gallardo que va de 1958 a 1982, y abarca novelas, un libro de cuentos, relatos infantiles, y un apéndice autobiográfico. Además, incluye una selección de sus textos periodísticos más representativos, desde su debut a mediados de los 50 hasta las crónicas enviadas desde Europa hasta su muerte, ocurrida en 1988. Las diversas inscripciones (muchas veces Gallardo coordina una sección y no firma notas) y los distintos tipos de textos periodísticos (entrevistas, corresponsalías, crónicas, columnas, notas, relatos) fueron seleccionados de los medios gráficos en que colaboró con mayor asiduidad pero también excepcionalmente -*Tarea universitaria*, *Atlántida*, *La Nación* y su revista, *Karina*, *Primera Plana*, y *Claudia*-, y se analizan en conjunto en función de

[27] En el Capítulo I. "Piezas de una obra rota" se dedica un apartado entero, "Sara Gallardo o las formas de lo doble", a presentar un relato biográfico y una lectura de la figura y obra de Gallardo. Para evitar reiteraciones, aquí resumo en pocos párrafos su biografía. Para una ampliación y una lectura crítica remito directamente a la zona referida de este trabajo.

ciertos ejes. En cambio, se realiza un análisis diferenciado y pormenorizado de su doble actuación en *Confirmado* durante el período 1967-1972. La elección no es arbitraria y se sustenta en tres cuestiones fundamentales para examinar sus colocaciones autorales periodísticas en relación con sus apuestas en la literatura. En primer lugar, durante casi un lustro en *Confirmado* la autora escribe semanalmente una columna firmada, y "La Donna è Mobile", una página de modas, misceláneas y otras *frivolidades*, sin firma, desde las cuales reflexiona además sobre su práctica y su condición de periodista profesional. Asimismo, las temáticas deliberadamente *divertidas* y el estilo ligero que Gallardo despliega en ambas actuaciones le son útiles para reescribir en otra clave el estilo uniforme con el que en *Primera Plana*, donde su firma se perdía entre otras, se estandarizaban las notas, y para diferenciarse del tono *serio*, y *masculino*, que caracterizaba a una revista como *Confirmado*. Una serie de gestos –la reescritura, la revisita, el desvío- que la acercan a sus operaciones de reciclaje de las tradiciones y sus restos que pone en juego, como se verá, en sus primeras novelas. Por último y más allá del éxito que por sí mismas ganan sus novelas, sus intervenciones en *Confirmado* le representan una gran repercusión entre los lectores, y la convierten en un personaje popular. *Confirmado* le significa, también, la posibilidad de contar con un espacio de gran llegada desde el que acompañar su lanzamiento como "escritora estrella" -con *Los Galgos, los galgos* y *Eisejuaz*-, y desde el que posicionarse y disputarse con sus contemporáneas su lugar como escritora en el campo cultural argentino de los 60 y 70.

Por último, el corpus comprende un grupo de textualidades aisladas, ni literarias ni periodísticas pero vinculadas con la práctica de escritura, que denomino *escritos satélite* (prólogos, traducciones, ediciones) e iniciativas ocasionales (como el guión cinematográfico, escrito en colaboración y bajo seudónimo, de *Con gusto a rabia* de 1964 y el programa de televisión, *Kukú y los astronautas*, emitido por Canal 7 en 1969), que también constituyen los "otros oficios" de Gallardo y permiten reflexionar sobre varios aspectos vinculados con los modos de construcción de la autoría.

En virtud de la periodización, este trabajo no se ancla particularmente en momentos temporales medidos por acontecimientos histórico-políticos y/o sociales de relevancia que redunden en las expresiones culturales. No obstante, no se puede dejar de señalar que Sara Gallardo es una escritora y periodista de mediados del siglo XX, un siglo que ha sido objeto de reflexiones y caracterizaciones atípicas en el marco de distintas disciplinas. Desde la historiografía, Eric Hobsbawn (1998) lo ha definido como un "siglo corto" (que comenzaría en 1914 y acabaría en el año 1991), escandido por

núcleos metafóricos deducidos de los eventos políticos y sociales más sustanciales como "la era de las catástrofes" (1914-1945), "la edad de oro" (hasta 1973) y "el derrumbamiento" (1973-1991). Desde la filosofía, Alain Badiou (2005) en *El siglo* plantea la poca utilidad que en lo inmediato encuentra en las periodizaciones del "maldito" siglo XX subsidiarias a la historia, "ese presunto soporte macizo de toda política" (p.12). Esos encadenamientos temporales redundarían, como en la propuesta del historiador inglés, en imágenes, a veces entrecruzadas, en las que cristalizarían distintos momentos del siglo: "el siglo totalitario", "el siglo soviético", "el siglo liberal". Pero, ¿qué es un siglo?, ¿cuántos años son un siglo?, se preguntará Badiou cuando cuestione la opción de ordenación cronológica o por períodos de años como un *a priori* irrefutable.

En lugar de delimitar objetivamente al siglo y tratar de responder una pregunta del tipo "¿qué pasó?", y de vislumbrar desde una perspectiva diacrónica los sucesos empíricos que ocurrieron, el filósofo cambiará el foco de interés hacia un interrogante como "¿qué se pensó?", y se preocupará por ver cómo el siglo ha sido subjetivado, y cómo puede hoy ser captado o percibido en su convocatoria inmanente: esto es, entonces, ¿cómo el siglo se pensó a sí mismo? Las fuentes que Badiou utiliza y su abordaje para su caracterización del siglo XX son heterodoxas y de variada naturaleza, como por ejemplo el poema "El siglo" (1920) del poeta ruso Osip Mandelstam, cuyos versos le son funcionales para desprender problemáticas que atravesarían al siglo.

Aunque estableciendo todas las salvedades epistemológicas, contextuales y conceptuales necesarias, el modo en que Badiou encaró su estudio sobre el siglo XX (el siglo dicho por las manifestaciones del propio siglo) me resultó de mucha utilidad para extrapolar un método inmanente de exploración del objeto. Pues, antes que a acontecimientos puramente externos, la trayectoria de Gallardo pareciera obedecer a un método más inherente de fechación, que está estrechamente relacionado con los modos de subjetivación de la autoría, es decir las maneras en que la propia Gallardo se representa (mediante formas visibles o veladas de ser autora en razón del uso o no de una firma, o de un seudónimo, por ejemplo) o se construye (a través de estrategias de figuración que la ocultan o la constituyen en un personaje) como autora. Por otro lado, algunas de las categorías con que Badiou analiza los movimientos del siglo también me permiten enmarcar ciertas imágenes autorales de Gallardo, que estarían regidas por lo que aquí presentamos como una *economía de movilidad* que alcanza a múltiples dimensiones de su vida, de su vida literaria y su obra. Badiou designa los movimientos

idiosincrásicos del siglo como cruces, vigilancias, errancias, Anábasis, retornos; a su vez distingue una característica central del siglo XX en la escisión, en tanto su cifra siempre es el dos, que redunda, por caso, en las filiaciones del siglo con el pasado y el presente, en los posicionamientos ante los motivos del fin, el comienzo y el recomienzo, en las preguntas por lo nuevo y lo viejo. Estos aspectos que, según Badiou, la subjetivación del siglo organiza de manera novedosa encuadran, como se verá a lo largo de los capítulos, algunas de las lecturas que esta tesis propone en torno de Gallardo, una "Donna é Mobile", y los modos de subjetivación de la autoría.

La producción general de Sara Gallardo, entonces, opera en esta lectura como una suerte de filtro que deja leer algunas de esas marcas.

En suma, en este trabajo se abren perspectivas de datación, internas y propias a lo que denomino el *sistema autoral Sara Gallardo*, que arma sus cronologías, despliega sus operaciones estéticas de afiliación y desvío respecto de un legado estético-político, estatuye el itinerario de escisiones, cruces, y rechazos entre sus modos de darse a conocer, y selecciona sus propias estrategias discursivas y sus procedimientos.

Seis argumentos en busca de una autora

Primer argumento. Esta investigación convoca múltiples problemáticas literarias, históricas y culturales que cuentan con una larga lista de antecedentes previos. Un trabajo dedicado enteramente a Sara Gallardo se inscribe en la tradición crítica de las "lecturas de autor", que, en términos generales, se diferenciaría de las "lecturas de corpus" que aúnan un conjunto de textos en función de los problemas identificados como adecuados para desarrollar una investigación. Los estudios sobre un autor y su obra son, sin dudas, un mecanismo habitual desde los comienzos de la crítica literaria, inclinada, por caso, al hoy añejo "vida y obra". Entre muchos otros ejemplos que podrían relevarse, las célebres y transitadas colecciones de *Genio y figura* de la editorial universitaria EUDEBA, fundada en 1958 durante el rectorado de Risieri Frondizi, serían una marca de esas motivaciones. Algunos de sus múltiples ejemplares, que conforman un canon de escritores y escritoras que trascienden el ámbito nacional (José Martí, José Hernández, Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Ricardo Güiraldes, Manuel Mujica Lainez, Enrique Rodó, Pablo Neruda, entre muchos más), suelen ocupar los estantes de las bibliotecas hogareñas, y los anaqueles de las oficiales, y fueron y siguen siendo útiles para enmarcar a los autores según su vida y obra que se estudian en distintos niveles y espacios educativos. Una concepción de autor deducida de las ideas de genio,

figura, inspiración, obra, regula los textos de aquella colección inscripta en los albores de la modernización cultural y de la industria del libro de la década del 60. Una colección ilustrada que combinaba una fórmula exitosa para trazar el "puente" que la editorial propiciaba, bajo la égida de José Boris Spivacow, entre la universidad y la sociedad: la buena calidad que daban el sello de la Universidad de Buenos Aires, la dirección del antiguo secretario de redacción de *Sur*, José Bianco, los títulos escogidos, los nombres significativos que firmaban los libros, y el bajo costo de los ejemplares (que además se reeditaban), que contribuía a poner estas nuevas propuestas al alcance de la mano de una comunidad lectora ampliada y diversificada.[28]

Por citar tan solo un caso más, las colecciones de la Biblioteca Crítica de Hachette, un proyecto dirigido por Eva Tabakián, recuperan también lecturas de autor, de autores fundamentales de la literatura latinoamericana, focalizadas en una de las obras más representativas del conjunto de su producción, y son firmadas por profesores y críticos literarios del ámbito académico: Mónica Tamborenea se ocupa del libro de cuentos *Todos los fuegos, el fuego* de Julio Cortázar, Roberto Ferro de la novela *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, Graciela Montaldo de *El limonero real* de Juan José Saer, Marcos Mayer analiza *Sobre Héroes y Tumbas* de Ernesto Sábato, y, entre otros, Alan Pauls, *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig.

Ahora bien, unas cuantas décadas después desde que Roland Barthes[29] fijara en 1968 "la muerte del autor" y estableciera unos años después, hacia 1971, las limitaciones de la idea de "obra" pareciera haberse producido en el campo de los estudios literarios un fenómeno paradojal de *retorno del autor* y/o de *vuelta a la obra*. Un doble regreso que se produce a posteriori de que Barthes propusiera al lenguaje y la escritura como sustitutos del imperio del autor, y le restituyera su sitio al lector, y pese a que propulsara un deslizamiento o derribo de las categorías anteriores, como la de "obra" y determinara su término de confrontación primero en la "escritura" (1968),

---

[28] Para un relato personal sobre la trayectoria de uno de los principales editores en la Argentina, primer gerente general de EUDEBA, y uno de los fundadores en 1966 del proyecto editorial *Centro editor de América latina* ver las entrevistas que Delia Maunás le realiza a José Boris Spivacow: Maunás, Delia (entrevistadora), *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
Para un enfoque sobre los modos en que EUDEBA y otras dependencias universitarias, como el Centro Cultural Ricardo Rojas, se convirtieron en proyectos de popularización del libro (a través de ediciones baratas y de buena calidad que contribuyeron a la emergencia de un nuevo público lector), y de difusión de la cultura (mediante las actividades propuestas por "los anfitriones" de la experimentación artística), respectivamente, ver: "Un puente hacia la sociedad", *La Nación*, domingo 7 de agosto de 2011. En línea: http://www.lanacion.com.ar/1395362-un-puente-hacia-la-sociedad.

[29] Me manejo con la edición de Barthes, Roland, "La muerte del autor" y "De la obra al texto", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1988: 65-71 y 73-82).

estimulado por las propuestas derrideanas, y luego en el objeto "texto" (1971). El fin de la imagen moderna de autor, entendido éste como individuo empírico, identidad biográfica preexistente, padre, origen, propietario y portador de la intencionalidad que define un proyecto creativo, habilitaba el nacimiento del lector. La obra-libro, "sustancia" que por su fisicidad se ve, se sostiene con la mano, y ocupa espacio en las bibliotecas, que es propiedad y producto de un autor, y una entidad cerrada, orgánica y autónoma en términos de significado se contraponía al texto, que en vez de "verse" se demuestra, que en lugar de pararse en los estantes se sostiene en el lenguaje en el marco de un discurso, que es de naturaleza dilatoria y descentrada, y que su campo de acción es el del significante, el de la pluralidad y la travesía de sentidos. Mientras la obra estaba comprendida en un proceso de filiaciones y sobre ella se postulaba una apropiación por parte de un autor y se instrumentaba un sistema de legalidades sociales como las de los derechos de autor, el texto se leía sin la inscripción y sin la garantía de su "padre", pues el establecimiento de la intertextualidad desechaba cualquier herencia o legado y convertía al autor en un "invitado" más del texto.[30]

Con todo, la literatura, la crítica y la teoría literarias han mostrado en los últimos años un renovado interés por revisar, repensar y reformular esa categoría que, como veremos, conlleva una extensa tradición de enfoques variados y hasta contrapuestos.

Existe, por cierto, en el contexto nacional una tradición crítica de lecturas conjuntas de la obra de un autor, con algunos antecedentes contemporáneos bien visibles de esta línea teórico-crítica. Podrían listarse varios casos de tesis de autor que luego fueron libro o directamente libros sobre un autor, que hoy constituyen lecturas obligadas, en el sentido de trabajos académicos pioneros sobre determinados autores. Y como esa lista podría extenderse considerablemente años atrás,[31] refiero algunos de esos trabajos de mediados de los años 90: los de Sandra Contreras y Mariano García sobre la obra de César Aira; el de Julio Premat enteramente dedicado a Juan José Saer; los de

---

[30] Sin inscribirse deliberadamente en una teoría textualista, Barthes (1971) establece numerosos principios de diferenciación entre lo que tradicionalmente se considera una "obra" (que para definirla la caracteriza como "newtoniana") y un nuevo objeto que denomina "texto". Sin pretender aquí dar cuenta de todas esas diferenciaciones, me interesó detenerme en aquellas que habilitan directas relaciones con la idea de autoría.

[31] Algunos otros trabajos críticos previos de gran resonancia en el contexto cultural nacional son: Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957; Guerrero, Diana, *Roberto Arlt: el habitante solitario*, Buenos Aires, Granica, 1972; Rest, Jaime, *Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librería Fausto, 1976; Ludmer, Josefina, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979; Amícola, José, *Astrología y fascismo en la obra de* Arlt, Bs. As., Weimar ediciones, 1984.

Graciela Speranza y Alberto Giordano basados en la producción de Manuel Puig; *El factor Borges* de Nicolás Helf y Alan Pauls; el libro de Jorge Panesi sobre Felisberto Hernández y el de Beatriz Sarlo sobre Jorge Luis Borges; los de Adriana Mancini sobre Silvina Ocampo, Roberto Ferro sobre Juan Carlos Onetti, Jimena Néspolo sobre Antonio Di Benedetto, Tania Diz y Alicia Salomone sobre Alfonsina Storni, Leonora Djament sobre Héctor Murena, Laura Juárez sobre Roberto Arlt, por citar tan sólo una serie de ejemplos que, además, no operan todos del mismo modo.[32]

Ahora bien, una lectura de autor, aunque quizá aparentemente así lo sugiera, no siempre exige o *desea* -los casos anteriores lo evidencian- la lectura de una totalidad o un abordaje absolutamente integral de una producción (tarea ciclópea si las hay, que roza lo inabordable), pues en el marco de una lectura de autor el *todo* de una obra pasa indefectiblemente por un tamiz de selección, se escande en listas de prioridades, se segmenta según distintos criterios de análisis (los géneros discursivos o literarios, la productividad de alguna categoría teórica, una periodización en razón de acontecimientos histórico políticos y culturales de vital importancia, la inclusión de una obra y un escritor dentro de un movimiento estético determinado, etc.). Una lectura de autor no necesariamente parte ni aspira llegar a una noción de generalidad, ni redunda en actuaciones críticas reacias o incapaces de organizar corpus internos a partir del armado de series, de la traza de conexiones y relaciones en el marco de la obra de un solo autor.

Sin dudas, un emprendimiento crítico de esta naturaleza despierta un sinfín de interrogantes metodológicos en el *campo de batalla* que constituye, desde siempre, la crítica literaria. ¿Qué concepciones de "obra" y "autor" se privilegian al interior de una lectura de autor?; ¿hay pretensiones o afán de totalización en esos abordajes?, ¿cómo

---

[32] Las referencias completas de los textos citados son: Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002; García, Mariano, *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006; Premat, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004; Speranza, Graciela, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000; Giordano, Alberto, *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001 Helft, Nicolás y Alan Pauls, *El factor Borges*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000; Panesi, Jorge, *Felisberto Hernández, un artista del hambre*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993; Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995; Mancini, Adriana, *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma, 2003; Ferro, Roberto, *Onetti/ Fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Córdoba, Alción editora, 2003; Jimena Néspolo, *Ejercicios de pudor: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004; Diz, Tania, *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006; Salomone, Alicia, *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006; Leonora Djament, *La vacilación afortunada. HA Murena: un intelectual subversivo*, Buenos Aires, Colihue, 2007; Juárez, Laura, *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Simurg, 2010.

desterrar y distinguir a estos estudios del terreno de lo meramente biográfico, o incluso, de las "biografías críticas"?; ¿qué otro tipo de lectura actuaría de contrincante a la de autor y obra? Lejos de pretender responderlos a todos y de manera acabada, su planteo resulta estimulante y hace avanzar aquí la argumentación.

En relación con las ventajas, y desventajas, los riesgos y los beneficios que acarrean las "lecturas de autor y obra" en comparación con las "lecturas de corpus", Martín Kohan y Sandra Contreras emprenden, amigable y fructuosamente, una de esas *batallas críticas.* [33] Para Kohan el trabajo de Contreras sobre Aira y el de Premat sobre Saer se perfilarían como unos de los pocos emergentes de un tipo de lectura que tilda de clásica, de un modo de leer con presupuestos modernos, que serían poco usuales en la era en que emerge la seguidilla del "post" (postmodernismo, posvanguardia, pos historia, postautonomía, posdisciplina)[34] y en el período dominante de trabajos críticos de delineación y lectura de corpus. Pues, según Kohan, estos dos críticos, dotados de una "vocación de totalidad", parecieran confiar en la eficacia y la capacidad hermenéutica de los sistemas explicativos integrales que funcionarían, quizá trasnochadamente, al modo de los "grandes relatos" o "meta relatos" de la Modernidad para los que, empero, se había dictaminado su fin:[35] las vanguardias estéticas para el caso de Aira, y el psicoanálisis freudiano para Saer.

En su réplica, Sandra Contreras dice haberse propuesto una aventura crítica que respondía menos a una pretensión de desciframiento y explicación de la obra de Aira como un todo definido (más aún tratándose de un autor vivo cuya obra sigue armándose) que a una lectura efectuada desde un ángulo definido, el *punto de vista-Aira*. Esta focalización implicaba un posicionamiento crítico interesado en rescatar,

---

[33] La polémica entre Kohan y Contreras puede consultarse en Contreras, Sandra, "Intervención", y Kohan, Martín, "Dos recientes lecturas modernas", en *Boletín/ 11*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, diciembre de 2003. Por otro lado, Julia Musitano recupera y comenta partes de esa polémica en su reseña sobre el último libro de Julio Premat. Ver: Musitano, Julia, "Auto ficción: ¿género literario o estrategia de auto figuración?", *Boletín/15*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, noviembre de 2010, pp.256-264.

[34] El concepto de "postautonomía" lo desarrolla Josefina Ludmer (2006; 2010) en razón de algunos rasgos de ciertas escrituras del presente inscriptas en la configuración política, económica y sociocultural del 2000 en la Argentina (y en América latina) que coincide con un período de crisis. Esas escrituras que "fabrican realidad" y en ese sentido deambulan entre la ficción y la realidad, que ocupan espacios diaspóricos y se sitúan en un "adentro-afuera" incluso disciplinar, parecieran desmontar las categorías tradicionales de la teoría literaria (como autor, estilo, autonomía, entre otras) con que se ha leído gran parte de la literatura contemporánea y cuestionar las regulaciones, valoraciones y delimitaciones del universo de la literatura moderna. Las primeras versiones de estas especulaciones (como las denomina la propia Ludmer) circularon por Internet durante el 2006 y el 2007. Otros trabajos fechan con el cambio de milenio el advenimiento de un cambio en la figura del artista actual ante la aparición de las ecologías culturales y prácticas posdisciplinarias (Laddaga, 2006, 2007).

[35] Cf. Jean François Lyotard, *La condición posmoderna* (1994).

antes que a una totalidad cerrada, a una "singularidad escrituraria" que se hiciera presente en una "creación de sintaxis", en una "invención de estilo", en definitiva, en una "sensibilidad". Esas serían las proposiciones sobre las que la autora de *Las vueltas de César Aira* funda su vuelta al autor, y su regreso a la obra. Si las lecturas de corpus, sostiene Contreras, en su dinámica de armado y en sus combinaciones propias de los textos ganarían a primera vista en creatividad en relación con las lecturas de autor (en las que "autor" y "obra" aparecerían como objetos preexistentes y puntos de partida casi obligados), estas últimas se verían exentas del riesgo que corren aquellas de disolver las diferencias escriturarias, consecuencia de las operaciones de una igualación a veces infundada de las partes agrupadas en el corpus.

En este sentido, la lectura que propongo sobre la obra literaria y periodística de Gallardo y sus operaciones de figuración pública en el sistema cultural argentino desde mediados de la década del 50, así como atiende sus tensiones propicia el trazado de nuevas relaciones que hacen ingresar a su producción en combinaciones dinámicas y singulares.

Segundo argumento. Como se anticipó en razón de la periodización estipulada, lo que aquí denomino *el sistema autoral Sara Gallardo* establece sus propias cronologías internas. Con todo, el punto de partida para situar a la escritora y periodista serían sus inicios cronológicos y profesionales, es decir, su debut en la escena cultural argentina de mediados de la década del 50. Pero esta información constituye tan sólo un dato objetivo de ubicación. Dado que sus intervenciones, preferentemente las periodísticas, se continúan con pequeños altibajos hasta su muerte, ocurrida en el año 1988, ese parámetro de periodización representaría emprender un enfoque histórico-evolutivo que descarto, en tanto éste implicaría una idea de progreso, o al menos líneas de progresión de instancias superadoras entre sí entre expresiones literarias y periodísticas y un contexto cultural que no es lo que aquí interesa estudiar. Y es en este punto donde entran en combinación la forma de periodización instaurada y el corpus recortado en esta investigación.

Antes que a hechos externos, la trayectoria de Gallardo pareciera obedecer a un método más inherente de fechación que estaría ligado con los modos de subjetivación de la autoría, es decir, con las formas que Gallardo encuentra o inventa para auto figurarse. En este sentido, propongo que los comienzos de Sara Gallardo autora no son exactamente concomitantes con los inicios biográfico-profesionales, a pesar de que su

primera novela, *Enero*, acepta y propulsa desde su título (*Enero* es, además de su *ópera prima* que se inicia con un acontecimiento rural inaugural como la cosecha, el comienzo del año) una lectura que contempla las prerrogativas de las inauguraciones. No obstante esta salvación, *Enero*, ya se verá en funcionamiento,[36] constituye un proto- comienzo, una primera puerta de entrada (para seguir con las metáforas referidas a los inicios) que queda abierta, como a la espera, en el umbral (como vaticina Badiou para el siglo XX), del giro que tomará la producción de Gallardo a partir del final de su tercera novela *Los galgos, los galgos*.

Entendiendo a los "comienzos" (Said, 1985) o "arranques" (Barthes, 2005) como esa instancia de definición incipiente pero fortalecida de un proyecto autoral, como ese espacio donde se juegan y empiezan a "cuajar" o "prender", según la terminología de Barthes, las estrategias estético políticas de auto figuración que, se continúen o no, se proyectan y marcan la obra por escribir, la producción de Gallardo fijaría sus comienzos (o recomienzos) en las reflexiones meta literarias -que dictaminan en 1968 el agotamiento de la novela rural- de los últimos párrafos de *Los Galgos, los galgos*, justamente su novela rural más exitosa, y en las operaciones meta discursivas de sus columnas firmadas y de la página de modas del semanario *Confirmado* de fines de los 60 y principios de los 70.[37]

Si, como afirma Julio Premat (2006; 2009), el autor es al mismo tiempo origen del texto y su producto, un origen que únicamente puede definirse a posteriori, la intersección de esas zonas literaria y periodística resultarían el blanco de coincidencias, y el punto de inflexión que permite instalar un sitio desde el que mirar hacia atrás (la preparación desperdigada) y hacia adelante (la obra por hacer), y corregir o completar con operaciones de descarte, afiliaciones y nuevas apuestas estéticas. Ese cruce sería

[36] En el Capítulo II. "Literatura y desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales" se dedica un apartado a la novela *Enero* en razón de las inauguraciones y su relación con ciertas zonas de la tradición rural argentina.

[37] En razón de las operaciones de lectura y reescritura de algunas de las ficciones de Sara Gallardo, la categoría de los "comienzos" formulada por Edward Said (1985) en su libro sobre los *beginnings* resulta útil para enmarcar las operaciones de afiliación y/o de desvío que la escritora despliega respecto de un acopio de tradiciones, anteriores a su producción pero que repercuten en su presente, y que se analizan en el Capítulo 1 de esta tesis. Especialmente, porque la fundación de un comienzo, que es más subsidiaria a una voluntad o intención de comenzar que a una instancia puramente cronológica, y en este sentido resultaría una fundación arbitraria y/o sobredeterminada, exige una mirada retroactiva desde un emplazamiento en un presente o "grado 0" auto-delimitados. Una confianza y optimismo que harían del acto de comenzar un acto transitivo que implicaría una continuidad. Según Said (1985: 34), la voluntad y el convencimiento de que empezar es posible, aun a sabiendas de los riesgos y las dificultades que eso implique, son precisamente condiciones habilitantes para que "algo" sea plausible de pensarse como un comienzo.

también la instancia de cristalización que consolidará en torno de Gallardo la *figura de escritora reconocida* a expensas de la novela estrella doblemente premiada, sucesivamente reeditada, recibida fervorosamente por el público y la crítica, que la hace empero cambiar de rumbo, y la figura de *periodista estrella* que deviene en personaje popular ("El bicho Sara Gallardo") en razón de sus intrépidas intervenciones semanales en la revista mencionada. Dos figuraciones autorales que se cruzan, se desligan, se acercan, se rechazan, se nutren y retroalimentan entre las letras y la prensa periódica.

Por otro lado, Peter Sloterdijk (2002) en sus lecciones impartidas en Frankfurt durante 1987 sobre los orígenes de la filosofía occidental también sienta las bases para lo que denomina una "poética del comenzar", que debería poder dar cuenta de los lazos que liga una "venida al mundo" con una "llegada al lenguaje".[38] El autor sostiene que la fe originaria de que es posible recomenzar parecería partir de una confianza (y quizá también de un deseo) puesta en la posibilidad de borrarse los "tatuajes particulares", esas señas o signos tan particulares marcados en todo comienzo. En una lectura crítica retroactiva, entonces, desde los inicios de su producción ficcional (con la novela *Enero* que es cifra o sobre determina una serie de comienzos que alcanzan distintos niveles: es la primera novela, su título es el primer mes del año, la fábula se abre con un comienzo representado por la cosecha, la cosecha representa el inicio promisorio de la producción agrícola, etc.) la escritura de Gallardo hace un uso desviado de una serie de sustratos temáticos, géneros literarios tradicionales y dispositivos narrativos practicados en el sistema literario nacional por una mayoría de colegas varones. Esta reescritura ambigua, más notoria en sus novelas iniciales pero que curiosamente asoma en varias zonas de su

[38] El crítico alemán parte para ello de "El libro de arena", un cuento de Jorge Luis Borges, que así como problematiza la idea tan extraña y compleja del comenzar ficcionaliza la arbitrariedad, la desincronización, incluso la ubicuidad de los comienzos: el libro se abre por un lugar cualquiera, las paginaciones izquierda y derecha no entran en sucesión lógica, la página que había marcado ese comienzo caprichoso ya no se encuentra nunca más. Como la arena, se trata de un libro sin principio ni final, donde no hay primeras ni últimas páginas, que aunque reproduzca la forma sensible de libro resulta muy difícilmente apropiable, disfrutable y consumible en términos humanos. Hasta aquí quedan claras la dificultad del comenzar, la diferenciación en la que el autor insiste entre "comenzar" y "comenzar por el comienzo", la fe originaria que hace posible la voluntad de comenzar de nuevo y de borrarse los "tatuajes particulares", que son las nociones que más interesan a este trabajo. Luego, Sloterdijk reproducirá la imagen borgesiana en reflexiones afines pero dirigidas a otros comienzos tan problemáticos como aquellos como los del "ser" y el "lenguaje" pero que conducen a otras reflexiones de tinte marcadamente ético o bioético: ¿dónde comienza y dónde termina la vida?, ¿en la concepción o nacimiento?, ¿cómo se vinculan los partos con el desligamiento?, ¿en qué tipo de muerte?, ¿dónde comienza el lenguaje si el ser lo antecede?, ¿qué ocurre con los comienzos prelingüísticos de la vida?, son algunas de las preguntas que avivan sus posteriores cavilaciones. Ante estos "agujeros negros" es que surge la actividad mítica; frente a estos abismos es que el hombre, propone Sloterdijk, los tapona con relatos o fábulas muchas veces auto determinativos, auto fundamentados, auto realizados.

producción última más vanguardista, podría obedecer a ciertas estrategias de colocación como narradora en el sistema literario de su época, que se deben a una puesta diferente para cada texto y que repercuten en los modos de recepción. Por ejemplo, las apropiaciones selectivas, "correctivas" y en fuga de la novela rural en la primera y tercera novela, ciertas huellas desviadas de una mirada xenófoba y antisemita, y representaciones completivas del núcleo tradicional que conforma la noción de "familia" en *Pantalones azules*, dinámicas cruzadas de la novela de aprendizaje o de iniciación con la novela de aventuras y el melodrama en *Los Galgos, los galgos*.

Los párrafos finales de *Los galgos*, la novela que delimita sus *comienzos voluntarios* o *deliberados*, le son útiles a Gallardo para, desde la propia ficción, sentar las bases de un protocolo literario que anuncia precisamente el agotamiento del ruralismo y de las tradiciones y tópicos decimonónicos que allí parecía continuar (el itinerario del joven heredero rural, la díada campo-ciudad y el imaginario sobre ellos depositado, el rastacuerismo, el viaje a París, etc.), dar un giro y abrirse hacia otras zonas narrables. Del mismo modo, las columnas contemporáneas de *Confirmado* no sólo constituyen el espacio donde reescribir en clave burlesca el tono uniforme que le imponían algunas de sus tareas periodísticas previas, donde asentar, o inaugurar, un modo singular de ejercer el periodismo (inclinado más en "noticiar" sobre la propia periodista, sus opiniones irreverentes y su práctica profesional que sobre "el mundo de la información"), sino también el sitio desde el que acompañar (y a veces también patrocinar) su lanzamiento como *escritora estrella*.

De este modo vemos que en las manifestaciones literarias y periodísticas más contemporáneas entre sí Gallardo no escatima espacio material ni simbólico para tematizar, ficcionalizar, y aun más, para sobre determinar esa voluntad de empezar todo otra vez, es decir, de borrarse los tatuajes, desprenderse de ciertas marcas características y establecer un sistema de datación interno a su obra, que se expresaría mediante imágenes más espaciales que propiamente temporales.

Tercer argumento. Estudiar la producción conjunta (literaria y periodística) de Sara Gallardo desde una lectura de autor no implica un enfoque restrictivo o un abordaje reduccionista, incluso si aceptamos como válida la comparación con aquellas investigaciones proclives a atravesar, relacional y a veces también interdisciplinariamente, corpus extensos por problemas, épocas, categorías teóricas, estéticas, anclajes genéricos. Pues, esta investigación exhaustiva sobre el *objeto Sara*

Gallardo trasciende su figura de escritora literaria, acaso la más conocida, y se adentra también en varias de sus colaboraciones periodísticas, en su literatura infantil, en otros *textos satélites* (como prólogos, guiones cinematográficos, iniciativas televisivas, traducciones, ediciones)[39] que Gallardo realizaba como un trabajo más, por cuestiones puramente económicas.

Pero todo este ensamblaje crítico no pretende dar cuenta del objeto Gallardo concebido como *un todo*. ¿Sería practicable someter una tarea crítica a una idea de totalidad semejante? ¿Qué normas se erigirían como las adecuadas para cooperar en esa reconstrucción integral de una supuesta entidad orgánica: la puesta en relación de sus partes, los principios de selección, clasificación, y/o desecho de algunas de sus piezas?

Por otra parte, como se pregunta Michel Foucault, hacia 1969, al analizar los modos en que los supuestos sustitutos que se han planteado en razón del derribo de la supremacía del autor no hacen más que bloquearlo o al menos amenazarlo, ¿cómo definir una obra?, ¿dónde comenzar y dónde detenerse?, cuando no hay, dice Foucault, una teoría de la obra; cuando la noción y la unidad que designa son decididamente problemáticas, y cuando, sobraría decir, la crítica debería olvidarse de despejar las vinculaciones y asignaciones de una obra con su autor, y analizarla en virtud de su estructura y relaciones internas.

¿Cuáles serían, entonces, los alcances y límites de la completitud o integralidad de una obra?, ¿qué sería meritorio y qué no tendría el estatuto de formar parte de la obra?, ¿qué pasaría con los textos inéditos, con las colaboraciones inhallables o hasta desconocidas?, ¿dónde situar a los proyectos por hacer inspirados en su obra?[40] Y, si uno se volviera un fundamentalista (de una causa un tanto ociosa), ¿qué tipo de escritos, dichos, enunciados y otros discursos habría que integrar a esa trama textual: los borradores y manuscritos, las tachaduras, notas al pie, y/o anotaciones personales de los cuadernos de trabajo que pudieran incluso contener, para parafrasear a Foucault, hasta la cuenta de la lavandería?[41] ¿Dónde colocar, por caso, las pruebas de imprenta de algunas

[39] En la bibliografía se detalla la fuente de cada uno de estos *textos satélite*.

[40] Hace años la fotógrafa argentina Adriana Lestido tiene el proyecto de llevar al cine la novela *Eisejuaz*. Finalmente el proyecto se concretó junto con el director Pablo Reyero. Si bien la autoría de la nueva versión de *Eisejuaz* ya no pertenecería a Gallardo, no deja de afectar y reorganizar su obra, ya sea en el orden legal (la tramitación de los derechos autorales con los herederos de la escritora que son quienes dan consentimiento y firman el contrato) ya sea en la nueva serie transposicional y póstuma en la que ingresaría *Eisejuaz* o en las futuras lecturas o nuevas apropiaciones que se hagan de esta novela.

[41] La primera edición de la conferencia de Foucault data de 1969. Me manejo con la edición que recoge la traducción de Silvio Mattoni y se presenta con apostillas de Daniel Link. Ver: Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (2010).

de las notas enviadas por Gallardo a *La Nación* con correcciones de puntuación, estilo, y presentación de la crónica hechas por los jefes de edición de turno, que se atesoran en las cajas "Sara Gallardo" en el archivo del diario?; ¿qué hacer con la multiplicidad de fotografías (de autor o instantáneas, casuales o integrantes de sus carnets de presentación, incluso las más privadas como las de su funeral) que también allí se reúnen?; en definitiva, ¿hasta dónde es extensible, compendiable y analizable su obra?

En este caso, se trata, más bien, de una exhaustividad puesta al servicio de explorar las varias facetas de actuación y estrategias de auto representación de Gallardo en su *singularidad autoral* que en elaborar pormenorizados y estériles catálogos de toda su producción (una idea de completitud, además, que no se vería eximida de incertidumbres). En algunas entrevistas, Gallardo anuncia en distintos momentos de su vida la salida de novelas que estaría a punto de concluir (como *Las hojas, Las águilas* y *El doctor Cárdenas*)[42] que, sin embargo, no llegaron a publicarse, y que, según mis pesquisas, no figuran tampoco como manuscritos inéditos entre los archivos de sus familiares, allegados o albaceas. Tal vez hayan sido compromisos asumidos con editoriales que no llegaron a concretarse. Asimismo, la búsqueda y recopilación de su extensa y variada labor periodística, desperdigada por la prensa periódica, deja siempre el sabor amargo de lo inconcluso, debido precisamente a que la mayoría de las veces las colecciones de revistas, semanarios, periódicos y diarios suelen estar incompletas, salteadas, en malas condiciones físicas y hasta perdidas o no localizables topográficamente en las bibliotecas, archivos o centros de documentación nacionales. Los medios en los que Gallardo trabajó sistemáticamente no constituyen una excepción. Quienes eligieron, decidieron o han considerado necesario trabajar con textos periodísticos no recopilados ni editados en libros tienen que vérselas a diario con el vicio, la pulsión o también la ilusión de aprehender una supuesta totalidad inconformada; deben luchar, entonces, para no dejarse atrapar por las *garras fascinantes*

[42] En un diálogo con Oscar Quiroga una muy joven Sara Gallardo favorecida por el buen recibimiento de su *ópera prima* anuncia una novela siguiente titulada *Las hojas*. En una entrevista que le hace la revista de *La Nación* Gallardo comenta "Mi nuevo libro se va a llamar *Las águilas*. Estará integrado por retratos de artistas (de solitarios, otra vez)". Ver respectivamente: Quiroga (1959); S/f, "Sara Gallardo frente a Sara Gallardo" (2003, en línea: http://www.federata.com.ar/23_tema_lv.htm). Y, por otro lado, en la entrevista que le realiza Esteban Peicovich en 1979 desde Barcelona se anuncia al final: "Sara se refugia en su cuarto en donde están creciendo los capítulos de *El doctor Cárdenas*, su próximo libro". Ver Peicovich (2003, en línea: http://www.federata.com.ar/23_tema_lv.htm).

de los archivos. Aunque, por cierto, es durante esa estancia en las bibliotecas, y ante un hallazgo determinado, donde oportunamente surgen, se termina de darles forma, o se excluyen a algunas ideas cruciales de una investigación.

En este sentido, no es desechable la hipótesis de que Gallardo haya colaborado aisladamente en algunas publicaciones periódicas de las que no hay testimonios certeros, ya sea porque en la información biográfica y profesional que circula no se registra, o porque tal vez, de tan eventuales, ni siquiera sus familiares, conocidos o colegas más cercanos cuentan con ese dato. Es decir, ni su literatura (si tomamos en cuenta las promesas de libro como posibles libros no publicados) ni su producción periodística se prestan, como de hecho es el caso de otros escritores y escritoras, a un encasillamiento en un todo homogéneo.

Cuarto argumento. Con todo, pese a las argumentaciones previas, queda pendiente un interrogante clave que podría formularse de una manera muy simple: "¿Por qué estudiar a Sara Gallardo?" Pregunta pertinente y, al mismo tiempo, vacua si consideramos que en todo objeto de lectura incide un gesto selectivo, motivado por cuestiones varias entre las que el gusto o el azar no resultan cuestiones menores. No obstante, siguen latiendo los ecos de esa pregunta inicial: ¿por qué se la elige?, ¿dónde radica su valor en relación con otros escritores y otras escritoras, anteriores y/o contemporáneos?, ¿cuáles son las marcas de ese proyecto que la vuelven tan singular?

Hace no mucho tiempo atrás, esa misma pregunta pero direccionada a Colette, la célebre escritora de la bohemia parisina de inicios del siglo XX, se formulaba Julia Kristeva (2003) en el último de los tomos que integran una trilogía que podríamos denominar *de autor*. O de autoras más precisamente, en tanto los tres volúmenes de *El* genio *femenino* (remarco el sustantivo que contribuye a insertar estos estudios en una lectura de autor) estaban dedicados, cada uno, a una única autora: Hannah Arendt, Melanie Klein y Colette en tanto emergentes de excepción e innovación, sensibilidades extravagantes, de "la vida", "la locura" y "las palabras", respectivamente.[43] El orden elegido para este trío *genial* del siglo XX demarca también un itinerario disciplinario en gradación: de la política al psicoanálisis, para llegar a la literatura, cuyo sitio final delimitaría un sitio de honor para una escritora por fin francesa aunque, como dice Kristeva (radicada en Francia pese a su origen búlgaro) que dicen, de una "Francia

[43] Los números de página de las citas pertenecen a la edición del 2003.

anticuada, ya desaparecida" (p.15). Mientras la primera autora de la trilogía denunció al nazismo y al estalinismo como regímenes destructores de la vida humana y del mundo, dice Kristeva, y la segunda se concentró en relevar el sustrato "esquizoparanoide" del espíritu humano y legó sus trabajos fundamentales en el psicoanálisis de niños, Colette aportó su pluma y su "alfabeto" (vale decir su modo de escribir el mundo, "una carne del mundo") a la "tragedia humana" que exhibió el siglo XX.

La pregunta inaugural del tercer tomo es "¿Por qué Colette?" y estimula un sinfín de réplicas de distinto alcance y tenor que colocan al objeto analizado en diversos sistemas explicativos. Desde el gusto y una motivación puramente pasional de Kristeva por la escritora que volvería acaso insustancial a esa pregunta ("Amo la manera de escribir de esta mujer: me produce un placer inmediato que no tiene un 'porqué'," p. 16) hasta argumentaciones metodológicas auto justificativas de esa elección que, no obstante, devuelven una galería de imágenes diferentes de esta escritora que parecería huir de cualquier rotulación definitiva y de esta mujer, transgresora pero sin arenga de transgresión en la Belle Époque, que "se niega a encerrarse en cualquier militantismo" (p.18): "Colette, la arraigada", "Colette la enamorada", "Colette la hedonista" (p.20), "'la campesina' que 'provocó el escándalo'", "la autora perversa" (p.21), *la escritora que dialoga con las plantas y los animales* y cuyo diálogo traduce en alfabeto literario (p.26), "la mujer traicionada", "la bisexual", "la sacerdotisa de la palabra justa" (p.31), "la vagabunda", "la antifeminista Señora Colette" que, incluso así, abrió sendas para la liberación de esas mujeres que marcan la *diferencia* y que no imitan a los varones (p.364).

Formularse esa pregunta presupone en el objeto de interés alguna especificidad o singularidad que lo convierte en meritorio en la aventura de destinar páginas y páginas a su exploración. Colette, sí, entonces porque ella, cultora de la palabra, "inventó un alfabeto", una escritura que resulta de "una interpenetración de la lengua y el mundo" (p.17), y halló un lenguaje para expresar "una extraña ósmosis entre sus sensaciones, sus deseos y sus angustias, (...) y lo infinito del mundo" (p.15).

¿Por qué Sara Gallardo, entonces? Errancia, nomadismo, excepcionalidad, invención de un estilo, hallazgo de un lenguaje, vinculación excepcional con el mundo vegetal y el reino animal constituyen, además de posibles respuestas para aquella pregunta inicial, asignaciones sobre Colette, que -salvando distancias, épocas, posicionamientos, poéticas- redundan en la caracterización que presentamos en torno a la figura y la obra de Sara Gallardo: justamente una mujer que no se afinca y va *de casa*

en casa,[44] una escritora que antes que integrar cómodamente las constelaciones ordenadoras más conocidas de su época (el *best-sellerismo*, el *boom*, la literatura comprometida) las roza, se aleja y se reserva un sitio excepcional en el sentido de propio (por sus preferencias temáticas, sus universos ficcionales, sus apuestas formales, sus giros en las ambientaciones de sus fábulas, sus vías de consagración literaria) y no rebelde o marginal; una escritora que también *dialoga con las plantas y los animales*, por ser conocedora de la biología (pasión heredada de su abuelo paterno Ángel Gallardo), a la que traduce a su alfabeto literario; una periodista que propone un modo de hacer periodismo, construye un lenguaje para cronificar su época y diseña un lugar de enunciación peculiar respecto de la industria de la información en sus columnas y páginas periodísticas más populares que no son fácilmente asimilables a otros antecedentes.

Quinto argumento. En la elección de los objetos de lectura y en la construcción del corpus incide, entonces, una cuota de gusto personal y de azar. Los espacios de formación de los futuros investigadores de la literatura, los modos de leer heredados, los aprendidos, las herramientas críticas disponibles no son cuestiones eludibles a la hora de iniciar una tarea crítica. No es menos importante tampoco la voluntad de delimitar un *cuarto propio* en el intento de no caer en terrenos por demás saturados de lecturas donde los investigadores se conviertan en meros exégetas o críticos parasitarios, para justamente abordar zonas menos transitadas en las que pueda aspirarse a la verdadera especialización. Y sin que esa zona no transitada, por supuesto, no haya sido denegada por carecer de relevancia o factibilidad.

Examinar en su conjunto la obra de Gallardo también responde a la aspiración de recuperar una obra cerrada (en términos, por supuesto, de un ciclo vital cumplido y de una obra que no está más en curso). Pese al inmediato reconocimiento de sus contemporáneos, los colegas y el público, durante muchos años la obra de Gallardo fue relegada por la crítica literaria en general, hasta que Ricardo Piglia con la reedición de *Eisejuaz* en la colección de clásicos de la literatura argentina ("Serie Clásicos", AGEA, 2000) y Leopoldo Brizuela emprenden una tarea de redescubrimiento de la escritora que resuena también en nuevos acercamientos a sus ficciones y en la edición, a cargo de Brizuela, por vez primera, de su *Narrativa Breve Completa* (Emecé, 2004), que salvo

[44] La relación entre la errancia o nomadismo como formas de vida y una poética ajena a encorsetamientos pautados puede leerse en el Capítulo I. "Piezas de una obra rota" de esta misma tesis.

por las novelas *Los galgos, los galgos* (1968), *Eisejuaz* (1971) y los relatos infantiles (1974, 1975, 1982), comprende toda la producción narrativa de Gallardo.[45] Este redescubrimiento no consiste un hecho editorial aislado que redundaría sólo en el favor del público sino que, además, se vio acompañado, como se desarrollará más adelante aquí, también por el interés de cierta crítica actual por sus ficciones. Sin embargo, la ausencia de estudios críticos orgánicos sobre la obra ficcional de Gallardo y la carencia de abordajes integrales sobre su faceta periodística otorgan a esta tesis un sitio tan privilegiado como complejo.

En el transcurso de los años en que llevé adelante esta investigación al presentar, compartir y discutir mi objeto de estudio fueron múltiples las referencias a *lo costoso* -quizá también lo infructuoso, objeción que pasé por alto sin dudarlo- que resultaba encarar no sólo un análisis sobre la escritora Sara Gallardo -esa autora *olvidada* o ligada en el imaginario común a ciertos prejuicios de clase que torpemente invalidaron alguna vez su abordaje- sino incluso la lectura de sus ficciones. En los casos más trágicos, me referían, esa empresa no llegaba a su meta y se abandonaban sus textos a mitad de camino. Una secuencia de expresiones parecidas que guardo en mi memoria dicen: "Sara Gallardo cuesta", "No se entiende", "Empiezo y después no puedo seguirla", "Es difícil sistematizarla", entre otras más tendenciosas y menos interesantes (y por ende desechables) como "¿Por qué invertir en Sara Gallardo?".

Pues, ¿qué es lo que hace que Gallardo cueste? ¿Sus imaginarios narrativos o sus universos ficcionales alejados témporo-espacialmente y distantes de otras expresiones literarias más contemporáneas?, ¿sus apuestas formales sobre tradiciones vetustas que sin embargo hacen de su obra una producción versátil e inclasificable?, ¿esa singularidad formal e ideológica que no habilita rápidas asociaciones con otras poéticas en el afán crítico por identificar y enlazar corpus?, ¿los canales de consagración no del todo equiparables a los de sus contemporáneos varones y mujeres? Una dificultad que se extrema aún más si se pone en serie su literatura con sus otras actuaciones que, tal como se verá en los capítulos sucesivos, parecieran perfilarse a veces como sus opuestos.

En función del relego al que la crítica en general sometió a la escritora y periodista, el estudio de las distintas vetas y estrategias autorales con las que Gallardo se

[45] En el apartado "Ubicaciones críticas, elecciones teóricas" de esta introducción, y oportunamente a lo largo de cada capítulo, hago referencia a las operaciones de la crítica contemporánea a Gallardo y la más reciente en el contexto de revalorización de su obra y figura.

hizo presente en la escena cultural argentina desde mediados de los años 50 contribuye en el armado de su obra. Pues su obra también se va construyendo a medida que la crítica actual avanza, ilumina otras zonas, quizá desconocidas, que la sacan de esa primera invisibilidad o de ese primer retraso, y que acompañan y a la vez conforman esa tendencia por revalorizarla.

Sexto argumento. Esta investigación entra en sintonía por partida doble con el interés y las preocupaciones actuales por la insistencia del autor en los estudios literarios, en tanto opera críticamente sobre los modos de constitución de la figuración autoral en una autora, lo que deviene en una tautología por demás productiva. Pues, se acompaña al problema estudiado desde el enfoque, la forma, el contenido, la estructura, y hasta en el uso de un procedimiento tan caro a las novelas rurales de Sara Gallardo: el anacronismo, si es que consentimos (y hasta disfrutamos) que las lecturas de autor puedan hoy perfilarse, como aventura Sandra Contreras, como empresas críticas extemporáneas, arcaizantes, aunque, claro, todavía interesantes y, por qué no, también necesarias.[46]

En suma, este último argumento que sintetiza a todos los otros y funciona como zona de condensación de las ideas desplegadas, de ahí la brevedad de su desarrollo, propone que el abordaje del objeto Sara Gallardo se constituye en una lente especial para observar y pensar desde allí el estado de muchas zonas de la cultura de la segunda mitad del siglo XX: los modos de construcción de una figura de escritora en relación con otros discursos; las colocaciones en el sistema literario en función de las preferencias temáticas, las apuestas formales y las estrategias de exhibición pública o de disimulo y el estado de la literatura de la época; los usos particulares de los formatos mediáticos disponibles (la prensa periódica, la televisión); las apropiaciones de los discursos y convenciones de la época (de índole literaria, científico-tecnológica, pedagógica, sexual, política, familiar, del mundo de la información); el ámbito de la literatura para niños y las representaciones de los imaginarios infantiles; los préstamos y mutuas exclusiones entre la literatura y el periodismo en el contexto de mayor difusión del *Nuevo periodismo* o *non fiction* norteamericanos; la interpretación y los usos

[46] En el Capítulo II. "Literatura y Desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales" se desarrolla la noción de cierto anacronismo en relación con algunas elecciones temáticas y de ambientación de las primeras novelas de Gallardo. A su vez, allí también se presenta un análisis sobre las reescrituras renovadoras que propone Gallardo en función de algunos relatos fundacionales y tópicos convencionales de la tradición literaria nacional.

básicamente periodísticos de los acontecimientos político-culturales de alto impacto en distintas franjas de la sociedad (el *best-sellerismo* literario, las renovaciones de las formas literarias y periodísticas, los ecos políticos de la Revolución cubana, la consolidación de nuevos saberes como el psicoanálisis y la sociología, la revuelta tecnológica que va desde la píldora anticonceptiva hasta la llegada del hombre a la Luna, la expansión territorial y cultural de la televisión y las consecuentes modificaciones en la sociabilidad y la vida privada, las figuras emblema del ejecutivo y el empresario como pivotes de un sistema económico de corte liberal y capitalista, entre otros).

En síntesis, toda esa masa textual de esta autora permite explorar desde sí un conjunto de problemas (teóricos, coyunturales, socioculturales) que exceden al propio objeto y abren, como se ve, el panorama cultural.

Pero, entonces, ¿qué caminos tomar para seguir a Sara Gallardo? Antes que en un enfoque sociológico y/o historiográfico sobre la noción de "autoría" que conduciría a una lectura preponderantemente relacional -quizá hasta determinista- entre el contexto sociocultural y político y tipo de intervenciones, este trabajo se centra, como anticipé, en los mecanismos de subjetivación de la autoría atendiendo a las estrategias de auto figuración que Gallardo monta en sus actuaciones literarias y periodísticas, y que afectan a las formas de configuración de la autoría en relación con la construcción de la firma, la generación de nombre propio, y los modos de auto representación en el cruce de la literatura y el periodismo.

¿Cómo piensa el sujeto Sara Gallardo a sus opciones autorales? ¿De qué modo quiere, puede, y se le permite ser autora? ¿Qué otras zonas abre la exploración del objeto de esta tesis? De ese análisis puede extraerse una gama variada de figuras y de representaciones autorales en virtud de las distintas posiciones que asume Gallardo en sus dos ámbitos preferenciales de intervención, como también dar cuenta de las diversas prácticas de escritura que ejercitó desde esas y otras (más satelitales) ubicaciones intelectuales. Sus intervenciones, ante todo en las columnas de *Confirmado*, versan temerariamente sobre un sinnúmero de temas y la mayoría de las veces ellas ponen el foco en la propia periodista y su práctica. Una práctica declaradamente profesional que constituye su trabajo, y la fuente de ingreso más segura y constante. Es así que Gallardo entabla, en torno de la literatura y el periodismo, imaginarios, valoraciones, y modos de figuración y colocaciones autorales bien diferenciados. Y, así, como se rechazan

también se presuponen y se aprovechan mutuamente, y terminan, entonces, por diversificarse hacia varios frentes discursivos.

Por lo tanto, la hipótesis central que recorre toda la tesis sostiene que en un período de transformaciones sociopolíticas y de modernización en el campo cultural argentino del siglo XX, las heterogéneas intervenciones literarias y periodísticas de Sara Gallardo desde fines de los años 50 permiten indagar los vínculos y rechazos entre las prácticas literarias y las producciones periodísticas en función de diferentes modos de construcción y de auto figuración de la autoría, y la compleja colocación de la autora en el sistema literario argentino desde mediados del siglo XX. Gallardo establece a propósito de la literatura y el periodismo, valores, imaginarios, formas de autorepresentación autorales bien diferenciadas, que antes que sólo escindirse en dos imágenes emblema (la *escritora de literatura* y la *periodista profesional*), asumen caminos más complejos. Tanto es así que la producción y las colocaciones de Gallardo construyen una imagen de *autoría diversificada* que operaría en distintos niveles. Una modalidad autoral que involucra varias áreas de la cultura y facetas creativas, que merodea entre lenguajes diversos y asume posiciones diferenciales, y que, por ende, se abre hacia varios frentes: en el orden de las representaciones en el conjunto de su producción literaria, en el nivel de las colocaciones y valoraciones diferenciales entre justamente *la escritora de literatura* y *la periodista profesional*, en la veta de sus inscripciones periodísticas versátiles, en los modos de auto figuración preferidos y practicados ("papeles repartidos") para cada espacio, en las tareas compartidas con los otros oficios, ni literarios ni periodísticos, en los que, sin embargo, la escritura asume un rol protagónico.

De esta hipótesis estructural se desprende otra serie de hipótesis que a continuación enuncio, que convocan diferentes aspectos de la propuesta creativa de Sara Gallardo y que se desarrollan oportunamente en los capítulos sucesivos.

Pese a las evidentes divisiones entre sus dos espacios más destacados de intervención -que aquí se denomina *ilusión de escisión*- en este trabajo se propone, como se dijo, una figura mayor, la de la *autoría diversificada*, que avanza hacia distintos frentes y funciona internamente a sus ficciones, a sus colaboraciones periodísticas, en el cruce de ambas y en dirección a otras actuaciones *satélite*, y que abarcaría otras imágenes y modalidades autorales en el marco de esa diversificación primaria:

-la *autoría escindida* y a la vez *compartida* precisamente en relación con los préstamos y diferenciaciones entre su doble actuación como escritora y periodista, que se cifran en diferentes aspectos involucrados en cada ámbito cultural: la vocación y la profesión; la firma y el anonimato; la formalidad/ la diversión y la ligereza; la seriedad/ la frivolidad;

-una *autoría que cruza anacronismo con virilidad* en relación con las preferencias temáticas y de ambientación de su producción ficcional más temprana en la que abrevarían tradiciones cultivadas preferentemente por escritores varones pero con apuestas estéticas renovadoras, que permiten cuestionar esa pretendida adscripción en el ámbito de la extemporaneidad y advertir la singularidad de la propuesta creativa de Gallardo, alejada también de las elecciones artísticas de las escritoras más contemporáneas a ella;

-la autoría a campo traviesa con respecto al giro que da su obra ficcional a partir de *Los galgos, los galgos*, su novela rural más exitosa, cuyos párrafos finales funcionan como una declaración de principios estéticos de la autora, en tanto fijan –metaficcionalmente- la agonía de la novela rural al menos para el decurso de su producción literaria. Este giro se advierte también en el espacio periodístico, pues por entonces Gallardo se convierte en *periodista estrella* en *Confirmado* donde también se revisan las actuaciones anteriores y se dejan asentadas las bases de una *ética periodística*;

-la *autoría aleatoria* en razón de los textos *satélite* o iniciativas *apendiculares* al conjunto de la producción gallardiana, ni estrictamente literarios ni periodísticos, pero cercanos o vecinos y subsidiarios a esos tipos de actuaciones, generalmente realizados por encargo, por cuestiones meramente azarosas (como la de integrar determinados círculos de amistades, allegados o asociaciones amorosas o *partnership*), y siempre con remuneración económica como contraparte;

-la *autoría estelar* en función de los mecanismos externos de construcción y los modos de subjetivación del "Personaje Sara Gallardo" en las columnas rubricadas y con foto de *periodista estrella* en *Confirmado* que entablan además una suerte de

coloquio virtual con las cartas de lectores. Una estelaridad que se construye mediante la adopción de un tono desenfadado, un estilo inconfundible, un lugar de enunciación paradójico (el culto por la desinformación y el rechazo por la actualidad), y la irreverencia deliberada de opinar sobre cualquier tema, y que se proyecta y retroalimenta con sus novelas contemporáneas y más celebradas, *Los galgos, los galgos* (1968) y *Eisejuaz* (1971);

-la *autoría espiralada* en razón de los modos de producción de "La Donna è Mobile", la página de modas y *otras frivolidades* del mismo semanario, que Gallardo no firmaba y escribía en función de los informes recolectados, extramuros y con técnica de cronista, por la otra *donna* (Flora Novillo Corvalán) que visitaba todos los sitios refinados en boga del Buenos Aires de fines de los 60 y mediados de los 70. Una composición que hace a una configuración autoral distinta a la *autoría en colaboración*, y cercana a la imagen del espiral en tanto se van conectando distintas *capas* o niveles de información, anotaciones, impresiones, que son irradiados hacia un mismo centro autoral donde se los procesa, reelabora y traduce en escritura.

En cada uno de sus textos ficcionales, la escritora no sigue un orden esperable y propone una apuesta estética particular para cada uno, ya sea en las ambientaciones diferentes, en los dispositivos narrativos, en los universos temáticos, en la construcción de los personajes, en los usos cruzados y/o desviados de géneros discursivos tradicionales. Todos esos géneros, tradiciones, universos ficcionales y procedimientos *homenajeados* pasan por un tamiz, cuyos *desperdicios* o restos entran en una combinatoria discursiva novedosa que, por medio de la parodia, la hiperbolización, la desmitificación, la caricaturización del estereotipo, y otros recursos desestabilizantes (como el decreto del fin del ruralismo dentro de una novela rural), montan una maquinaria de reciclaje de los tópicos, las figuras, los procedimientos más convencionales de las tradiciones mencionadas que aquí se denomina una *poética del desperdicio*.

Si en la literatura, el espacio vocacional, la escritora habla de los otros con "rigor viril", despliega los temas serios, bucea entre tradiciones añejas cultivadas preferentemente por varones, de donde selecciona, descarta, y rescribe géneros y tópicos, y los reformula en historias originales, el periodismo (sobre todo *Confirmado*)

se convierte en la plataforma divertida, en la *zona liberada*, donde la *columnista estrella* con firma y la *periodista frívola* anónima construyen un estilo inconfundible, un lugar de enunciación diferente (el del "macaneo" y la ligereza), y donde la periodista prueba con audacia que, en el marco del semanario *serio*, *masculino* y para ejecutivos, la desinformación y cierta entonación de la frivolidad femenina le ganan a las noticias, y que hablar de sí misma (o de todos los temas posibles pero filtrados por la perspectiva del "yo") puede ser tan interesante y funcional (o más) que el mundo de la actualidad plena y la información presuntamente objetiva.

Ubicaciones críticas, elecciones teóricas

La articulación entre literatura y periodismo cuenta con una vasta tradición bibliográfica que excede el ámbito cultural argentino y que, a mediados del siglo XX, encuentra un punto de inflexión en las formulaciones de los representantes del nuevo periodismo norteamericano (Wolfe, 1988) que tuvieron un fuerte impacto a escala local, precisamente en los "semanarios de influencia" donde las actuaciones de Gallardo se destacan preferentemente. En razón del contexto nacional, hispánico y latinoamericano, los trabajos de los críticos Acosta Montoro (1973), Ramos (1989), Rotker (1992), Ford, Rivera y Romano (1985; 1987), Rivera (1998), Abilés Fabila (1999), Romano (2004), Cristoff y Bernabé (2006), Caparrós (2007), entre otros, caracterizan dicho vínculo atendiendo a distintos aspectos que se ponen en juego y que requieren *negociaciones* constantes entre los términos de esa relación, y que son histórica y culturalmente variables: el método de escritura empleado, el estilo, las condiciones materiales (salario, espacio físico) y los factores (el plazo temporal, el prediseño y la extensión del artículo periodístico, el tratamiento de la noticia, la asignación temática del relato literario) que inciden en el momento de la escritura, los mecanismos de valoración impuestos sobre uno y otro en función de las duplas "escritura por encargo"/"creación", "profesión"/"vocación", "lo efímero"/"lo trascendente", la dispersión de la prensa/ la sistematización del libro, los géneros y formatos periodísticos, la hibridación de lenguajes (como la crónica), los canales de publicación que hacen a diferentes modos de circulación de los textos, y a formas distintas de consagración de una firma autoral. Las conceptualizaciones que proveen estos trabajos estimulan muchas de las reflexiones de esta tesis orientadas a caracterizar y problematizar la configuración de la autoría en los

vínculos estrechados entre las expresiones y actuaciones literarias y periodísticas de Sara Gallardo.

Por otro lado, el libro de la crítica italiana Daria Galateria titulado *Trabajos forzados, Los otros oficios de los escritores* (2011) resulta muy útil para explorar las contradicciones que encaran muchos escritores que se ven compelidos por cuestiones de subsistencia a completar su actividad acaso más puramente vocacional (escribir) con otros "trabajos forzados", que no siempre son derivaciones o cercanos a la práctica de escribir. Trabajos que en algunos casos quitan tiempo para escribir; que, en otros, por ser mecánicos o físicos *refrescan la mente* y estimulan la escritura (sin dudas, la tarea más agotadora) en los ratos libres que la monotonía laboral concede; que, en algunos casos, son preferidos por ser más neutrales, menos valorados y más tranquilizadores como sostén de vida antes que someterse al compromiso, las presiones, la falta de libertad que implica la escritura por encargo o por dinero; que, por último y en ocasiones, son apreciados por la posibilidad que traen de relacionar al escritor con el *mundo real*. Uno de los ejemplos más representativos que la autora da y que hoy constituye un emblema de estas tareas repartidas o de estos oficios compartidos es el caso de Franz Kafka y su gris y monótono trabajo de burócrata en la compañía de seguros. Aunque Galateria sólo tome un caso femenino (Colette y su empresa de belleza), sus consideraciones generales brindan herramientas para abordar los *otros oficios* que Gallardo también realiza por razones generalmente económicas, que incluyen al periodismo pero también a tareas, no exclusivamente literarias ni periodísticas, que aquí se denominan *escritos satélite* y *otras iniciativas*, apendiculares, en los que está presente siempre la práctica de escritura.

A propósito de las vinculaciones entre literatura y periodismo y, específicamente de la columna periodística, un género discursivo particular que se origina siempre dentro del espacio de los periódicos y/o revistas, el trabajo de los críticos Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (2006) se ocupa de sistematizar sus características distintivas, y, aunque recalen en ejemplos actuales de "columnas de escritor" que proliferan en el contexto cultural español a partir de 1975 cuando la vuelta a la democracia coincide con una mayor libertad de expresión y con la conformación de un nuevo periodismo que ya venía afianzándose desde 1960 y se aborde un solo caso femenino (el de Rosa Montero), su trabajo constituye un aporte valioso para las zonas de esta tesis que estudian las actuaciones de Gallardo como columnista en el semanario *Confirmado*. La columna se erige, perciben los autores, como una nueva modalidad de

escritura y el género privilegiado desde el que estrechar lazos con la obra literaria de los mismos escritores que lo cultivan; y el rasgo más idiosincrásico que hace a su especificidad se lo otorga la mezcla paradójica de restricciones periodísticas y libertades ficcionales.

En cuanto a las conexiones entre literatura y periodismo en el caso de las escritoras argentinas, los estudios de Néstor Auza (1988), Cristina Iglesia (1993), Francine Masiello (1997, 1994), Liliana Zuccotti (1997), y Graciela Batticuore (2005) demuestran que las literatas decimonónicas más reconocidas entablaron, con sus firmas, sus iniciales, seudónimos, o recurriendo al anonimato, en periódicos nacionales y extranjeros, debates público-políticos que excedían el ámbito doméstico, y que se pronunciaron también a favor de la profesionalización de la escritura, entendida ésta no sólo como una práctica específica y autónoma a la que dedicar gran parte del tiempo vital sino también como un medio de supervivencia y un espacio de realización personal. Una práctica que, sin embargo, recién se irá afianzando en las primeras décadas del siguiente siglo para explosionar en los años 60. Desde comienzos del siglo XIX se registran no sólo textos literarios sino también diferentes periódicos feministas, "para la mujer" o "de mujeres", como *La Aljaba* (1830), *La Camelia* (1852), *La Voz de la mujer* (1896-1897), entre otros, en los que, ya sea adjudicándose la autoría con nombre propio o velándola tras sus iniciales o bajo un seudónimo, muchas escritoras instalaban preocupaciones vinculadas a las mujeres que excedían el ámbito doméstico. Así como los trabajos de Masiello se ocupan de las transformaciones de la representación de las mujeres en el campo de la cultura letrada y sus modos de intervención en la esfera pública y su relación con las prácticas literarias desde el gobierno de Juan Manuel de Rosas hasta 1930, los estudios historiográficos de Dora Barrancos (2008; 2007; 2001a) enfatizan las actuaciones públicas de un conjunto de mujeres con determinadas coyunturas políticas y socioculturales de la Argentina. Por su parte, el ensayo de Batticuore se centra en los modos de inserción y construcción de las autoras y lectoras en el sistema literario nacional del siglo XIX, y estudia las prácticas de lectura y desarrolla diversas modalidades de la autoría femenina (la *autoría tutelada, intervenida, póstuma*, etc.) en el período 1830-1870, aún muy útiles para pensarlas en el siglo XX.

Ya a principios del siglo XX, algunas escritoras, como Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia, por situar tres emergentes notables y que, además,

despertaron lecturas críticas productivas y muy diferentes,[47] desempeñaron de manera destacada actividades en la literatura, el periodismo y otras prácticas derivadas. Y en los años siguientes muchas otras mujeres fueron desarrollando en paralelo sus carreras de escritoras y periodistas, alcanzando un pico hacia los albores de los 60, cuando se registra una proliferación novedosa en la escena cultural nacional de narraciones y colaboraciones periodísticas de mujeres argentinas. Es así que es viable percibir en el transcurso del siglo XX diversas imágenes de mujer y de autora que se erigen en la articulación de la literatura y el periodismo.

Con todo, lo cierto es que los trabajos académicos más destacados sobre escritoras, literatas, periodistas, publicistas, autoras y editoras son algunos sobre el siglo XIX (como los de Iglesia, Zucotti y Batticuore); otros ponen en serie escritura de mujeres y política, como el de Francine Masiello, que llega hasta la década de 1930. En términos generales, los estudios críticos más sistemáticos sobre escritoras del siglo XX se ocuparon o del análisis de la poética de una autora determinada -sobre Silvina Ocampo (Mancini, 2003 y Domínguez y Mancini (comp.), 2009); sobre Norah Lange (Astutti y Domínguez (comp.), 2010)- o de armar constelaciones diacrónicas y ordenadoras (Gigli, 1955; Rocco Cuzzi y Stratta, 1986; Lojo, 2000) o agrupaciones temáticas más flexibles y heterodoxas de escritoras (María Moreno, 1998). También desde el ámbito de la historia contributiva, Lily Sosa de Newton (1972, 2007) organizó historias de mujeres y narradoras argentinas destacadas en diccionarios o enciclopedias.[48]

---

[47] Delfina Muschietti (1992) analiza en un contexto de modernización las estrategias del "discurso travesti" que reconoce en las distintas textualidades de Storni. A su vez, Sarlo (1999) inscribe a Storni en una suerte de *trilogía de escritoras* en tiempos de *modernidad periférica*. Se detiene a caracterizar en función de los condicionamientos de origen y formación, de la apropiación de poéticas residuales (el tardo romanticismo en los primeros poemarios de Storni), el cultivo de estéticas de vanguardia (Lange), la transformación de la lengua extranjera, habitualmente de consumo en mujeres de clase alta, en lengua de producción literaria (Ocampo), y del eje "erotismo/ represión", la construcción de un lugar para la voz femenina, que será aniñado y borrado en Lange, epigonal y "chillado" en Storni, autorizado y encriptado en Ocampo. Por su parte, Diz (2006) indaga las columnas que Storni publicó en la prensa porteña en dos instancias continuas (entre 1915 y 1925) con la finalidad de pensar las tácticas que la autora diseñó para presentar una voz diferente y plural. Alicia Salomone (2006) examina los heterogéneos textos de Storni para estudiar la compleja configuración de una "sujeto- mujer" que formula un discurso "sexo-genérico-cuestionador" en el marco de una modernidad latinoamericana emergente que periodiza entre 1920 y 1940. Por otro lado, la producción crítica de Saítta (1995, 2006) sobre Medina Onrubia indaga la vinculación entre anarco feminismo, teosofía y sexualidad, y los modos en que Onrubia construye una imagen de sí como mujer y autora "descentrada" que la aleja del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en las primeras décadas del siglo. Los trabajos de Barrandeguy (1997) y Delgado (2005, 2007, 2009) trazan relaciones entre las actuaciones de Onrubia y las de Storni.

[48] Por lo demás, la crítica de género centrada en escritoras argentinas y latinoamericanas del siglo XX abordaron problemas diferentes del vínculo específico entre literatura y periodismo y formas de construcción y subjetivación de la autoría, como, entre tantos otros, las modalidades estético-políticas que asumen las inscripciones de la diferencia sexual que disputan su lugar con las más instaladas y hegemónicas (Ludmer, 1985; Franco, 1986; Balderston y Guy, 1998; Guerra; 1992), las figuraciones del

En este sentido, esta tesis pretende hacer un aporte a la historia literaria de la crítica sobre escritoras con una perspectiva que articule, a propósito de la obra de Gallardo, los modos de configuración de la autoría entre la prensa y las letras argentinas desde mediados del siglo XX. En el cruce del discurso periodístico y el literario, las singulares actuaciones de Gallardo hacia fines de los 50 dejan ver la emergencia de distintas inflexiones de la autoría. Las imágenes de autora que se derivan de sus intervenciones se construyen, al menos, de dos maneras evidentes. Por un lado, las condiciones de la autoría femenina son indisociables de la coyuntura histórico-cultural y de los mecanismos externos de valoración que hacen a "heterodesignaciones" modélicas. Pero también, y es el enfoque que, como vimos, más interesa a este trabajo, la figura autoral se va diseñando por las estrategias de auto representación, exhibición, reversibilidad, camuflaje, extra e intratextuales, que se ponen en juego. (No casualmente Gallardo escribe dos breves textos de corte autobiográfico). Por un lado, entonces, un modelo de autora, que responde a una imagen forjada socio culturalmente de la mujer como escritora, "figura pública", y "colega" (Molloy, 1991) y, por el otro, una imagen de sí como autora, una auto figuración autoral.

Hasta aquí han sido múltiples las ocasiones en que se ha caracterizado a la producción y a las actuaciones de Gallardo como "singulares" en razón de otras apuestas y otros proyectos literario-periodísticos. Si la literatura es para Gallardo, como veremos, el espacio para lo serio, para recuperar los "temas de la patria" y donde se juega precisamente la vocación, el periodismo es el lugar donde divertirse con *la pluma al viento* por el mundo de la moda y otras banalidades, para expedirse con gracia sobre un sinfín de temas que desconoce, para desfilar por el mundo de la desinformación. Esa *singularidad exploratoria* o *técnica de la prueba* dual de Gallardo en tanto ocupa a dos espacios y a dos modos de vincularse a ellos corroería en parte los encorsetamientos reduccionistas que acechan desde siempre a las mujeres destacadas, como aquel que contrapone *excepcionalidad* a *banalidad* o *epigonalismo*; *alta cultura* a *motor productor de best-sellers* o a *mera reproducción de fórmulas exitosas*. Vale decir que bajo este parámetro las mujeres que ganan espacio público o son excepcionales o

---

cuerpo, el género y la escritura (Domínguez y Perilli, 1998; Ostrov, 2004; Piña, 1997 y 2003), el lesbianismo y la sexualidad (Moreno, 1988, 1997), las representaciones de la maternidad (Domínguez, 2007), las estrategias de autofiguración del sujeto femenino en distintos tipos textuales (Molloy, 2006), el análisis de distintos textos autobiográficos o "simulacros de autobiografías" de mujeres argentinas y latinoamericanas (Molloy, 1985; Iglesia, 1988; Cella, 1991; Russotto, 2006; Catelli, 2007; Amícola, 2007), los viajes, aprendizajes intelectuales, el cosmopolitismo y su incidencia en los propósitos autobiográficos y literarios de escritoras (Pierini, 2004; Molloy, 2010b; Lojo, 2010).

frívolas, o sobresalen en la alta cultura con expresiones artísticas sacralizadas, o llevan al extremo las demandas del mercado o cultivan trasnochadamente los géneros permitidos para una mujer. Algunos de los ejemplos más paradigmáticos cifran imágenes femeninas y autorales cristalizadas en momentos diferentes: Victoria Ocampo, *la aduana cultural*, Norah Lange, *la anfitriona de la vanguardia*, Alfonsina Storni, *la poetisa tardo- romántica*; Beatriz Guido, *la best-sellerista*, Silvina Bullrich, *la escritora profesional*, etc. Frente a estos modelos de principios y de mediados de siglo respectivamente, una autora como Salvadora Medina Onrubia en la primera camada, y la propia Sara Gallardo en la segunda podrían ser consideradas con ciertos grados de *singularidad* o *excepcionalidad.*

Onrubia, una *descentrada* (para usar el concepto con que ella misma se define en su obra homónima de 1929 en palabras de Gloria, su *alter ego* ficcional),[49] por ser una anarquista que lucha por las grandes causas, madre soltera en la gran ciudad de 1914, y escritora profesional que destella en el circuito teatral de entonces, en comparación con los modelos de mujer más arraigados y aceptados por el imaginario sociocultural de principios de siglo, que van desde la *mujer doméstica* (guardiana del hogar y los hijos) hasta las *mujeres públicas* pero destacadas en profesiones feminizadas como el normalismo y la enfermería, que serían proyecciones del trabajo doméstico con el fin de coadyuvar al bien común y velar por la reproducción del *ideal familiar* (la educación de los niños, el cuidado de enfermos y ancianos, dos actividades que las convertiría en "piadosas"[50]). Y también sería excepcional entre los paradigmas de autoría femenina más instalados en esos años por considerarse "útiles" y/o de suma inocuidad, como, ya vimos, entre otros, el de la "pedagoga" o "la poetisa" lírica (Molloy, 2006), y -agrego- de corte confeso sentimental (donde se inscribieron, por ejemplo, los primeros poemarios de Alfonsina Storni que recuperan epigonalmente una estética tardo-romántica y modernista).

---

[49] "Somos las que sufrimos, las rebeldes a nuestra condición estúpida de muñecas de bazar... Entiéndeme bien. No de mujer. No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... Saber ser mujer es admirable. Y nosotras sólo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida feminidad. Los derechos que queremos son sólo los que nos dé nuestro talento". Ver: Salvadora Medina Onrubia, *Las descentradas*, (2006: 61). Para una lectura de la imagen de mujer que construye Onrubia a lo largo de su trayectoria consultar los trabajos de Sylvia Saítta (2006; 1995).

[50] Uso "piadosas" en el sentido clásico del término. El héroe clásico de las epopeyas debía ser piadoso en relación con sus hijos porque significaban el futuro y en relación con el padre, que representaba la tradición, el pasado; y también con la patria, que en el caso de estas mujeres también se daría al educar a sus hijos, los futuros ciudadanos de una determinada idea de nación.

Por su parte, la figura de *Gallardo literata* adoptaría rasgos singulares en relación con las colocaciones en el sistema literario y cultural argentino de fines de los 50 de las escritoras inscriptas en la constelación del *best-sellerismo*, a expensas de sus elecciones temáticas y el cultivo de géneros literarios "masculinos" y acaso anacrónicos para la época de la renovación de las formas literarias (con el *boom* por un lado y la tendencia hacia ciertas formas de *lo real* en los ejemplos de las escritoras coetáneas como Guido, Bullrich o Lynch). Y la singularidad periodística de Gallardo se advierte, entre muchas otras cosas más que serán analizadas, en que en el momento de mayor importación de las premisas del *New journalism* norteamericano que impulsan el solapamiento de periodismo y ficción, ella separa y diversifica deliberadamente su proyecto autoral. De hecho, no será la misma escala de valoraciones la que establezca entre sus intervenciones periodísticas y su obra literaria.

La falta de estudios críticos sistemáticos sobre la obra ficcional de Gallardo y la carencia de lecturas integrales sobre su faceta periodística colocan a esta tesis en un sitio privilegiado: el de cubrir una zona poco explorada en la investigación académica local. Su producción literaria más temprana cuenta con reseñas y estudios aislados que le son contemporáneos, en los que algunos críticos intentan insertar su producción junto a la de otros escritores en grupos, generaciones o constelaciones temáticas sin dejar de advertir sus nuevas propuestas (Oliver, 1958; S/f, *La Nación*, 1958; Walsh, María Elena, 1959; De Miguel (1961); S/f, *La Nación*, 1963; Orecchia, 1968; Noel, 1979; Rey Beckford, 1987; Rocco Cuzzi y Stratta, 1987). Otros trabajos más recientes acuerdan en señalar las apuestas estéticas renovadoras con las que Gallardo interceptó desde su primera novela a tradiciones, géneros y tópicos consabidos (Pollastri, 1980; Martínez Cuitiño; 1984; Romano, 1992; Lagos, 1996; Piña, 1996; Crespo, 1997; Gambaro, 1999).[51]

Con todo, las lecturas de los 80 y principios de los 90, encaminadas, con nuevas herramientas críticas y teóricas, hacia el fundamental trabajo de revalorización y recolocación de las escritoras argentinas en nuevas versiones menos ortodoxas del sistema literario nacional dejaron a Gallardo para un segundo momento. Gallardo no gozó, entonces, de los honores críticos que recibieron los heterogéneos textos de literatas, publicistas, y educadoras del siglo XIX o las propuestas modernizadoras de Lange y Victoria Ocampo, la producción de Storni y otras poetas latinoamericanas, de

[51] Para evadir reiteraciones, las críticas sobre la obra de Gallardo son referidas y desarrolladas oportunamente a lo largo de cada capítulo de esta tesis.

Silvina Ocampo o Pizarnik, y hasta las novelas de sus contemporáneas, alineadas juntas en el mote de *best-selleristas*. Con pocas excepciones, se había demorado, pese a las temáticas (y su tratamiento) que recogen *Enero* y *Pantalones azules*, dos emergentes de su producción con personajes femeninos que sufren acosos o violencia por parte de varones, y pese a los dispositivos narrativos que dislocan las dicotomías prefijadas sobre la diferencia sexual, la mirada de la crítica de género y de las lecturas atentas precisamente a la diferencia sexual sobre la obra de Sara Gallardo.

Es viable imaginar que las mismas características que hicieron que el recibimiento de sus primeras novelas fuera laudatorio y algunas de ellas se reeditaran profusamente e implementaran diversas modalidades de recepción produjeron, a expensas quizá de las apuestas estéticas disruptivas que Gallardo ensayara en esos mismos textos tradicionales o en razón de la singularidad que representaban estas novelas en confrontación con otros productos estéticos coetáneos, un ingreso posterior en el terreno del olvido. La crítica Nora Domínguez (en Bertúa y De Leone, 2012, en prensa) conjetura algunas razones de ese relego en la valorización del proyecto creativo de Gallardo por parte del "progresismo crítico": la rápida asociación de la escritora con su novela *estrella*; la relación casi obligada entre su literatura deudora de tradiciones ya claudicadas y la clase de pertenencia, el "contagio" de olvido, que sufre quizá a expensas del padecido por Murena, su segundo marido; el desvío de las modas literarias.

Ahora bien, en los últimos años se advierte un fenómeno de revalorización editorial, académica, crítica, y del público por la obra de Gallardo. Las reediciones de muchas de sus novelas en colecciones de *Clásicos* (Clarín, Capital intelectual), el armado de la primera *Narrativa Breve Completa* (2004) al cuidado de Leopoldo Brizuela, la inclusión de sus textos en programas universitarios de materias de grado (Eduardo Romano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; 2002; José Amícola, Universidad Nacional de La Plata, 2007), y de seminarios de posgrado (Susana Cella, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009) de la carrera de Letras, y el actual interés de la crítica académica y de los suplementos culturales más importantes que con distintas perspectivas abordan su obra dan cuenta de ello (Piglia, 2001; Brizuela, 2001, 2002, 2004; Maqueira, 2004; Piña, 2005; Bayá Casal, 2008; Zeiger, 2009; Ludmer, 2010Iparraguirre, 2010; Laera, Amícola, Pampillo, en Bertúa y De Leone, 2012, en

prensa).[52] A su vez, la revista de crítica en red *Fe de Ratas* (2003) le dedica un número especial, lo que da cuenta del realce actual y renovado de esta autora también desde una plataforma virtual. Junto con otras colegas desde el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA), organicé en diciembre de 2008 unas jornadas de relectura y revalorización de la obra y figura de Sara Gallardo -Jornada Homenaje a Sara Gallardo (1931-1988)- en razón de los 20 años de su fallecimiento, en las que participaron familiares de la escritora, escritores, periodistas y especialistas en su obra. Por otro lado, *Enero* y "La gran noche de los trenes" de *El país del humo* despertaron nuevas apropiaciones temático-discursivas desde distintos soportes artísticos, como es el caso del poema "Enero con Sara Gallardo" (2005) de la escritora Paula Peyseré, que constituye una suerte de versión poética libre de *Enero*, y la *traducción* de aquel cuento en teatro de papel *Kamishibai* presentado en aquella jornada.[53]

A diferencia de su obra de ficción, y de la suerte editorial de la producción periodística de otros escritores/as y/o periodistas, que sí fue recopilada en libros, desde las entrevistas de Silvia Rudni (1984) en *Primera Plana* hasta las compilaciones más recientes de textos periodísticos de Antonio Di Benedetto (Gelós, 2008) y la de Olga Orozco firmados con seudónimo en *Claudia* (Negri, 2012),[54] hasta hoy se cuenta sólo con una recopilación muy parcial de columnas de *Confirmado* y crónicas de *La Nación* hecha por la propia Gallardo (1987). La mayoría de sus textos periodísticos están dispersos por la prensa, y precisamente la primera etapa de esta investigación estuvo dedicada a relevarlos, organizarlos y sistematizarlos.

Por último, muchas de las entrevistas hechas a Gallardo despliegan intuiciones críticas e hipótesis muy fructíferas sobre ciertas zonas de su obra.[55]

En suma, no se registra hoy un estudio sistemático ni de sus intervenciones literarias ni periodísticas, y menos aún de las relaciones entre ambas inscripciones en el campo

---

[52] Toda la crítica específica de Gallardo, además de comentarse en los capítulos en función de las lecturas aquí propuestas, se lista pormenorizadamente en la bibliografía en el subapartado II.1 "Reseñas, comentarios críticos, prólogos y ensayos sobre Sara Gallardo".

[53] Como se anunció, actualmente existe el proyecto de llevar *Eisejuaz* al cine de la mano de Adriana Lestido y Pablo Reyero, lo que daría cuenta también del interés por trasponer a otros lenguajes artísticos algunas zonas de la producción de Gallardo.

[54] También las crónicas periodísticas, sobre todo las del periódico carioca *Jornal do Brasil*, de la brasileña Clarice Lispector fueron editadas y traducidas al castellano en forma conjunta en libro. Ver: *Revelación de un mundo* (2005) y *Aprendiendo a vivir y otras crónicas* (2007).

[55] Todas esas entrevistas están listadas en la bibliografía, en el subapartado I.3 "Entrevistas a Sara Gallardo", y son comentadas en muchas zonas de esta tesis.

cultural argentino desde mediados de los años 50. Es en esa zona vacante donde pretende insertarse este trabajo que explora justamente los modos de construcción de una firma y una figura autoral -las de Sara Gallardo- en la articulación entre literatura y periodismo.

Tanto en la crítica como en la teoría literarias del presente se advierte un renovado interés por el estudio del autor, una antigua y polémica categoría que tiene una larga tradición de formulaciones desde enfoques disciplinarios diferentes y de apropiaciones y revisiones posteriores: la crítica materialista, el posestructuralismo, la teoría cultural marxista, la narratología, la sociología de la cultura, la historiografía, las políticas de la diferencia, y los estudios culturales, la historia de las ideas, la estética, e incluso la biopolítica (Benjamin, 1975; Barthes, 1987, Foucault, 2010; Williams, 1984; Genette, 2001; Bourdieu, 1997; Woodmansee, 1994; Felski, 2003; Chartier, 1999; 2000; Rancière, 2011, Agamben, 2005, por situar algunos de los nombres más representativos).

La pregunta por el autor constituye un asunto estrechamente vinculado con el problema del sujeto, una cuestión que ha sido central para los discursos de la Modernidad, para el siglo XX, para el pensamiento burgués, y también, para la literatura occidental. Hay consenso en periodizar su consolidación hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX –que, en términos artísticos, coincide con el Romanticismo- cuando se fortalecen un sistema de propiedad sobre los textos, normativas precisas sobre los derechos autorales, los modos de circulación, comercialización y reproducción de las obras, y un régimen de penalización sobre los autores en tanto los discursos podían constituirse en transgresores y/o socialmente peligrosos. Es decir, una idea de autoría estrechamente enlazada con el sistema jurídico e institucional organizado por los Estados, que ciñe y modula el orden de los discursos.

En sus usos literarios, es en la Modernidad cuando la idea de autor se libra de su asociación con la autoridad medieval y renacentista, con el genio romántico, y con la idea de "creador", y pasa a formar parte, como "productor" (Benjamin, 1975), de un sistema de producción capitalista. Como cualquier otro trabajador, el autor antes que inspirarse y crear literatura se convierte en un trabajador más que maneja materiales y depende de las normas del mercado de un régimen económico capitalista. A su vez, la representación del autor como productor debería remontarse, según Benjamin, hasta la consolidación de la prensa como ese espacio en el que los escritores pueden además

intervenir activamente en contextos sociales vivos (con tareas de periodista), pues es la misma prensa la que somete a revisión las diferenciaciones entre autores y lectores.

En su conocido trabajo de 1968 Roland Barthes fecha el advenimiento del autor como personaje moderno y como foco de atracción, cuando la sociedad, tras el oscurantismo de la Edad Media y en virtud del empirismo inglés, el racionalismo francés, la Reforma, y el Positivismo, reconoce y valora el prestigio del individuo en tanto "persona humana" en el marco de un sistema económico de producción capitalista. No obstante, estatuye las coordenadas de escritura y de lectura, de los textos y de su recepción que, según él, impone la supresión del autor (entendido como una instancia anterior al texto, como origen y dueño de lo escrito) en beneficio del privilegio de la escritura (que antes que de una función representativa se dota de una función pragmática y autorreferencial, y sólo conoce la forma múltiple y el tiempo de la enunciación) y la recolocación de la figura del lector (destino del texto, entidad sin historia, biografía y psicología). Al poco tiempo, en 1969 Michel Foucault, a propósito del interrogante paradojal e indiferente respecto al autor "¿Qué importa quien habla –dijo alguien- que importa quién habla?" de Beckett, entendido como un principio ético crucial de la escritura contemporánea, presenta ante algunos miembros e invitados de la Sociedad francesa de filosofía la conferencia en la que amplía la sentencia barthesiana sobre el borramiento del autor y sobre los límites de la obra estableciendo los emplazamientos de lo que denomina una "función autor", que se ejercería dentro del orden de los discursos. Lejos de afirmar que el autor no existe, Foucault subsume su borramiento al juego de la función autor. El autor se difumina a favor de una preeminencia de las formas variables y complejas que asume el discurso. El desvanecimiento del autor, entonces, deja espacios vacíos, funciones libres que justamente aparecen tras aquella desaparición como formas complejas y variables del discurso. El *nombre de autor* que, a diferencia del nombre propio puramente designativo del individuo en su singularidad, garantiza una función clasificatoria, una operación filiatoria entre los textos, una figuración pública, y, exige una recepción y un estatuto determinados dentro de una cultura dada. La *función autor* funciona discrecionalmente en tanto recala sólo sobre algunos discursos que existen, circulan y funcionan de determinadas maneras en el interior de una sociedad, y justamente diferencia la figura de un mero firmante (cartas privadas), un garante (contratos, documentos), o un redactor (avisos publicitarios) de la de un autor responsable y propietario moral, económico y simbólico de su obra. Los discursos portadores de la

función autor son, entonces, objetos de apropiación. A su vez, dicha función no opera de manera universal y constante en todos los discursos, pues se ejerce de manera diferente según las épocas y según los géneros discursivos de los textos propiamente dichos: si hoy los discursos literarios sólo pueden recibirse con la función autor en tanto la anonimia no es fácilmente aceptable, en el Medioevo no se necesitaba de la atribución autoral para sobrevivir o circular, en tanto la garantía era concedida por la antigüedad. Por último, la construcción de la autoría obedece a normas que varían en razón de las épocas, los discursos y las disciplinas; y, como la asignación autoral no remite simplemente a un individuo empírico, existen distintas posiciones- sujeto que Foucault caracteriza como una pluralidad de egos coexistentes. En relación con el posicionamiento del autor en el orden del discurso, Foucault extiende la asignación de autoría muchos más allá de las obras y libros propiamente dichos al presentar la posición *transdiscursiva* que Karl Marx y Sigmund Freud representarían a la perfección por constituirse en fundadores o instauradores de discursividad, por establecer futuras posibilidades indeterminadas de discurso (transformado, y con distintas aplicaciones), por superar y traspasar sus posiciones como autores de *El Capital* y *La interpretación de los sueños*, respectivamente.

Por otro lado, desde un enfoque que cruza marxismo, literatura y teoría cultural, Raymond Williams (1980) inscribe la preocupación por los autores en los procesos sociales de individuación, que así como implican claras limitaciones para el aislamiento alcanzan a cercar la autonomización del autor individual. Por su parte, el ensayista y crítico galés reconoce una especificidad en el autor desde su designación semántica y su etimología (el autor como origen decisivo con tempranos puntos de aplicación en las ideas de Dios y sus hipóstasis: el hombre, la razón, la fe, la legalidad), que lo hace diferente a los "escritores", "novelistas", "poetas", "ensayistas", "dramaturgos", "cuentistas", cuyos nombres describen básicamente actividades o, más adelante, también profesiones.[56] Por lo demás, interrogarse por la supremacía o el borramiento de autor no constituye solamente un acontecimiento datable históricamente sino que transforma al texto moderno y a los modos y a las condiciones en que se los lee. En ese sentido, la revalorización del sujeto (y del autor) y sus reposicionamientos socio culturales y políticos que atañen a distintos factores como la clase, la etnia, la nacionalidad, el idioma, y básicamente el género sexual fueron preocupaciones de los

[56] Una visión más radical que esboza Williams es aquella consideración marxista que concibe al autor como "representante" de una clase o tendencia.

estudios culturales y las políticas de la identidad en el marco de los cuales sí importa quién habla. Así como dichos factores incidirían en la producción y recepción del conocimiento, también tendrían sus repercusiones en el arte en general, y en la literatura en particular, que es lo que aquí interesa.

La sentencia sobre la muerte del autor también fue retomada por la crítica feminista. Justamente Rita Felski, quien ya había cuestionado lo que denomina "la doxa de la diferencia" (1997) refiriéndose a la radicalidad que significa la exaltación sin matices de "la diferencia" femenina como matriz de abordaje de ciertos estudios feministas, en *Literature after feminism* (2003) explica cómo la crítica feminista cambió los modos en que se lee y piensa sobre literatura (en particular, Felski aborda textos literarios de escritoras inglesas y norteamericanas de los siglos XIX y XX). Y, uno de los centros de apoyo de esa revisión ha sido precisamente la figura del autor y de la autora. Además de la lectura, la trama, y el valor, el problema de la autoría fue fundamental a la hora de dilucidar las *imaginaciones* que la crítica no sólo feminista tejió en torno de la figura de la mujer autora. La tesis barthesiana sobre la muerte del autor y sus reformulaciones, que, como vimos, destronan la figura del autor en tanto origen, y portador único de una intencionalidad artística, sentido último del texto para ser pensada como una función discursiva,[57] tuvo diferentes ecos y réplicas dentro de las distintas vertientes de la crítica feminista. Felski reconstruye ciertos debates al interior del feminismo que tienen lugar en los años 80,[58] algunos de los que se pronuncian firmemente contra dichas sentencias

[57] Además de, como propone Foucault, la situación de permanencia en el anonimato o en el consenso de la comunidad científica que recaen sobre los hallazgos científicos y tecnológicos puestos a disposición de las sociedades (excepto, desde ya, los de Newton o Einstein), Felski reconoce otro tipo de textualidades en los que no primaría la asignación autoral. Es el caso del arte folk y arte tribal que se exhibe en los museos occidentales sin nombre de autor, como expresión folklórica de una comunidad determinada, como creación de una "inteligencia única". Pero lo que más interesa en esta oportunidad es la reflexión que introduce Felski en razón de los *best-sellers* y el funcionamiento de la firma del autor. En las ficciones masivas de mercado no importa, asegura Felski, el nombre del autor pues el protagonista es el género (*genre*) entendido como garantía para el lector que sabe de antemano con qué se va a encontrar al abrir las páginas del libro (preferentemente novelas): con una trama gótica, o de suspenso, de misterio. Es el caso de los nombres autorales reconocidos, como Stephen King o Danielle Steel, cuyo funcionamiento se acerca más al funcionamiento de un género literario, además garantizado como un producto conocido, transitable, confiable. Más que resultar un nombre autoral individualizado, dichos autores irradian un aura que involucra un cuerpo de textos más que una asignación particular.

[58] Un ejemplo es el debate que aparece en 1982 en la publicación *Diacritics* (N° 12, pp.42-53) entre Nancy Miller para quien, convencida de la relevancia de la diferencia genérica (*gender*) en la escritura, siempre importa si un trabajo u obra es producido por un varón o una mujer, y Peggy Kamuf, quien sostiene que las feministas deben cuestionar las normas de género antes que contribuir a sostener distinciones rígidas entre autores mujeres o varones. Este debate es desarrollado por Felski (2003: 59; 176) y de ahí tomo las referencias. Por su parte, Toril Moi (1988) va a cuestionar los acercamientos feministas a los textos de mujeres que intentar fijar en ellos (en los textos, en la escritura de mujeres y en las mujeres) cierto esencialismo. Según Moi, para desandar la práctica patriarcal de asignación de la autoría hay que dar un paso más allá y proclamar junto con Roland Barthes el borramiento de la figura

de los albores de los 70 argumentando que en el mismo momento en que muchas mujeres y muchas feministas *ganaban la academia* y comenzaban a producir sus ensayos, los críticos más reconocidos inventaban o acataban el ocaso de la autoría, o simplemente la consideraban como un asunto *demodé*. ¿Cómo no sería fundamental recalar en la autoría en el caso de las mujeres escritoras sobre las que pesa una tradición de condicionamientos materiales y simbólicos como la dependencia económica, la falta de espacio y tiempo para escribir, la negociación con la vida doméstica, y hasta los altos costos que implica la elección de la soltería o de la falta de hijos? ¿Cómo no explorar bajo qué condiciones la creadora de un texto deviene en autora? ¿Cómo asumir que no tiene importancia decir quién habla cuando las mujeres han sido en general objeto de silenciamientos, enmascaramientos, intervención o descréditos? ¿Por qué no defender vigorosamente la autoría -una parte indispensable de la caja de herramientas feminista o "tollkit" (Felski, 2003) y un pilar clave de la individuación- cuando la historia demuestra que el mundo de las mujeres fue generalmente concebido como secundario, derivativo o autorizado por otros? Los mitos y visiones de la autoría más consabidos así lo demuestran: las figuras divinas, el "héroe prometheico", el "Edipo rebelde", el "artista bohemio" y hasta el "sabio visionario" son -resalta Felski- emblemas masculinos indisputables que detentan poderes y se dotan de significados no asignados ni disponibles para las mujeres.

Ante posturas radicales u otras más contemplativas dentro del feminismo en función de las sentencias de los intelectuales franceses que los acusan de hostiles o de indiferentes, respectivamente, Felski apunta que muchos críticos privilegiaron, quizá por sus propias relaciones edípicas para con los mitos autorales masculinos más consagrados, la tarea extrema de descentralizar a William Shakespeare o a Jean Racine, sin darse lugar para *espiar* a otros autores o autoras que cargan con menos peso en la tradición literaria occidental. Felski presenta lo que denomina "alegorías de la autoría"[59] para referirse a las distintas imágenes de mujeres-escritoras forjadas según las tendencias políticas o teóricas de la crítica feminista en los últimos veinte años del siglo XX. No obstante, advierte que, así como estas alegorías resultaron una herramienta de análisis de textos literarios nunca fueron ellas mismas objeto de interpretación. Por eso

---

rectora del autor. Pues no se trata simplemente de una fórmula antitética del tipo "la verdad del autor" frente a su desaparición, en tanto ésta no conduce más que a un callejón sin salida improductivo.

[59] Felski utiliza el concepto "alegoría" para resaltar la dimensión estética que porta el término, pues no son meramente descripciones empíricas de autoras mujeres que acarrean metáforas. Antes bien, la alegoría, apunta Felski, dice una cosa pero significa otra, despliega una imagen para propagar un mensaje moral, filosófico o político.

se propone examinarlas "bajo el microscopio" y así descubre algunos patrones comunes que sin embargo diferencian las distintas imágenes de mujer y de escritoras que redundan en alegorías autorales femeninas. Las representaciones del espacio del hogar, las figuraciones de la mujer, los condicionamientos materiales y simbólicos de las mujeres, los modos y los puntos de vista asumidos para narrar sus vidas e historias, la construcción del otro, la escritura, la figura materna, la situación de clase y raza, entre otros, son los aspectos que atraviesan las distintas mitologías autorales que Felski enuncia con conceptualizaciones propias y/o retomadas de estudios feministas anteriores. Así, por ejemplo, analiza las implicancias autorales de la figura de "la loca del desván" de las formulaciones de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998) en razón de las escritoras victorianas y sus heroínas como, por caso, Charlotte Bronte y su Bertha Mason, doble autoral procesada en clave gótica, de *Jane Eyre*. El encierro de las mujeres en el ático para poder decir lo que en otros espacios del hogar no pueden se traduce, en el marco de una cultura patriarcal, en estigmas poderosos y tradicionales vinculados siempre con la enfermedad femenina: la agorafobia, la histeria, la angustia, la ansiedad y la furia serían los rótulos cientificistas que cifrarían el sufrimiento femenino. Una imaginería espacial se combina con un diagnóstico médico-psicológico y un análisis lingüístico textual. Por otro lado, el breve relato de Colette "La mujer oculta" (1924) le es útil a Felski para ilustrar la alegoría autoral inspirada en la consabida imagen de las "mujeres enmascaradas" o *masquerading women* que redunda en una concepción de la escritura femenina. No resulta casual que refiera un texto de una escritora *enmascarada* en un seudónimo. Tampoco que la historia elegida trate sobre una *respetable* pareja que en un baile de máscaras sin confesárselo mutuamente intercambian sus roles de género (*gender*) y se liberan, y que esté narrada desde el punto de vista del varón que es además un doctor y esposo *celoso* de la supuesta mujer escondida tras un disfraz masculino, tres asignaciones y posicionamientos hegemónicos y autorizados. Si para la alegoría anterior, Felski recurría a un espacio físico simbólico (el altillo dentro del hogar) en el contexto de las letras victorianas y a las interpretaciones de Gilbert y Gubar, en esta ocasión se basa en el problema francés de la *escritura femenina*, la enunciación bisexual y el intercambio de géneros (*gender*) y acude al célebre manifiesto de Hélène Cixous, *La risa de la medusa* (1995), en el que la de Colette es ejemplo precisamente de una escritura femenina revolucionaria que hace estallar la identidad antes que reflejarla. De modo que, concluye Felski es la autoría, en este caso enmascarada y genéricamente ambigua, la que permite a las mujeres habitar

diferentes identidades, ensayar o "performar" (Butler, 1998) distintos "yo" (Colette construye un narrador varón y un punto de vista masculino para narrar la historia de una mujer; Virginia Woolf materializa ese travestismo a lo largo del tiempo en *Orlando*), contemplar y enunciar el mundo desde una perspectiva artificialmente doble, masculina y femenina, y corroer las ideas de univocidad y sentido último en torno de la autoría. Bajo el rótulo de "Home girls", Felski también concede espacio a las reflexiones sobre las representaciones femeninas de la mujer de color, las chicanas o las mestizas (Anzaldúa, 1987), y evidencia la repolitización del hogar, ya sea el propio (la casa) y el extendido (la manzana, el vecindario, la comunidad), como el sitio de fuerte presencia materna y al mismo tiempo de fuerte diferenciación generacional entre las mujeres de una misma familia, y por donde pasan la lucha y la liberación antes que la opresión patriarcal o la cifra de la histeria, o el espacio inspirador de la creatividad donde intercambiar además las enigmáticas máscaras sexuadas. Pues, se trata de una alegoría de la escritura en la que sí importa qué dice y cómo lo dice la voz autoral, firmemente anclada dentro de un lenguaje muchas veces mixto, una cultura híbrida y una poderosa historia materna.

Desde otra perspectiva, en diferentes momentos Roger Chartier, Martha Woodmansee, Jacques Rancière y Giorgio Agamben también cuestionarán las formulaciones más tradicionales sobre el autor. Mientras los tres primeros revisan la periodización propuesta para marcar el afianzamiento del autor moderno por principalmente los teóricos del posestructuralismo, Agamben discute la caracterización de la *función autor*, remarcando los resquicios que dejan las partes de la contradicción de la cita de Beckett de la que parte Foucault: la indiferencia por el individuo ("qué importa quién habla") frente a su indispensable necesidad ("que importa que habla"). En su intento por esbozar una genealogía para la función autor (a la que explica mediante el relato "Borges y yo" de Jorge Luis Borges), Chartier (1999) remonta la configuración del autor propietario más allá de la organización institucional de los Estados nacionales y las Iglesias que condenan legal o moralmente a las obras prohibidas o transgresoras. Es en los albores del siglo XVIII cuando emerge aquella concepción de autor precisamente con el *Statute 1710* mediante el cual el Parlamento inglés pretendió socavar el ancestral régimen de publicación y reproducción que autorizaba a libreros e impresores londinenses no sólo a monopolizar la propiedad de los copyright (el "right in copies", es decir, el derecho a la reproducción) sino a agenciarse de manera exclusiva y perpetua los derechos de los títulos conseguidos. Ese estatuto delimitaba la propiedad a

un lapso temporal acotado (no más de 14 años) y autorizaba a los autores a obtener para sí el *copyright* de su obra. Desde una perspectiva historicista que se remonta a ejemplos renacentistas y del período neoclásico, Woodmansee muestra que en el contexto alemán, en el que la profesionalización del escritor es más tardía que, por caso, en Francia o Inglaterra, antes del Romanticismo ya habría ciertos gestos de autoría pese a que no se hubiera producido la consolidación del régimen moderno de la propiedad autoral. Por su parte, en un breve artículo sobre la impersonalidad de la creación que vinieron a instaurar en el arte los adelantos técnicos desde las primeras décadas del siglo XX e informáticos de los últimos años que ponen en riesgo los derechos de la propiedad intelectual y el principio de privilegio del autor (por la reproductibilidad técnica de antaño o la piratería y los nuevos modos de circulación virtual de la era digital), por un lado, y destronan las ilusiones románticas sobre la originalidad artística, por otro, Rancière (2011), aunque basándose en las expresiones de otro contexto histórico cultural y de otro campo disciplinario, va a señalar en su recorrido una curiosidad que aquí interesa particularmente. Así como reconoce que el culto al autor es producto del proceso de individuación de lo que llama la "revolución burguesa" y que liga a la Modernidad y a las estéticas románticas, advierte una contradicción para nada desestimable. Durante los años 60, mientras el *pop art* estadounidense con sus imágenes en serie o sus reciclajes estéticos de los elementos de la cultura comercial parecía contradecir el principio de predominancia del autor tan cuestionado también en esa época por un grupo de teóricos franceses, no mucho antes, y en la misma Francia, los jóvenes de *Cahiers du Cinéma* postulaban la denominada "política de los autores" y consagraban como tales a ciertos directores hasta ese momento no del todo reconocidos, y lo hacían proponiendo que en el contexto del cine industrial estadounidense esos directores habían sido capaces de dejar impreso su estilo (sus obsesiones: su idea del mundo y su idea del cine) en las películas que realizaban. Por último, más allá de reconocer la relación entre proceso de individuación y surgimiento de la imagen del autor propietario, Rancière reperiodiza lo que llama "la consagración del genio literario", y se remonta a mucho más atrás que Chartier en su lectura revisionista de las propuestas foucaultianas hasta afirmar que el *genio literario* nació del intento de un par de filólogos por desapropiar a Homero de sus obras e insertarlas como expresiones anónimas de un pueblo y su tiempo. Pues, afirma Rancière con distintos ejemplos artísticos del lazo entre fuerza anónima y autor, que van de la Antigüedad, pasan por el Romanticismo, el Realismo y las vanguardias, la idea moderna de autor surge de la

impersonalidad del arte, lo que implicaría menos un despojamiento de los derechos autorales que un desdoblamiento de la idea de propiedad. En otro ensayo sobre la política y estética de lo anónimo, Rancière (2005) afirma cuán necesario es ya superar la idea de modernidad artística vinculada con el prestigio del autor, de la autonomía de la obra y de la intransitividad del arte, pues lo que él bautiza como la emergencia del "régimen estético del arte" no se liga con la consagración del autor sino con la fuerza de creación individual y la vida anónima, entendiendo lo "anónimo" no como un concepto ontológico sino como un "concepto distancia" que sufre devenires según la condición social de una subjetivación política que concede nombre a quienes no lo tienen. Por último, Agamben (2005) analiza la figura del autor como gesto, entendiendo por gesto aquello que en cualquier acto de expresión permanece inexpresado, desde el lente ampliado y actualizado que le propicia un estudio posterior de Foucault: *La vida de los hombres infames* (1982). En la vida infame (la de esos hombres, sodomitas y vagabundos, marcados por la infamia), recluida, separada, condenada, es donde aparece en un rapto la ilegibilidad del sujeto, pues esa vida se juega (*jouer*= arriesgar(se), jugar(se), tocar un instrumento, representar), precisamente, en aquello que la imputa o distorsiona hasta convertirla en una mueca. En ese sentido, la vida infame se constituye como el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra. Si las vidas infames no se ubican ni en el archivo de la infamia ni en el dominio de una realidad biográfica, es porque están *jugadas* en el umbral, en los bordes del archivo y el afuera. En suma, el autor que permanece inexpresado no es más que el garante de su propia ausencia en la misma obra en la que, como aquellas vidas, ha sido *jugado*. No obstante, en ese punto de inexpresión y de puesta en juego, el autor (como la vida infame y como la subjetividad) exhibe su inocultable presencia.

Las categorías de autor y obra básicamente, que desde fines de los 60 y bajo la estela de las teorizaciones anti humanistas del posestructuralismo francés, se decían "difuntas", siguen resonando hoy, aunque reformuladas, como marcos teóricos posibles entre algunos especialistas de la literatura. El propio Roland Barthes abogará por una suerte de *retorno* "amistoso" *al autor* que se prefigura en *Sade, Fourier, Loyola* (1997) y se desarrolla, exactamente una década después de su borramiento, en sus últimos cursos y seminarios, dictados en el Collége de France desde 1978 a 1980.[60] En el prefacio de su libro de 1971, cuyo título reúne justamente a tres autores a los que se

[60] Esos cursos fueron recopilados en Barthes, Roland, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980* (2005).

aborda en tanto "fundadores de lenguas" (logotetas) e "inventores de escritura", Barthes establece una vuelta "amistosa" (y agregamos "amorosa") al autor, que procede de un modo más placentero que intelectual con respecto a la concepción y recepción del "Texto". Vivir con Sade, con Fourier, con Loyola, de eso se trata, dirá Barthes, entendiendo a esta convivencia con un autor como la posibilidad de "hacer pasar a nuestra vida cotidiana fragmentos inteligibles ("fórmulas") procedentes del texto admirado (...) vivir con Sade es, en determinados momentos, hablar sadiano..." (1971:14). El autor que allí regresa no es aquel que ha sido identificado y catalogado por diversas instituciones de la sociedad, o quien ha sido materia de legislaciones jurídicas, ni la persona civil y moral que protagoniza alguna biografía, pues el autor "que viene de su texto y va a nuestra vida no tiene unidad; es un simple plural de encantos" (1971:14). El sujeto-autor del Texto está disperso "como las cenizas que se arrojan al viento tras la muerte" y su vida (los fragmentos que nos llegan) está presente en detalles, inflexiones, modulaciones, en eso que denomina "biografemas" (1971:15). Estos privilegian una mirada que, antes que contenidos graves o "espectaculares" como el sadismo, la utopía, la religión, rescata placenteramente algunos puntos de aplicación de la "felicidad de la escritura", como "el manguito blanco" o la forma provenzal de hablar de Sade, los gustos gastronómicos o "las macetas floridas" de Fourier, "los ojos españoles" siempre llenos de lágrimas de Loyola.

A su vez, a expensas de las reflexiones teóricas, críticas, y de reacomodamiento de la vida cotidiana en pos de una "vita nova" que la preparación de una novela futura (utópica) de su autoría le despierta a Barthes, algunas de sus lecciones en el Collège de France le son útiles también para referir nuevamente la variedad de retornos al autor que hubo en la historia de la literatura francesa. El autor, el decreto de su borramiento y su regreso parecieran así declararse como una problemática que despierta interés y aviva debates entre los especialistas franceses o que trabajan y debaten con otros pensadores en instituciones francesas. Declarándose en las antípodas de aquella posición que postulaba la muerte, la represión, la "desconcientización", la "incuriosidad" (2005:276)[61] por el autor, Barthes arriesga incluso una tipología de esos tipos diferentes

[61] En *La preparación de la novela* Barthes (2005:276) afirma que la neo crítica se ocupó de reprimir de "desconcientizar" al autor. Ejemplifica este fenómeno con una cita de un libro de Jean Bellemin-Noël (*Vers l'insconscient du texte*, París, PUF, 1979, p.5): "La neocrítica reprimió al autor o, al menos, lo 'desconcientizó'; la prueba de ello es el comienzo del librito de Bellemin-Noël: 'Todo (se refiere a su libro) sale de una incuriosidad respecto de los autores. Es para mí del orden del hecho, no soy afectado, solicitado, y mucho menos movilizado por la vida y la persona de los escritores...'; buena cita (aunque hoy estoy en las antípodas de esa actitud) porque la palabra justa es pronunciada: *incuriosidad* respecto

de retornos que adquieren también distintas valoraciones. Los *retornos aislados* son "especies de monumentos erráticos en el curso de una literatura que, 'oficialmente' (es decir, escolarmente: véanse los manuales), desconfía del *yo*" (p.275). Los *Essais* de Montaigne actuarían como ejemplo de esa vuelta aislada del autor que Barthes descarta en su análisis porque, dice, forman parte de una historia a largo plazo. Otro tipo de retorno sería el de los *autores externos* que se data hacia fines del siglo XIX en el momento en que la historia literaria se presentaba deudora del discurso y espíritu positivistas, y promovía de ese modo estudios menos abocados a indagar la perspectiva creativa que interesados en "descubrir" pistas en la biografía exterior del autor, en sus operaciones de filiación con otros autores o escuelas, en las posibles fuentes de contagio o líneas de influencia, etc. De modo tal que en ese regreso, antes que el "Yo", quien volvía era un "Él", que se canalizaba en la figura fáctica del "Señor que escribió obras maestras". Por último, Barthes presenta el retorno al autor que le importa particularmente y que, quizá como una coartada o salvaguarda, aloja en el terreno de un probable rapto de la imaginación (de su imaginación). Luego de la tendencia surgida en los años 60 de "cierta modernidad" a leer la muerte del autor y la obra en favor del Texto (con Mallarmé y su relación con la literatura como excusa ideal), localiza su persuasión en la nueva emancipación o "des-represión" del autor en su propia trayectoria crítico-teórica. Y, encuentra que es en el momento de *El placer del texto* (1973), que se caracteriza por una "conmoción del superyó teórico" (p.276) y por el retorno de los "textos amados", cuando se afirma un gusto por lo que denomina "la nebulosa biográfica". Una pulsión biográfica que da paso a que hable el "Yo". Es a partir de allí que Barthes se sorprende a sí mismo prefiriendo hacer lecturas de la vida antes que de las obras de ciertos escritores, como Kafka o Tolstoi, que cultivaron los géneros íntimos como diarios o cuadernos. Y se sorprende, también, imaginando (y hasta admirando) a autores "perversos" que habrían escrito obras sólo para autorizarse como hacedores de relatos autobiográficos, e incluso atendiendo a sus propios deseos de incursionar en el género biográfico con la vida de Schumann. Deseos que, lamentablemente, terminan por aplacarse o desestimarse por la carencia de una competencia *dadora de verdad*: el conocimiento y dominio del idioma alemán. Superada esta casuística personal, Barthes avanzará con su argumentación de la pregnancia de lo biográfico en los últimos cincuenta años (computados a partir de 1979-

---

del autor → Muerte, Incuriosidad → Retorno de la curiosidad, retorno del autor". Los paréntesis aclaratorios en la cita de Jean Bellemin-Noêl y las cursivas pertenecen a Barthes.

1980) en los escritores André Gide y Marcel Proust.[62] En el marco de aquel regreso al autor, el concepto de "escritura de vida" (diferente a la biografía), que Barthes introduce a propósito de la obra proustiana vista bajo su nueva luz, se basaría en un principio de "pulverización del sujeto" que hace coexistir y convivir en la escritura, como en una *muaré*, a distintos tipos de "yo" que Barthes estatuye como "Persona" (la persona civil), "Scriptor" (el escritor como imagen social), "Auctor" (el sujeto garante y responsable de una obra) y "Scribens" (el "yo" de la práctica de la escritura), y que pueden funcionar según una lógica de dominancia alternada.

Así como el propio Barthes, luego incluso de las formulaciones de Foucault (2010), y Derrida (1998) sobre autoría y firma -filósofos que producen sus conceptualizaciones en instituciones francesas- plantea un regreso al autor con las características recién desarrolladas y para ello vuelve, como vimos, a su propia obra (*El placer del texto*), se registra actualmente una larga lista de bibliografía sobre el retorno autoral que pertenece a autores franceses o de otras nacionalidades que trabajan en ese marco académico. Las contribuciones más novedosas en este nuevo tratamiento que impone una apropiación particular de la noción de autoría y que le da un peso nuevo a las ideas de biografía, autor y obra, son los de Michel Contat (1991), Maurice Couturier (1995), Alain Brunn (2001), Vincent Colonna (1989, 2004), Nathalie Heinich (2000). Las categorías centrales que atraviesan esos trabajos se organizan en una red conceptual ampliada que reúne derivaciones del problema de la autoría (autofiguración, figura de autor, "autorialidad", autoficción, singularización del escritor, entre otros).

El ensayo de Couturier continúa la línea abierta por Barthes en *El placer del texto* y presenta una teoría inter subjetiva de la novela a partir de la categoría de figura de autor y de un análisis de los posicionamientos, las estrategias e interacciones conflictivas entre autor y lector tomando como eje a los narradores y a los personajes (sujetos transitorios) en un corpus de novelas francesas, inglesas y norteamericanas de los últimos tres siglos. Por su parte, Colonna desarrolla el concepto de "autoficción", el neologismo acuñado en 1977 por el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky para designar la práctica de la ficcionalización de sí mismo en la literatura, esto es, los

[62] Según Barthes (2005: 277 y 278), el *Journal* de Gide (cuya obra no es de las más grandes ni su vida la más heroica) confiere a su obra sentido de conjunto creativo (vida + obra); y el propio Proust, cuya obra no se adscribe al género biográfico, constituye en la literatura la entrada masiva del autor como biografología pues lo que seduce de su obra es su fuerza biográfica (que se constata en la proliferación de biografías, álbumes, iconografías, etc.), la innovación que significa en la vinculación "obra" y "vida", la posición de la vida como obra, todo eso que Barthes sintetiza como el "Marcelismo", diferenciándolo del "Proustismo".

modos en que el "yo" se ficcionaliza, se auto representa en la literatura. En su trabajo de 2004 Colonna presenta a la tan mentada autoficción (un término que, dice el autor, "acosa") como una mitomanía literaria y avanza en una tipificación o cuatro entonaciones que asume la autoficción: fantástica, biográfica, especular, e intrusiva (autoral).

El estudio de Nathalie Heinich, enmarcado por la propia autora en la rama de la sociología comprensiva,[63] parte de una pregunta que cambia la frase conocida "por qué ser escritor" hacia "cómo serlo", en donde el nexo interrogativo alcanza otros significados a los más corrientes: no importa si se escribe a mano o con lapicera, en un cuarto o rodeado de bullicio (interrogantes que atañen a las condiciones materiales de los escritores de las sociologías estadísticas) ni si lo hace feliz o apesadumbrado (preocupaciones afines a las psicologías del escritor) ni de las demandas de mercado y otras instituciones o de las lógicas internas por posicionarse hegemónicamente que interesan a los enfoques sociológicos del campo literario, y mucho menos un texto que denuncie la situación actual del escritor francés. Pues, el "cómo" abarca a las relaciones de los escritores con los otros vivos (colegas, editores, críticos, lectores), con quienes los han antecedido (los escritores del canon, de la tradición), y con esos seres imaginarios, precisamente las imágenes, figuras o representaciones de escritor que todos alguna vez nos hacemos. Lo que interesa a Heinich es explorar en qué condiciones un sujeto puede decir, afirmar (o negar) su identidad y su especificidad -"yo soy un escritor"- en lo que llama "el espacio de los posibles". Dentro de los rasgos que definen al escritor, es el de la singularización (un proceso que oscila entre el "salir de sí" y el "permanecer en sí mismo") el que más interesa a esta tesis. Las formas de la singularidad del escritor moderno (y su subida o crecimiento) se declinan en siete puestas ("Hacerse un nombre", "el imperativo de la originalidad", "la excepcionalidad del don", "la interioridad de la vocación", "la imprevisibilidad de la inspiración", "la pasividad del médium", "la gracia de la escritura", "salirse de sí quedando en sí mismo"). A los efectos de este trabajo, me detengo a desarrollar la primera forma de singularización del escritor mediante la posibilidad de "hacerse un nombre", que encuentra sus puntos de aplicación en la *imposición de una firma* que es la marca por excelencia del nombre de autor, en el *renombre* o reconocimiento que añade a la firma

[63] No se trata, dice la autora, de una investigación sobre la literatura, sino sobre los escritores. El método utilizado fue el de la encuesta a treinta escritores franceses muy diferentes. La información obtenida en esa primera instancia fue cruzada y analizada con materiales provenientes de textos autobiográficos.

un incremento de la circulación pública del nombre de autor, una extensión más allá de su presencia corporal, en el *seudónimo* que aunque resulte a primera vista una paradoja es más una elección que una máscara, menos un enmascaramiento de la identidad que la construcción de una propia, un afianzamiento de la singularidad del escritor moderno que pretende "salir de sí", que se dice autónomo y que, al propender el auto-engendramiento creativo, siquiera nominal, se posiciona fuera de cualquier alineación o igualación civilmente impuesta.

Al interior del contexto cultural argentino y latinoamericano también se registran estudios de especialistas de la literatura que, desde distintos marcos conceptuales y abocándose a ejemplos literarios distintos, analizaron el problema del autor.

Graciela Batticuore (2005), como se dijo, propone en el contexto cultural del siglo XIX argentino una tipificación de la autoría femenina en relación con la presencia de la firma, el anonimato, la intervención de los textos, las ediciones póstumas, la profesionalización de la escritura, la fundación de periódicos, y la constitución de un público lector, entre muchas otras cuestiones, que constituye un antecedente insoslayable para reflexionar sobre la conformación de las figuras autorales de mujeres escritoras y periodistas en el siglo XX. María Teresa Gramuglio (1992: 45) se detiene en el concepto de "estrategias de escritor", a las que define como el conjunto de operaciones –discursivas y no discursivas– que los escritores realizan para hacer carrera, para desarrollar una trayectoria literaria, y para construir una imagen de sí en el espacio textual y nacional. La autora se basa en casos literarios preferentemente del primer tercio del siglo XX, y así analiza una parábola que avanza desde la imagen del escritor diletante al escritor patriota, pasa por la del escritor bohemio, sigue por la del escritor amateur al escritor profesional en razón, preferentemente, de los textos, ensayos y memorias de Manuel Gálvez. Desde un enfoque que privilegia una mirada sociológica sobre la cultura que sin embargo no desestima la especificidad de la práctica literaria, Sarlo y Altamirano (1983) emprenden una lectura del carácter institucional de la literatura y los actores involucrados en el sistema literario (autor, escritor, lector, público, texto) en tanto ésta no se vería exenta de las regulaciones, normativas, sistemas de valoración, condiciones de producción y consumo, entre otras cuestiones, que disponen las distintas instituciones que funcionan y disputan su hegemonía en un campo cultural y un proceso histórico determinado.

Los trabajos más actuales de Julio Premat (2006; 2009) ponen en evidencia ese renovado interés que marcamos, a expensas de los de los especialistas franceses, por el

estudio de las figuras o imágenes del autor en el contexto argentino contemporáneo. [64] Premat sostiene que el auge del autor se corresponde básicamente con una problemática del sujeto y del lugar del individuo en un momento histórico y cultural determinado, y que su reconsideración actual no supone meramente un proceso revisionista de los años en que se producen y dan a conocer las formulaciones más significativas de los teóricos franceses que más arriba se desarrollaron. Antes bien, estaría dando cuenta de un momento de cambio que impone una redefinición del autor, entendido éste no como un individuo biográfico, padre y fuente de origen e intencionalidad de una obra sino como una categoría diacrónica (en tanto el autor entra en un sistema de afiliaciones y desapegos respecto de una tradición), una figura relacional (en tanto se es autor *frente a, contra de, en relación con* otros autores, las instituciones literarias, los agentes del campo cultural), como un espacio conceptual (una construcción social y, al mismo tiempo, un "efecto textual") desde el cual reflexionar sobre numerosas características de las prácticas de escritura en contextos determinados, y, arriesga Premat, también una perspectiva teórica posible desde la cual pensar y analizar la cuestión de la escritura femenina.[65]

En definitiva, la vuelta al y del autor se reformula, mediante la incidencia del funcionamiento de las mitologías autorales, en un "personaje de autor", en una figura tan inestable como inventada, que parecería trascender a las propias obras. Como alguna

[64] Ese renovado interés por el autor se advierte, entonces, en ciertas motivaciones teóricas y críticas actuales que, en un contexto en que algunas expresiones literarias y artísticas del presente se muestran interesadas en modulaciones singulares de lo autobiográfico y lo íntimo, ponen en el centro de la discusión el protagonismo que ha venido adquiriendo el "yo" en diversos soportes artísticos y que ha sido caracterizado de diferentes maneras por reconocidos investigadores argentinos (como "giro subjetivo" por Sarlo, 2005; como "giro autobiográfico" por Giordano, 2006, 2007, 2008; 2011; como "era de la intimidad" por Catelli, 2007; como "imaginación intimista" por Link, 2007).

[65] En su último trabajo, Premat (2009) propone que aquello que distingue y caracteriza a la literatura argentina moderna es la construcción por parte del escritor, en simultáneo a la producción de la propia obra, de una figura de autor. Esta construcción, según Premat, operaría en dos niveles. Por un lado, el autor entendido en sentido tradicional (como propietario y responsable de sus escritos) y en tanto figura pública, que cobra presencia y visibilidad en los medios culturales, académicos y editoriales. Por otro, la figuración autoral se encauzaría también en la configuración metatextual de un personaje de autor o, mejor, de una "ficción de autor". El punto de contacto entre los distintos escritores que Premat analiza en *Héroes sin atributos* –Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia, César Aira (todos con nombre de varón)- es que todos ellos ponen en práctica una representación de sí mismos que, aunque con diferencias, implica siempre una negación, un borramiento, un vaciamiento de la propia identidad. Un modo de autofiguración negada, despersonalizada, inestable, que -en clara disputa con las estrategias desplegadas por Leopoldo Lugones para convertirse en "el gran escritor" (figura heroica y mesiánica) y con toda la tradición de autores/héroes con atributos- impregnaría la manera (o las condiciones de posibilidad) de ser escritor en la Argentina moderna. La maniobra de Premat consiste en invertir el itinerario de lectura más convencional, el que va del autor al texto -lo que implicaría rastrear las huellas que dejan los escritores en su escritura- para seguir el camino contrario, el que supone detener la mirada crítica en los modos en que los mismos textos, en un giro que iría del interior a lo exterior, producen leyendas, mitos, fábulas o figuras de autor.

vez Barthes (1970) propuso el concepto de "ilusión referencial" para dar cuenta de que en las extensas y tupidas descripciones de la literatura francesa realista del siglo XIX (básicamente, a expensas de Flaubert) sólo eran los detalles concretos los portadores e irradiadores de ese efecto de "lo real", habría algo así, continúa Premat, como una "ilusión biográfica" –concepto que utiliza Pierre Bourdieu (1997) para cuestionar la noción de "historia de vida" lineal y como una totalidad divisible en etapas- en tanto detrás de toda ficción se localizarían las marcas de una vida real. La vida, sí, detrás del mito.

Por último, la categoría de género (*gender*) como herramienta útil de análisis constituye, como advierte Scott (2009), antes que una pura aserción, una pregunta "no respondida", que cada autor y cada texto responderá en distintos contextos de manera singular. Pues, Scott rectifica el título de su difundido trabajo (1990), y advierte que originalmente estaba enunciado en modalidad interrogativa que fue omitida por decisiones editoriales. No obstante, el género es entendido aquí según su definición primaria, es decir, como un concepto histórico, relacional y posicional, en el sentido de que sus asignaciones a individuos sólo es realizable en tanto ellos entran en relaciones socioculturales, como producto de variadas tecnologías sociales, discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas de la vida cotidiana (De Lauretis, 1996) y como representaciones que se producen como "efectos de verdad" de un discurso de "identidad primaria y estable" (Butler, 1990) y que se constituyen por una repetición estilizada de actos de carácter performativo (Butler, 1998). En este sentido, podría decirse que Sara Gallardo se mueve entre las tecnologías del periodismo y la literatura en tanto zonas constructoras de ideologías hegemónicas y contra hegemónicas de género, y las actúa y revierte de maneras específicas en esos cruces.

En suma, todas estas formulaciones, revisiones, correcciones y nuevas propuestas sobre las distintas categorías expuestas proveen marcos conceptuales que encuadran zonas de esta investigación y un conjunto de herramientas teóricas que operan en los análisis y lecturas sobre la producción literaria y periodística de Sara Gallardo que aquí se proponen.

"Yo persigo una forma". Sara Gallardo en capítulos

Como paráfrasis del verso del célebre poema de Rubén Darío,[66] en este apartado se persiguen formas. Entre ellas, la de diseñar un formato de distribución de la producción ficcional y periodística de Gallardo acorde a lo que se vino caracterizando como su propuesta general. Una conjunción, sí, de formas y contenidos. El *objeto Sara Gallardo* en capítulos, entonces, según la implementación de distintos criterios que por momentos se entrecruzan.

En primer lugar, se privilegian las *zonas de actuación* de Gallardo en la escena cultural argentina desde mediados de los años 50 hasta fines de los 80. De este modo es viable acompañar estructuralmente una de las variantes de la diversificación autoral que asume la obra de Gallardo -*la autoría escindida*- en razón de las actuaciones, las expectativas, las valoraciones diferenciales, las concepciones, los imaginarios, depositados en la literatura y en el periodismo. Dos espacios supuestamente (¿ilusoriamente?) separados que definen en su escisión dos subjetividades y dos imágenes de autora también divididas: *la escritora de literatura* y *la periodista profesional*. Tanto es así que los dos capítulos más extensos –el Capítulo II. "Literatura y desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales", y el Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades"-, los mismos que vertebran esta investigación y trazan vinculaciones con los restantes, están respectivamente dedicados a parte de su obra literaria, y, a un corpus significativo de sus intervenciones periodísticas en el semanario *Confirmado*, que son las más fecundas para contraponer y enlazar dichas figuras autorales. Pues, las formas de *lo doble*, como se desarrolla al comienzo del Capítulo I. "Piezas de una obra rota", atraviesa buena parte de la historia de vida de Gallardo, de sus operaciones literarias, de sus incursiones periodísticas, de sus mecanismos de valoración de los espacios de actuación, de sus modos de convertirse en autora en el campo cultural argentino desde fines de los 50.

Ahora bien, como se anticipó, esas dos vertientes separadas que asumen la producción y las intervenciones de Gallardo, sin embargo, se vinculan por una fuerza que al tiempo que las distancia las atrae. Es decir, pese a que la literatura y el periodismo no sean considerados *la misma cosa* por esta autora que pareciera tener muy

---

[66] Darío, Rubén, "Yo Persigo Una Forma...": Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,/ botón de pensamiento que busca ser la rosa;/ se anuncia con un beso que en mis labios se posa/ el abrazo imposible de la Venus de Milo.// Adornan verdes palmas el blanco peristilo;/los astros me han predicho la visión de la Diosa;/y en mi alma reposa la luz como reposa/ el ave de la luna sobre un lago tranquilo.// Y no hallo sino la palabra que huye,/ la iniciación melódica que de la flauta fluye/ y la barca del sueño que en el espacio boga;// y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,/ el sollozo continuo del chorro de la fuente/ y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

definidos cuáles son sus intereses y estrategias de figuración, entre ambos espacios se producen rechazos y mutuos aprovechamientos; *alianzas cómplices*, podría decirse, que van desde cuestiones meramente prácticas hasta asuntos de un orden que podría percibirse como *superior*. El Capítulo III. "Literatura y periodismo. ¡Tan lejos! ¡Tan cerca!" se ocupa de analizar estas oscilaciones entre uno y otro ámbito, entre sus lejanías declaradas y sus cercanías inexorables y hasta buscadas, e indaga también en el vínculo entre los "otros oficios" de Gallardo -no estrictamente literarios, no específicamente periodísticos pero sí derivados o subsidiarios a ellos y que dan origen a esos escritos *satélite* o *iniciativas apendiculares* a su producción general, que *bordean* la práctica de escritura entendida en su más absoluta materialidad (la pluma y el papel)-, y la construcción de la autoría. En ese sentido, fue intencionalmente ubicado entre los otros dos capítulos, que acompañaban formalmente la propuesta radical de separación entre la obra literaria y las expresiones periodísticas. Un capítulo *metido, metiche*, y, a la vez, mediador, que problematiza esa radicalidad al presentar sus alcances en pleno funcionamiento.

Por otro lado, una vez presentadas y analizadas esas zonas de actuación, que parecían trágicamente quebradas, y puestas en discusión, el segundo criterio complementario usado para organizar esta investigación es también producto de un saludable contagio de la propuesta gallardiana de la *autoría diversificada*. Como ocurre con las nuevas composiciones que forman cada nueva novela, nota o crónica de Gallardo, a lo largo de los capítulos de esta tesis se filtran lecturas también diversificadas, que no siguen el parámetro cronológico ni de adscripción genérica (*genre*), ni un orden esperable de los materiales, ni se afincan cómodamente en determinadas zonas de actuación. Así como sus primeras novelas son indagadas desde las operaciones de afiliación, cruces y desvíos en relación con matrices conceptuales de ciertas zonas de la tradición literaria nacional y en función de las apuestas singulares de la escritora, su único libro de cuentos, *El país del humo*, pese a ser posterior, ocupa un apartado especial en el primer capítulo en razón de su condición de síntesis formal e ideológica de la diversificación gallardiana. Y si para el abordaje de las novelas *Eisejuaz*, *La rosa en el viento*, y parte de su literatura infantil se ponen en primer plano las relaciones entre la literatura y el periodismo, y se avanza en un análisis que deja atrás los anclajes genéricos (*genre*) y las reescrituras renovadoras tan caras a sus primeras ficciones para contemplar el itinerario de los antecedentes en la prensa que cierran su recorrido ya sea en el libro impreso o en *textos-deriva* que recurren a otros

lenguajes y a nuevos formatos, el segmento autobiográfico que cierra su relato *¡Adelante, la isla!* visita la mayoría de los capítulos.

Mientras un capítulo entero –el Capítulo IV- toma como materia de lectura a partir de un principio dual de gran alcance (*seriedad y diversión, compromiso y frivolidad, firma* y *anonimia*) a las columnas y la página de modas que Gallardo escribió para *Confirmado*, un denso corpus de colaboraciones propiamente dichas de épocas distintas y pertenecientes a medios gráficos de idearios diferentes, y una serie de otras notas periodísticas asociadas que tienen a Gallardo más como objeto de interés que como sujeto firmante (entrevistas a la autora, reseñas o comentarios críticos de sus libros) funcionan como los puntos de apoyo del Capítulo III en el que se privilegia su condición de periodista profesional. Traducciones de una de sus novelas a otros idiomas, prólogos y traducciones de la propia Gallardo, anécdotas, y otros escritos aislados (el guión cinematográfico, el programa televisivo) forman la base de un compendio de textualidades que resuena en los intersticios de múltiples zonas de este trabajo.

Hacia el final, en "Consideraciones finales. Sara Gallardo: una saga diversificada", además de formular conclusiones generales se incorporan también proyecciones de esta investigación en nuevos objetos artísticos de ciertas zonas de la literatura del presente y el periodismo actual practicados por mujeres argentinas, a las que se indaga en función de las nuevas representaciones del espacio rural y las vinculaciones entre literatura y periodismo y sus relaciones con la conformación de la autoría.

Tal vez esta introducción en su afán de claridad peque de los excesos de la repetición. Un *pecado* que, sin embargo, es bienvenido ante los proyectos de largo aliento y de múltiples instancias de escritura como las tesis doctorales. Pese al índice que organiza un recorrido lineal de lectura, los lectores pueden optar por emprender otras vías menos ortodoxas, incluso tomar atajos, y es así como quizá festejen que se les refresquen esas ideas que quedaron bastante atrás en su lectura o que permanecen aún inexploradas por la direccionalidad a la que llevaron las rutas de los desvíos. En este sentido, puede que sea preferible trocar la idea de repetición por la de continuidad, y, para ello utilizar una imagen deudora de la geometría: la de los círculos concéntricos, que a medida que avanzan van recuperando lo que quedó por detrás para atraerlo al mismo centro. Y en esa vuelta siempre hay un plus de sentido, una *repetición diferente.* Una imagen que remite además a la topografía del Hades, con sus círculos infernales

encadenados, que retrataron virtuosamente la épica antigua y la medieval (en *Odisea* y *Eneida*, y la *Comedia*, lecturas de cabecera de Sara Gallardo durante sus años mozos). Una imagen que, también, conduce a la estructuración de una tesis, al menos de esta tesis, que insta a la exploración de lo desconocido bajo la tutela *adentro-afuera* de un guía-director, que nos enfrenta a la oscuridad por momentos y a la maravilla de esos hallazgos justos por otros, que propicia a veces el encuentro con los muertos, que parte de lo general a lo particular con secuencias internas que se van enlazando unas con otras hasta salir a la luz.

Pero hasta aquí llega el recorrido. Por fin, los círculos van volviendo a su centro; por fin, aquellas formas buscadas ya sienten que encontraron su estilo.

Capítulo I. Piezas de una obra rota

I.1 Sara Gallardo o las formas de lo doble

"Soy dos. Tengo dos nombres"
Sara Gallardo, "Las treinta tres mujeres del emperador Piedra Azul", *El país del humo*

Cuando era niña, la escritora y periodista argentina Sara Gallardo (1931-1988), que había heredado el nombre de pila de su madre (Sara Drago), de su abuela materna (Sara Cané de Drago) y también de su bisabuela (Sara Beláustegui de Cané), era para todos "Sarita", un diminutivo usado para distinguirla de entre todas esas "Saras". Así la nombraban, así se referían a ella, así la siguen recordando incluso hoy algunos de sus parientes. Las más de las veces, mientras los otros niños de la casa montaban juegos al aire libre, en la parte de arriba de la famosa Chacra Gallardo de Bella Vista,[67] Sarita pasaba, enferma, interminables jornadas en la cama y largas noches en vela, en compañía de su madre que vigilaba amorosamente su sueño, o junto a su padre, quien mediante la lectura en voz alta la ayudaba a crearse *otros mundos*, esos que trocaran la convalecencia del asma y demás dolencias por historias que, al tiempo que entretenían a la niña, le irían marcando las coordenadas del universo imaginario de la escritora en potencia.

Además de ligarla con la lectura, esas vivencias intramuros a las que la sometía su salud delicada conectaban a Sarita con los otros tiempos y sonidos de la casa, los más silenciosos, casi de poderío privado, ésos que no se determinaban por las comidas, la hora del baño o de los deberes, la llegada del padre a la casa. Mientras sus hermanos estaban en el colegio o jugando en el parque, el microclima que instalaba el "no poder salir" permitía a Sarita gozar de ese *plus de casa* que acaso más tarde diera sus frutos cuando la escritora y periodista pudiera realizar, disfrutando, su tarea intelectual desde alguna de las tantas casas donde residió.

Son célebres las referencias a los libros que su padre, historiador, profesor, católico ferviente y periodista, le leía cuando la casa dormía: *Ilíada*, cantares de gesta, vidas de santos, historias de la patria, literatura de aventuras, romances castellanos. En otras oportunidades, era la misma niña quien transformaba esas vivencias en reposo en

[67] Para una historia de esta chacra desde su fundación hacia 1879 por León Gallardo (padre de Ángel Gallardo), su reparto entre los herederos, su importancia para la familia extendida de Sara Gallardo y su actual *destino* (un centro de espiritualidad perteneciente al Opus Dei), ver el libro de Jorge Emilio Gallardo (2008a).

la excusa ideal (el tiempo era extremadamente libre) y la mejor perspectiva (la mirada horizontal) no ya para zambullirse entre los frunces de las sábanas que acogen a un cuerpo abatido, sino para detenerse en los pliegos de los libros que, entre sus manos y frente a sus ojos, hacían volar su imaginación. De ese modo se internaba, por ejemplo, en las proezas de Odiseo en su viaje de regreso al *oikos*, de ese modo también descubría las andanzas por el sudeste asiático de Sandokán, las travesías del buque ballenero *Pequod* en la caza de la ballena blanca en *Moby Dick*, y las iniciaciones de los héroes de Charles Dickens.

De ese modo heroico, *masculino*, aventurero, y entre el sueño y la vigilia, ella se imaginaba a sí misma, ajena a todo el universo de "la coquetería", de "la piuma al vento", que bajo designaciones sexistas de cuño reduccionista se denomina por oposición *mundo femenino*. Una de las historias más conocidas (hoy casi una fábula más)[68] de su anecdotario cuenta, y Gallardo la ha referido en más de una oportunidad, el impacto que una opinión favorable sobre un libro hecha por su padre produjo en ella, ya escritora, en la instancia de los comienzos y definición de su obra. "No escribir nunca como una mujer" era la conclusión que ella había extraído de la valoración de aquel libro que de tan bueno parecía, según el juicio de su progenitor, haber sido escrito por un varón.[69] Una declaración compleja, problemática y limitante, pero que la escritora se ha esforzado por explicar:

> Jugaba con las muñecas, pero me veía a mí como una especie de Juana de Arco (...) Mi bicicleta siempre fue un caballo. Yo peleaba pero me sentía un jeque, un mohicano, un gaucho. Me sentía rechazando lo femenino, que sin embargo me encantaba. Creo que porque era fea (...) En eso influyó mi padre de quien recuerdo haber oído alguna vez: "qué buen libro. Parece escrito por un hombre". Desde ese momento me dije: "Yo nunca escribiré como una mujer". Jamás. Esto se une a que no tuve mucha relación con el mundo femenino. Digo el de la coquetería, el de "la piuma al vento" y todo eso. Comprendo que es encantador, pero no pertenezco a ese medio. Más bien Juana La Loca. Más tarde, al leer a grandes escritoras, a la Woolf, a la Lispector, encontré ese rigor, que es lo que se entiende como una cosa viril, en su sentido de fuerza. Bueno, de todo eso empiezan a salir mis libros. (Peicovich, 2003).

---

[68] Paula Pico Estrada, hija mayor de Sara Gallardo, ha comentado en varias ocasiones la disposición de la familia Gallardo entera a regirse muchas veces por fábulas o relatos de vida, si no inventados sí al menos devotos de sus convicciones. Sara Gallardo tampoco escapa a esta costumbre atávica. De hecho en un suelto autobiográfico (*Mi maestro: un parque*, 1977), ella lo resume en una frase: "La mitad de mi vida es imaginaria". Obtuve esta información de conversaciones personales con Paula y ella lo reitera en el programa televisivo *Impreso en la Argentina* dedicado a la novela *Enero* emitido por Canal *Encuentro* (el canal del Ministerio de Educación de La Nación), bajo la conducción de Pedro Mairal y Juan Sáenz Valiente en junio de 2011.

[69] Gallardo reitera estas mismas ideas en otras entrevistas como en la de la Revista *La Nación* (11 de septiembre de 1977). Desarrollo el devenir de este mandato paterno a propósito básicamente de la primera novela de Gallardo en el Capítulo II. "Literatura y desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales", en el subapartado II.2. "Enero: la novela de las dos caras".

Gallardo se declara directamente desinteresada y hasta descreída del tipo de literatura llamada "femenina", que se caracterizaría, a su entender, por "la visión por el ojo de la cerradura", es decir, una *literatura espía*, escondida y hasta doméstica, y aboga por una literatura menos plausible de calificaciones opositivas externas (como las del tipo masculino/ femenino) que producto de una intensa tarea de pulido interno que busca su "estilo valedero" en un rigor tildado de viril. Una virilidad que, según las palabras de Gallardo, no responde a las ideas "machistas" o a los lexicones obscenos que construyen "las mentalidades de harem puestas a jugar al macho", ni siquiera se trata en su mundo imaginario de una nominación ligada, incluso etimológicamente, al sexo opuesto: el *vir, viri* era en la Roma clásica el varón, el *virtuoso*, el que iba a la guerra. Antes bien, la virilidad estaría puesta al servicio del trabajo intensivo, de ese rigor preciso para la perfección de la obra, la pulcritud de la frase, la depuración necesaria "para conseguir diamantes".

¿Será acaso que la admiración que Gallardo siempre profesó por Lispector por el alto grado de experimentación de su literatura, que se evidencia no sólo en el plano sintáctico sino incluso al nivel de la palabra, en el orden de la selección lexical, vale decir, al momento de elegir, pulir o depurar las palabras (los diamantes) del archivo semántico de la lengua, se concrete en su máxima expresión a la hora de idear el habla inventada para su novela más experimental, *Eisejuaz*? Y si Lispector, pese a o en virtud de dejar el relato de Macabea, la nordestina pobre, inculta, e ingenua de *La hora de la estrella* (1977)[70] que llega con todos sus problemas (extensivos a los habitantes del nordeste brasileño) a la gran ciudad "toda hecha contra ella" (p.24), en un narrador masculino culto (es un escritor), cínico ("La persona de la que voy a hablar es tan tonta", p.25; "una cachorra vagabunda", p.28), que corta la secuencia narrativa con reflexiones metaficcionales, digresiones auto referenciales e interpelaciones al lector, no adhirió a las convenciones de la representación mimética de la tradición social brasileña, Gallardo, pese a o en virtud de diseñar un narrador protagonista (un indígena también del norte, pero oeste y de la Argentina, que entrega, como servidor, sus manos al "Señor") que cuenta su propia historia en primera persona evade los protocolos de la llamada novela de la tierra, novela indigenista y hasta la testimonial.[71] Pues tanto la reconstrucción del registro de Macabea (que seguramente ha provocado quebraderos de

[70] Me manejo con la traducción de Cántaro de 2010. Todas las citas refieren a esa edición.
[71] En el Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades" me ocupo de la novela *Eisejuaz* y sus relaciones con algunas de las columnas periodísticas de Sara Gallardo en *Confirmado*.

cabeza en los traductores de la novela)[72] y la propuesta de un orden sintáctico que administra los avatares de la trama de manera singular, como la invención del habla de Eisejuaz (no imagino cómo podría traducírsela a otro idioma más que el *saragallardiano*) y la estructuración de la novela están al servicio de la pura experimentación literaria de ambas escritoras y obedecen a las normas que dicta el propio verosímil inventado.

El narrador de *La hora de la estrella* –un escritor llamado Rodrigo S.M. que se dice "no intelectual", "no profesional"- alude al modo en que pretende escribir la historia de la muchacha ignorante -que también se dedicará a escribir aunque de otro modo (será dactilógrafa y su tarea consistirá en copiar palabras, o mejor, trasladarlas de la grafía manuscrita a la mecanografiada)- como un trabajo de carpintería a cargo de un "trabajador manual", similar al de la depuración de los diamantes que caracterizaba ese rigor viril de la escritura. Así reflexiona el escritor a cargo de la historia en este fragmento de la última novela que Clarice publica en vida en 1977, que expone ya no una declaración de los principios estéticos (más propia quizá de óperas primas, por caso) sino una síntesis retrospectiva y confirmatoria de una poética literaria:

> ...esta historia estará hecha de palabras que se agrupan en frases de las que se volatiliza un sentido secreto que sobrepasa palabras y frases. Está claro que, como todo escritor, estoy tentado a usar términos suculentos: conozco adjetivos esplendorosos, carnosos sustantivos y verbos tan elegantes que atraviesan agudos el aire en busca de acción, ya que la palabra es acción, ¿o no están de acuerdo? Pero no voy a adornar la palabra porque si llego a tocar en el pan de la muchacha, el pan se convertirá en oro y la joven (ella tiene diecinueve años) y la joven no podría morderlo y moriría de hambre. Tengo entonces que hablar de un modo sencillo para captar su delicada y vaga existencia. (Lispector, Clarice, *La hora de la estrella*, 2010:24)

Un impulso de búsqueda y exploración que descubre otras formas –no sencillamente miméticas, no puramente denuncialistas, no estrictamente ceñidas al ojo observador externo, y entregadas a la pluma acusatoria del escritor- de filtrar la problemática social. "Por qué escribo" se pregunta el narrador de *La hora de la estrella*; "Antes que nada –se responde- porque capté el espíritu de la lengua y así a veces la forma hace al contenido. Escribo por lo tanto no a causa de la nordestina sino por un motivo grave de "fuerza mayor" (p.27).[73]

---

[72] En este sentido, se destaca la traducción de *La hora de la estrella* de Gonzalo Aguilar (2010, Corregidor) con la que me manejo aquí, donde se aprecia un gran cuidado y respeto por el trabajo de búsqueda y exploración de Clarice Lispector.

[73] Lispector dedica una de sus crónicas periodísticas publicadas semanalmente entre 1967 y 1977 en *Jornal do Brasil* a la lengua portuguesa. La crónica se titula "Declaración de amor" y es del 11 de mayo de 1968. Allí expresa:

Es, entonces, en ese sistema hermenéutico, sin antecedentes claramente reconocibles en los sistemas literarios correspondientes, en el que les ha tocado el privilegio de ingresar.

En ese canon que denominaba *viril* Sara Gallardo diseña una genealogía femenina que parte de Virginia Woolf, sigue por Clarice Lispector, incluye a Carmen Gándara, abarca a los ensayos de la escritora italiana Cristina Campo, a quien además traduce. En esa *familia literaria* Gallardo se coloca a sí misma, y para ello traza, como vimos, un itinerario específico de autoras y obras en un sistema cultural que excede el ámbito nacional, y que traspasa los géneros literarios.[74] Ni masculino ni femenino constituyen atributos aplicables a la literatura, pues sería tan ridículo, dirá la escritora, como hablar de carpintería o arquitectura femeninas (Wargon, 1977). Menos aun esos atributos podrían disponerse sobre la escritura, asevera Gallardo un poco antes (y quizá hasta ajena) de la propagación de las teorizaciones no esencialistas de cierta crítica feminista que se preguntaba cuáles serían los puntos de aplicación de una supuesta escritura que se tildara de femenina: ¿la anatomía de quien escribe, los modos de usar el lenguaje, la declinación genérica de sustantivos, adjetivos, pronombres, la pisque, los posicionamientos culturales?; y ¿cuáles serían los modelos diferenciales de la escritura sobre los que se apoyarían esos puntos: un modelo biológico, uno lingüístico-gramatical, otro psicoanalítico o uno cultural?[75]

> Ésta es una confesión de amor: amo la lengua portuguesa. No es ella fácil. No es maleable. Y, como no fue profundamente trabajada por el pensamiento, su tendencia es la de no tener sutilezas y reaccionar a veces con un verdadero puntapié contra los que temerariamente osan transformarla en un lenguaje de sentimiento y vigilancia. Y de amor. La lengua portuguesa es un verdadero desafío para quien escribe. Sobre todo para quien escribe quitando de las cosas y las personas la primera capa de superficialidad.
>
> (...) Me gusta manejarla —como me gustaba estar montada en un caballo y guiarlo con las riendas, a veces lentamente, a veces al galope. Yo quería que la lengua portuguesa alcanzase lo máximo en mis manos.
>
> (...) Si yo fuera muda, y tampoco pudiera escribir, y me preguntaran a qué lengua querría pertenecer, diría: al inglés, que es preciso y bello. Pero como no nací muda y pude escribir, se volvió absolutamente claro para mí que lo que yo quería realmente era escribir en portugués. Y hasta habría querido no haber aprendido otras lenguas: sólo para que mi abordaje del portugués fuera virgen y límpido. (Lispector, Clarice, *Revelación de un mundo*, 2005:58-59)

[74] Las citas mezcladas con mi escritura del párrafo anterior fueron extraídas de Sara Gallardo, "Mi maestro: un parque" (1977).

[75] En relación con los armados de tradiciones, de la supresión de la experiencia femenina para definir la modernidad y de la compleja colocación de la mujer artista en el campo cultural, existe una extensa producción teórica de la crítica feminista angloamericana en relación con el canon y las operaciones de exclusión sobre la escritura de mujeres. Elaine Showalter (1999) acuña el término "ginocrítica" para referirse al estudio de las mujeres como escritoras, es decir, como productoras textuales y analiza y evalúa los cuatro modelos de diferenciación (biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural) de los que hacen uso las teorías de la escritura femenina. Pero antes Showalter (1977) revisa los modos de construcción "subculturales" de la tradición de las novelistas inglesas desde la generación de las hermanas Bronté hasta Doris Lessing, ejerciendo lectura crítica, en el sentido de negativa, sobre las novelas y ensayos más

Como el ballet, arriesga Gallardo, la escritura de un varón o de una mujer son manifestaciones de un mismo orden de expresión que, a lo sumo, admite matices femeninos o masculinos (según aquella división sexista); un orden expresivo que para su escritura Gallardo prefiere *hermafrodita*: una mujer que escribe desde su punto de vista y que pone a su prosa bajo la tutela de aquella exigencia viril.[76]

Lecturas de infancia y adolescencia, adquiridas unas por recomendación, conquistadas por sí misma otras, forman su archivo. Pero si bien algunas de las funciones de los archivos son, como afirma Derrida (1977), las de conservar materiales, acopiarlos y estatuir saber y conocimiento, los archivos no se cierran de manera concluyente, sino que los movimientos que también los caracterizan son la apertura y la proyección. En el caso de Gallardo, esas mismas lecturas archivadas en su memoria y en sus fabulaciones muchos años después se expanden y mezclan con experiencias vitales de otro orden, como el contacto con la naturaleza, la vida en la estancia, y las ambivalencias frente a su entorno social. De ese archivo abierto, entonces, saldrán sus propios libros. Ésa es, por cierto, la imagen de sí que la propia autora se complacía en cultivar en aisladas entrevistas de distintas épocas[77] que algunos medios gráficos le dedican cuando ya es una escritora reconocida. Pero fundamentalmente ése es el retrato que la misma Gallardo elige plasmar en su pequeño relato autobiográfico para niños,

---

destacados de Virginia Woolf, y proponiéndose rescatar esas escritoras olvidadas, rechazas, veladas, por las operaciones falocéntricas de canonización más instaladas. Así, Showalter detecta tres fases en el devenir histórico desde el siglo XIX (específicamente hacia 1840) de esta tradición británica de literatura de mujeres: la etapa *femenina* basada en la repetición de ciertos rasgos de la tradición hegemónica; la fase *feminista* que se sustentaría en la protesta frente a los modelos dominantes y la consecuente defensa sobre los propios valores y la autodefinición, y el último período sería el de *la mujer* propiamente dicha que implicaría un auto reconocimiento y un redescubrimiento de las identidades. Por su parte, el trabajo de Griselda Pollock (2002) que desde el título presenta el problema ("disparar sobre el canon") cuestiona los factores diferenciadores en la demarcación entre lo canónico y lo no canónico, y procura una apertura original ante esa problemática para la creatividad artística femenina. También resultan muy productivas las formulaciones de Gilbert y Gubar (1998) sobre la voz de la mujer como una "voz dual" que destruye y recompone los modelos femeninos (hasta los literarios) impuestos y/o heredados en el marco de una sociedad patriarcal, y las de Sigrid Weigel (1986) de la metáfora de la "mirada bizca" para reflexionar sobre la historia de la escritura de las mujeres y de las operaciones estrábicas de recuperación y reformulación de tradiciones que llevan a la práctica las escritoras. Por último, Rita Felski (1995) procura releer las concepciones e imágenes de la Modernidad en clave feminista, es decir, desviándose de la imagen de la experiencia masculina como paradigmática.

Para el contexto latinoamericano y argentino, Masiello (1986; 2001), Molloy (1985; 2000; 2006), y Moreno (1998) entre otras, se ocuparon de reflexionar acerca de las reubicaciones institucionales, las estrategias de figuración y las respuestas que muchas escritoras consiguieron formular ante las construcciones dominantes del sujeto, cuyo modelo ha sido el sujeto masculino.

[76] En la sección "Una pregunta guatemalteca" de la entrevista que le realiza Reina Roffé (1977) Gallardo se expide de esa manera sobre la improductividad de preguntarse sobre la feminidad de la escritura.

[77] Están todas consignadas en la bibliografía. Ver particularmente las de Peicovich (2003) y la de la Revista *La Nación* (1977).

"Historia de mis libros y otras cosas",[78] que cierra su último libro de ficción publicado en vida, la *nouvelle* infanto juvenil *¡Adelante, la isla!*, de 1982, con la que quizá desde Roma se estuviera despidiendo, al menos en lo que a la publicación de su literatura se refiere, un tanto tempranamente; un poco antes de que el asma que la había amenazado, como un fantasma, durante sus años mozos, los de "Sarita", se convirtiera en causa real de la muerte de "Sara Gallardo" un 14 de junio durante un viaje realizado a Buenos Aires en 1988.

Esta anécdota tan referenciada que pone en serie infancia, lectura y literatura en las tentativas de recomponer, aunque hasta hoy parcialmente,[79] los cabos sueltos de una biografía de escritora para Gallardo, se conecta con un eje de análisis que denomino *las formas de lo doble*, que atraviesa buena parte de su historia de vida, de sus operaciones literarias, de sus incursiones en el periodismo, de sus colocaciones y mecanismos de valoración de los espacios de actuación, de sus modos de convertirse en autora en el campo cultural argentino de mediados de la década del 50. Y en ese recorrido aquellas formas instan a la bifurcación, a la confusión, y/ o a la sobreimpresión de todos esos ámbitos y comportamientos. Pues, lo veremos, lo doble ya vendría inscripto en las distintas fábulas de origen, algunas ancestrales y otras más cercanas, que rodean y envuelven a la figura de Sara Gallardo: a la escritora y la periodista; a la mujer de ciudad y *la mujer de a caballo*; a la productora de libros, crónicas y artículos periodísticos, y a la madre de una hija y dos hijos; a la *seria* y la *frívola*; a la solemne, casi trágica, y la cultora de la alegría y la diversión; a la porteña y la trashumante; a la que firma y se muestra en foto, y la que calla y se esconde; a la que mira hacia el pasado, elige, descarta y aprovecha residuos, y la que mira hacia delante con nuevas propuestas.

Sara Gallardo nace en Buenos Aires un día antes de la Noche Buena (el 23 de diciembre) del año 1931. Proviene de una familia de antepasados ilustres, cuyos nombres se repiten como en eco de generación a generación (Sara, Delfina, León, Ángel, Luis, Guillermo son sólo algunos de los tantos ejemplos), y cuyos apellidos

[78] Todas las citas del apéndice autobiográfico pertenecen a la segunda edición de *¡Adelante, la isla!*, que es de 1983.

[79] A diferencia de muchas escritoras contemporáneas a Gallardo, hasta el día de hoy no existen biografías propiamente dichas sobre la autora. Lo más cercano a un relato biográfico son el texto que Leopoldo Brizuela (2002) escribe para *La Nación*, en el que a su vez propone lecturas críticas de sus ficciones, y las memorias familiares de su hermano Jorge Gallardo (2008a, 2008b), que incluyen además cartas y otros inéditos de la autora. Por ejemplo, sus contemporáneas, "el trío más mentado" Marta Lynch, Beatriz Guido y Silvina Bullrich sí fueron biografiadas. Ver, por caso, Cristina Mucci (2000, 2002, 2003).

tradicionales (Mitre, Drago, Cantilo, Lebrero, entre otros) se enmarañan y combinan entre las ramas de un árbol genealógico proliferante en toda dirección.[80] Por vía materna, era bisnieta del escritor Miguel Cané, y tataranieta del general Bartolomé Mitre. Del lado paterno, hija del periodista e historiador Guillermo Gallardo, y nieta del biólogo y político Ángel Gallardo. Es la segunda (aunque primera hija mujer) de la familia de seis hijos que formaron sus padres, compuesta por Guillermo -alias "Gui"-, Miguel, Marta, Jorge Emilio y Dorotea.

Antes de debutar en la escena literaria como narradora, Sara Gallardo se casa en 1955 con el periodista Luis Pico Estrada con quien tiene tres hijos: Delfina, de muy corta vida, Paula y Agustín, e incursiona en el periodismo (*Tarea universitaria*, *Atlántida*, *Primera Plana*, *Confirmado*, *La Nación*, *Claudia*, *Karina*, entre otros medios gráficos), al tiempo que viaja por diversos países europeos y de Medio Oriente. En la década del 70, nace su hijo menor, Sebastián, fruto de sus segundas nupcias en 1970 con el escritor, ensayista y filósofo argentino Héctor Álvarez Murena. Su primera obra literaria, *Enero*, es de 1958, y se inserta en la tradición de la novela de ambientación rural, pero con la novedad de narrar las desgracias de la hija de un peón de estancia desde la perspectiva de la propia niña. Le sigue *Pantalones azules* (1963) que relata el cruce conflictivo entre un joven nacionalista católico -un remedo tan perfecto como crítico de cualquier muchacho de su entorno sociocultural- con una muchacha judía. *Los galgos, los galgos* (1968) se centra en los intentos infructuosos de conversión del protagonista en estanciero y transcurre en los escenarios más transitados por cierta literatura nacional: Buenos Aires, la estancia y París. Esta novela es reeditada tres veces consecutivas por Sudamericana, y recibe en 1969 el *Primer Premio Municipal* y el *Premio Ciudad de Necochea* de la *VI Fiesta Nacional de las Letras.* En *Eisejuaz* (1971) Gallardo, para narrar el camino vocacional de un indio obnubilado por la palabra del "Señor", crea un idiolecto, producto del intento de un mataco por hablar el castellano. En 1975 publica *Historia de los galgos*, una reelaboración compendiada de la novela del 68, y en 1977, *El país del humo,* su único libro de cuentos, que tienen como hilo conductor al continente latinoamericano y sus historias. Su última novela, *La rosa en el viento* (1979) está situada predominantemente en la Patagonia, y también en otros sitios

[80] Valga como muestra que del lado paterno, Sara Gallardo supera la veintena de primos hermanos, hijos de los hermanos y hermanas de su padre Guillermo Gallardo: Ángel León, Beatrix, Luis Francisco y María Teresa, casados respectivamente con Chinchina Demarchi, Manuel ("Manolo") Ordóñez, Celina ("Chela") Pirovano, y Pancho Bunge. Estos datos fueron reconstruidos de la lectura del libro de Jorge Emilio Gallardo (2008b).

(Mar del Plata, Buenos Aires, Roma), donde se enlazan historias de viajeros aventureros, indígenas, exiliados, extranjeros, inmigrantes. En *Páginas de Sara Gallardo* (1987), la autora, conforme al diseño de la colección, elige sus textos literarios y periodísticos más representativos, los reordena y los inserta en nuevas constelaciones que instan a lecturas renovadoras de sus ficciones y columnas. Gallardo también escribió literatura para niños: los libros de cuentos *Dos amigos*, *Teo y la TV*, ambos de 1974 y *Las siete puertas* (1975), y, una muy breve novela llamada *¡Adelante, la isla!* (1982) que incluye, además, el relato autobiográfico referido previamente. La publicación de su *Narrativa Breve Completa* en 2004 al cuidado de Leopoldo Brizuela, la inclusión de sus textos en diversas antologías, la reedición de sus libros, la presencia de nuevos estudios sobre su obra dan cuenta de un renovado interés actual editorial, del público, y de la crítica por Sara Gallardo.

Una fábula de vida y obra, entonces, inscripta en los *lazos de familia*, enredadas ambas (vida y obra) con la historia de la patria, y contada siempre en clave literaria. Pues, si no así ¿cómo asimilar que el propio apellido (y, capítulo aparte, también los de sus prestigiosos antepasados que se remontan a los tiempos de fundación de la ciudad, con Juan de Garay y Hernandarias por vía paterna, y a la época de la integración política del territorio nacional por la rama de los Mitre) sea la forma de identificar avenidas, escuelas, monumentos, e incluso el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de Buenos Aires?[81] ¿Cómo conectar el archivo heredado y, por ende, más previsible (las leyendas que le habían contado de niña, los libros oídos, el contacto con la vida de estancia, la fascinación como *hija de patrones* por los estribos y la montura, las cabalgatas en caravana, el arreo del ganado, la "manía" por leer "cosas de la patria") con una producción literaria que pone en relación de contigüidad una prosa con ciertas experiencias vitales?

Aunque radicada fundamentalmente en la ciudad de Buenos Aires, en los barrios de Recoleta y Retiro,[82] y antes de su instalación definitiva hacia fines de los 70 en

[81] Diversas fuentes proveyeron datos y anécdotas sobre la vida de Sara Gallardo. Desde entrevistas que le hicieran a la autora, su autobiografía citada, el relato biográfico de Leopoldo Brizuela antes consignado, y artículos de críticos publicados en distintos medios gráficos. También contribuyeron los relatos de su hija mayor, Paula Pico Estrada, y de su hermana Marta Gallardo en el marco de la Jornada Homenaje a Sara Gallardo (1931-1988), celebrada por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en el Museo Roca el 5 de diciembre de 2008, y el libro de memorias publicado por el menor de sus hermanos varones, Jorge Emilio Gallardo (2008b).

[82] Gallardo dice haber nacido, a la antigua usanza (en un parto en la propia casa, con menores recursos con los que se los realizan hoy por fuera del sistema hospitalario), en una casa de Libertad al 1200 y haber pasado su infancia *urbana* en el 1° piso de la Avenida Callao 1870. Ya de grande y antes de partir a

distintas ciudades europeas, Sara Gallardo pasaba veranos enteros en la quinta de los Gallardo en Bella Vista, y, ya con once años de edad, en la estancia de "San Pedro" en Libres del Sur, partido de Chascomús, cuando el deseo de su padre de comprar su propio campo, ése que lo asombrara más por sus bañados naturales y la conducta de su fauna que por el producto de un usufructo agrícola-ganadero de tipo empresarial, finalmente se cumple. Esa compra y esas estadías en el campo conectaron a la familia Gallardo con vecinos del lugar como, por caso, los pobladores de apellido Miguens, como Juan Luciano y Luciano, dueños de la estancia vecina "San Rafael".

Y esas aspiraciones se concretizan cuando Guillermo Gallardo le vende su parte heredada de la Chacra a su hermana Beatrix y usa ese dinero para comprarse su campo en los albores de los años 40, un poco antes de la llegada al gobierno del primer peronismo. (La referencia a la adquisición de la tierra antes del peronismo no es menor, pues varios familiares de Sara, declarados militantes antiperonistas, sufrirán cárcel durante esos años). De ese modo, se produce una transferencia o una permutación: de la monumental quinta familiar y ancestral, compartida por una enorme familia, seccionada, y heredada por porciones de grandes partes (a Guillermo le corresponde una mitad del sector antiguo) al campo propio, entero, más acotado pero nuevo, perteneciente a su familia nuclear, esa misma que él construyó. Una reducción de tamaño, un desplazamiento de lugar, un cambio de propietarios, una nueva dinámica de circulación para la estancia de Chascomús, que, sin embargo, no escatima en su diseño arquitectónico espacio para las galerías. La memorable "Galería de las glicinas" que caracterizaba a la antigua chacra se traduce en la discreta galería de "San Pedro". Notables o modestas, galerías al fin y al cabo, que trascienden los ámbitos rurales propiamente dichos y se constituyen en *figuras de pasaje*, dada su condición de unión o de separación, según el cristal con que se mire.

Un uso metonímico, entonces, de esas galerías reales me permite retomar la ruta de acceso al *sistema Sara Gallardo*, en el que las formas de lo doble trazan por momentos fracturas, y, por otros, se agrupan en camaraderías inseparables. En este sentido es que dentro del proyecto general de diversificación autoral de Gallardo, que se presentó en la introducción, incluyo aquí la imagen de una *autoría escindida* (uno de los niveles que alcanza esa figura mayor), que redunda en distintos ámbitos culturales y cuyos puntos de aplicación operan también en distintos órdenes. Como la puesta en

---

Europa con sus hijos renueva el contrato de alquiler del departamento de la Avenida Carlos Pellegrini 961, un cuarto piso que habitaron antes sus abuelos maternos.

funcionamiento de estos conceptos en la articulación de las manifestaciones literarias y periodísticas de Gallardo estructura esta investigación y es objeto de análisis de los capítulos siguientes, aquí me detengo tan solo a puntear brevemente algunas expresiones de esas formas de lo doble que se fueron anticipando, como cruces divergentes y/o como pasajes conciliables.

El doble linaje familiar la conecta con dos ámbitos, el campo y la ciudad, y sus derivas ideológico-conceptuales que asumen la forma doble de pares opositivos (barbarie vs. civilización; utopía y pureza vs. degeneración y contaminación), cuya contraposición ha funcionado en el orden de las representaciones como un dispositivo desde el que se ha leído gran parte de la tradición literaria nacional. Como se dijo, el archivo familiar de Sara Gallardo reúne del lado paterno a la historia con la biología y la religión (además del ferviente catolicismo de Guillermo Gallardo en esa rama familiar se destaca la labor de Monseñor José León Gallardo, tío abuelo de Sara) mientras que de los Drago Mitre recibe un lugar privilegiado en el Teatro Colón (el palco), y una relación directa (económica, simbólica, familiar, y profesional) con el diario *La Nación*, que había sido fundado por Bartolomé Mitre (su tatarabuelo) en 1870. Si de Ángel Gallardo, su abuelo paterno, había aprendido que la naturaleza era "lo único real"[83] y de su padre había adquirido el gusto por la vida en el campo y un heterodoxo y personal canon literario, de su madre recuerda su aversión por lo rural. Una dicotomía que se verifica incluso en una fotografía familiar de 1946 tomada en el campo de Libres del Sur que tiene un epígrafe manuscrito en el que Sara Gallardo refiriéndose a su madre y a su padre respectivamente, sentencia: "ella urbana, él campestre".[84] En efecto, su madre luce allí un vestido de verano abotonado por delante con un prolijo peinado *urbano*, y, su padre viste unas bombachas claras, pañuelo al cuello y botas. Más adelante, la autora lo expresa directamente: "Cuando llegamos a conocer el campo éramos solo cuatro hermanos: Gui, Sara, Miguel y Marta (...) También estaba nuestra madre, para quien todo campo es un lugar terrible" (1983:51).

Si bien el campo paterno de Libres del Sur (y sus habitantes, como los puesteros y su hija llamada Nefer, igual que la protagonista de su ópera prima), en combinación con los libros que marcaron sus años de juventud que la escritora procesa en clave rural,

[83] Son palabras de la autora. Ver la entrevista de Daniel Pliner (1977).
[84] Es una de las fotografías que acompaña el mencionado relato autobiográfico de "Mi maestro: un parque" (1977).

funciona como sitio generador de las historias camperas de sus primeras novelas,[85] Sara Gallardo escribe gran parte de su ópera prima, *Enero*, en la ciudad, en la casa de Recoleta de sus padres de la avenida Callao. Una declaración de combinación de lecturas con una vuelta al *origen* y la recuperación de ciertas inscripciones biográficas, atravesadas por pares que se cruzan y se descruzan, que decantan hacia lo que podría pensarse como la "novela familiar", tramada por la escritora en la instancia de los comienzos de su actividad literaria.[86]

Su lugar en la escala familiar de única hija mujer se desplaza hacia el de primera hija cuando nacen sus hermanas Marta y Dorotea. Pero es con Marta con quien forma una dupla femenina: ellas eran "las chicas", las "belleza Gallardo", las que compartían habitación, amistades, colegio, sentido del humor, la costumbre de montar sin botas, las piernas entonces laceradas por las espinas del campo, y hasta año de casamiento, las que estaban más conectadas, las camaradas en las travesuras, las que se quedaban charlando y riéndose a carcajadas hasta altas horas de la noche, las que cuando querían acordarse ya tenían que levantarse para ir al colegio. Con Marta (y luego con Dorotea) comparte también el hecho de no haber terminado el secundario, de no haber hecho estudios terciarios ni universitarios,[87] y las postreras quejas ante el "machismo" de sus familiares que no habían insistido lo suficiente como para que las mujeres de la familia terminaran su formación escolar.

---

[85] Los caseros de la estancia de Libres del Sur era el matrimonio Petrazzini, cuya hija se llamaba justamente Nefer. En algunas cartas de Sara destinadas a su prima Isabel hacia los años 50, que permanecían inéditas y Jorge Emilio Gallardo incluye en su libro de memorias, se advierte no sólo que Nefer era un personaje real de su entorno sino además la predilección de Sara por su persona y por la vida en los puestos que seguramente incidieron a la hora de moldear a su protagonista y fabular su ópera prima: "Estoy rara. Muy huraña con la gente (...) Me produce desazón íntima hablar tipo socialmente (...) Me siento feliz conversando con la gente de los puestos, cuanto más perdidos en el campo, mejor (Ahora con la misión tengo mucha ocasión para eso) (Jorge Emilio Gallardo, 2008b: 122-123).
"No sé si supiste que la familia de Petrazzini ha zarpado!!! (...) A la única que sentí fue a Nefer" (Jorge Emilio Gallardo, 2008b: 118).

[86] Tomo esta idea de "novela familiar" para referirme a la articulación de un proyecto, en este caso, estético con una trayectoria biográfica de la caracterización que Beatriz Sarlo hace de Raymond Williams, en el prólogo a la primera edición en castellano de *The country and the city* (1973). Por supuesto, se atiende a las diferencias y distancias que hay entre las biografías de Gallardo, durante sus temporadas en la pampa bonaerense como hija de patrones de estancia, y Williams, en la aldea agrícola galesa como hijo de trabajadores rurales, y la incidencia de sus historias de vida en sus respectivas producciones. Sarlo propone que "Williams revisitó frecuentemente sus orígenes, no solo en sus libros de ficción (desconocidos en castellano) sino en lo que podríamos llamar la "novela familiar" de su actividad como crítico e historiador" (2001:11).

[87] Como se dijo, Gallardo no terminó el secundario ni cursó estudios universitarios ni de posgrado. Ella asistió durante un tiempo al Instituto de Cultura Religiosa Superior Femenina, que era algo así como un tercer año. Su hermano recuerda que una de las materias que tenía era "Economía Doméstica". De más chica junto a hermanos y primos fueron al colegio Ángel Gallardo. La escritora comenta en varias entrevistas que la repetición del apellido Gallardo en sus casas, colegios, en las calles y museos es síntoma de la endogamia que caracteriza a su familia: "la burbuja Gallardo".

Esas rutinas de a dos (una de las tantas *formas de lo doble*) se cortan cuando Sara hace su primer viaje de juventud a Europa en compañía de los parientes Ordóñez Gallardo, y desde entonces la relación especular que las unía, sin desvanecerse, da lugar a otro espejo, en el que las imágenes en vez de reflejarse en simetría se invierten, y a partir del cual las mujeres que formaban el dúo fraterno comienzan a transitar por mundos diferentes: Sara se casa con un periodista cinco años más joven, debuta inmediatamente en el periodismo, tiene una hija, publica una novela, viaja a Cuba como invitada especial por el primer aniversario de la Revolución; Marta se une a un estanciero agropecuario una quincena de años mayor que ella, queda al cuidado de su sobrina Paula (la hija mayor de Sara) cuando su hermana viaja, se aleja de Buenos Aires en 1967, vive en Europa por casi una década, regresa en 1974 y muchos años después funda la casa editorial *El elefante blanco* y se convierte en editora de "libros olvidados", de "joyas nacionales".[88]

Sara viaja por el mundo como corresponsal, se adentra en geografías insospechadas del interior del país en busca de material para su columna semanal (que capitalizará para su literatura), pero vive en Buenos Aires, y en 1975 comienza su larga travesía hasta radicarse definitivamente en Europa. Durante muchos años Sara y Marta vivieron en distintos continentes. [89]

Entre la literatura y el periodismo, entre su lengua madre y otros idiomas con los que entrevistaba a celebridades internacionales y/o traducía libros al castellano (otra galería o pasaje),[90] entre América y Europa, entre el campo y la ciudad, entre la

---

[88] Algunos de esos libros son *La pampa y los Andes* de Francis Bond Head, *La tierra purpúrea* de William Hudson, *En viaje* de Miguel Cané, *Los porteños* de Manuel Mujica Lainez. También en su catálogo se incluye la última reedición, después de muchos años, de *Los galgos, los galgos* de Sara Gallardo. Al respecto puede leerse la entrevista que María Moreno le hace a Marta Gallardo en *Las 12* de *Página/ 12*, 14 de enero de 2000.

[89] Estas anécdotas las contó Marta Gallardo en la mesa de familiares en el marco de la Jornada *Homenaje a Sara Gallardo* (1931-1988).

[90] Sara Gallardo manejaba bien el francés, sabía algo de alemán e inglés. En las traducciones del alemán al castellano, Gallardo se ocupaba básicamente de la lectura de la versión traducida literalmente por un traductor o una traductora, que cotejaba, en razón de sus conocimientos, con el original en alemán. Registré las siguientes traducciones en el catálogo virtual de la biblioteca del Instituto Ibero americano de Berlín, Alemania, http://iaiweb1.iai.spk-berlin.de/LNG=DU/DB=1/:

1) "Problemas de la lírica" (*Probleme der Lyrik*), en *Ensayos escogidos*. Selección y traducción de Sara Gallardo y Eugenio Bulygin. Estudios Alemanes. Alfa. Buenos Aires, 1977. Reproducido en: *El poeta y su trabajo*, IV, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985 (selección, prólogo y notas de Hugo Gola); y reproducido parcialmente (Homenaje a Gottfried Benn: "Chopo" (*Pappel*), "Restaurante" (*Restaurant*) y "No puede ser un duelo" (*Kann keine trauer sein*) en *Poesía y Poética*, 2, invierno de 1996, Universidad Iberoamericana.

2) Radel, Lucine, *Embates a la democracia*, Buenos Aires, Tres tiempos, 1979. Traducción de Sara Gallardo.

tradición y la novedad, entre "lo heredado" y "lo elegido", entre la seriedad y la frivolidad, entre la vocación y la profesión, Sara Gallardo es una *puerta de viajes* que se abre o se cierra con movimientos que despistan, y así dificultan la lectura de su obra desde parámetros preestablecidos, y su colocación en constelaciones prediseñadas del sistema literario argentino desde fines de los 50.

I.2. *Vaivenes de una* Donna è Mobile

> Soy la que viaja. Puerta de viajes.
> Es verdad que me arriesgo; veo la muerte a cada paso.
> ¿Cómo sujetarse a uno solo este mi cuerpo de mil vidas?". (...)
> Atarse a una mujer es apartarse del misterio. (...) Yo me escapo esta noche
>
> Sara Gallardo, "Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul"

La función anticipatoria, propia de los componentes paratextuales como los epígrafes, opera doblemente en este apartado.[91] Pues los conocidos textos que conforman los epígrafes están extraídos de un relato que al tiempo que tematiza la errancia, una condición de la figura y producción de Gallardo, integran tres de las treinta y tres partes en que se *fragmenta* (y resalto el término) el cuento "Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul" de *El país del humo*; tres de la más de treintena de voces de las mujeres del cacique que narran sus ardides, articulando así la trama de este texto que seduce y embauca con su paseo por una suma de géneros literarios posibles: un relato fragmentario, un brevísimo poema ("Pasar, sin pisadas. Hormiga. Aire. Nada", p.296), una novela concentrada de escasas páginas. ¿Quién sabe cuál? Las narradoras de un cuerpo textual que avanza por una lógica del fragmento se definen como una puerta que se abre, hacia un sinnúmero de viajes para escaparse hacia el "misterio", para toparse con lo nuevo y lo desconocido, y así asumir los riesgos de emplazar sus voces en un cuerpo estallado en miles de vidas distintas.

Circunstancias personales pero también profesionales llevan a Sara Gallardo a emprender durante toda su vida y su trayectoria periodística y literaria una serie

---

3) Einstein, Albert, *Mi visión del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1980. Traducción de Sara Gallardo y Marianne Bubeck.
A su vez, en "Mi maestro: un parque" Gallardo en 1977 comenta que ha traducido del italiano a la escritora Cristina Campo para la revista *Escritura*. No hallé estas traducciones ni en archivos oficiales ni en los familiares.

[91] Tomo la idea de epígrafe como umbral y como anticipación de Gérard Genette (2001).

constante de desplazamientos de lugares. Esos movimientos han despertado lecturas críticas muy productivas que encuentran un lazo de unión entre una forma de vida, caracterizada por una suerte de fascinación de la escritora por una forma del nomadismo y la trashumancia, y una poética literaria, la de una escritura viajera, mutante, no fácilmente encasillable, por la singularidad que traen las apuestas de cada uno de sus libros. No por casualidad, creo, la película preferida de Gallardo era *Lawrence de Arabia* (1962),[92] que trata sobre un personaje ávido por desplazarse, que viaja y se involucra de lleno con una cultura y una sociedad que no son las suyas y después queda un tanto descolocado, sin inscripción fija: es demasiado árabe para los ingleses pero demasiado inglés para los árabes.

Desde hace unos años y de diferentes maneras, las lecturas sobre la figura y obra de Gallardo coinciden en marcar su ductilidad y dan cuenta de la dificultad de encasillarlas. Esas ficciones que alumbran y de ese modo revelan resquicios literarios disponibles pero furtivos complejizan su encorsetamiento en los anaqueles prefijados de las *bibliotecas críticas*. Así como Ricardo Rey Beckford (1987) señala que "Sara Gallardo sabe narrar. Tiene el don de crear situaciones y personajes. La prosa es *dúctil*, capaz de *variados registros*" (énfasis mío), luego de su muerte, en una suerte de semblanza de escritora a escritora, Griselda Gambaro (1999) resalta que "[Gallardo] tenía como una necesidad de *desprenderse* que llevaba a lo práctico: cambio de lugares, de países. Regalaba sus cosas y empezaba de nuevo" (énfasis nuestro). Más adelante, Elena Vinelli (2000) propone una lectura en esa misma clave de la escritura de Gallardo, a quien llama "una mujer errática", y la ilustra y verifica con una de las citas del mismo relato que tomamos como epígrafe:

> Si la escritura es también una clave de la experiencia secreta de su autor, entonces ella sabe oírla, sabe que es la *puerta de un viaje* y vuelve a partir [...] sin poder sujetar en un solo espacio su *'cuerpo de mil vidas'* [...] ella (la escritura) anda de una parte a otra *sin asiento fijo*" (énfasis mío).

A su vez, Leopoldo Brizuela (2004) cuenta que Gallardo se sentía muy próxima a Edith Stein -filósofa y mística polaca de ascendencia judía, convertida al catolicismo en la orden de las Carmelitas Descalzas de Colonia, víctima en Auschwitz y luego

[92] *Lawrence de Arabia* es un film de 1962 dirigido por David Lean que trata sobre la participación del teniente británico Thomas Edward Lawrence en la Rebelión árabe durante la Primera Guerra Mundial. Su hermano Jorge Emilio Gallardo (2008b) recuerda que "Sara amaba el misterio, los turbantes y las túnicas. Era visible su secreta admiración por los tuaregs y las tapadas del mundo árabe y moruno, colados en *El Romance de Antar* y *Los siete infantes de Lara* que por separado nos había leído nuestro padre a las edades que juzgó apropiadas. El solo nombre de Mudarra le ocasionaba una especie de arrobamiento". (p.108).

canonizada como Santa Teresa Benedicta de la Cruz- de quien proyectaba escribir su biografía "por la sensación de ser extranjera en todos lados y por el progresivo *despojamiento*" (énfasis mío). En el prólogo a la segunda reedición de *Enero*, Abelardo Castillo (2009) propone que con las reediciones de libros esenciales pero inhallables de la colección "Los Recobrados", entre los que ubica a *Enero*, la primera novela de Gallardo, podría hacerse un canon alternativo de la literatura argentina. Por su parte, Alejandra Laera[93] traza con eficacia un paralelismo entre una forma o estilo de vida, los constantes movimientos de Sara Gallardo sin un ancla definitiva, y una propuesta de escritura literaria, la de no construir ni aferrarse a un estilo:

> Sara Gallardo *no construye un estilo*. No, incluso, si el estilo tiene, como dice Barthes, la apariencia de una cebolla. Precisamente, ella parece ir desprendiéndose a medida que escribe de todo aquello que puede constituirse en tal (...) La estadía de Sara Gallardo en El Paraíso de Mujica Láinez 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.

Más allá de los esperados itinerarios de infancia y juventud de una chica de clase acomodada, ya sean locales (de la ciudad al campo familiar) o internacionales (de Buenos Aires a distintas ciudades europeas),[94] es rozando la década del 60 cuando se inicia formal y profesionalmente su seguidilla de viajes. A propósito de los festejos del primer aniversario de la Revolución Cubana, en diciembre de 1960, cuando Gallardo ya ha comenzado sus incursiones periodísticas en *Atlántida*, y su trayectoria literaria con la publicación de *Enero* (1958), integra en calidad de escritora la pequeña delegación argentina de intelectuales y periodistas, invitada por *Prensa Latina* -la agencia cubana de noticias independiente-[95] a reunirse con Ernesto "Che" Guevara en Cuba.

Un viaje, que, como es esperable ya sea por el impacto que esa experiencia revolucionario latinoamericana provocó en el resto del continente ya sea por la acotada

---

[93] Esta cita pertenece al artículo de Alejandra Laera "Sara Gallardo, más allá del paraíso" que forma parte del libro editado por Paula Bertúa y Lucía De Leone (2012, en prensa).

[94] Hacia 1948, es decir a los diecisiete años, Sara Gallardo fue invitada a Europa por la familia de su tía por parte de padre, Beatrix Gallardo Ordóñez y, entre otras ciudades, recorre París y Londres, y se queda un tiempo.

[95] *Prensa Latina* fue una agencia cubana de noticias que surgió para informar los acontecimientos de la isla tras la revolución y difundir esa información sin intermediarios que puedan tergiversarla entre el público de habla hispana. Luis Pico Estrada fue uno de los corresponsales de Prensa Latina en Buenos Aires.

comitiva de invitados entre los que se contaba a Gallardo, generó la escritura de cartas, comentarios, reflexiones coetáneas o posteriores al hecho.

La propia Gallardo envía una carta a su prima Isabel Ordóñez en 1961, que fue publicada hace muy poco por su hermano Jorge Emilio (2008b). En ella, Gallardo explica la invitación a Cuba como efecto de la publicación de *Enero*, su primer libro, una novela rural, que la posiciona muy rápidamente como "escritora":

> Isabelín: (...) Fui invitada a México y a Cuba como escritora (por "Enero") Conocí a Fidel Castro y al Che Guevara (...) En fin, vi cosas interesantísimas, recorrí el interior de Cuba y pude ver la obra de la revolución que créase o no es algo sensacional. También vi la horrenda miseria de México y de Chile; algo escalofriante. (p.92).

A su vez, Osvaldo Bayer, otro de los invitados a Cuba en la misma delegación, recuerda el encuentro con el Che Guevara y el impacto que este provocó en Sara Gallardo:

> Fue una invitación que recibimos al primer aniversario de la Revolución (...) Yo en aquel tiempo era secretario general del Sindicato de Prensa. Viajábamos cinco personas de acá, con la madre del Che. Fuimos primero a Chile, donde nos recibió la CUT, la Central Única de Trabajadores chilenos. Estaba Clorario Blest, que fue una figura señera del sindicalismo latinoamericano. Después viajamos por Canadian Pacific hasta México, y de México con Cubana hasta La Habana. Aquella Cuba era una fiesta continua, más por el primer aniversario de la revolución, con toda la gente en la calle.
> La delegación estaba integrada por el secretario general de los canillitas, Rubén Queijo, una dirigente textil, que no recuerdo su apellido, la escritora Sara Gallardo, y un miembro del Partido Comunista de Devoto, que tampoco recuerdo su apellido. (...) Llegamos allá y uno de los hechos fundamentales fue la entrevista con el Che (...) Terminamos muy tarde. Habíamos empezado a las 22.30 hs. y terminamos como a las dos de la mañana. Yo dormí muy poco y me levanté muy temprano. Cuando fui a tomar el café al bar del hotel, estaban las dos mujeres argentinas jóvenes que habían participado en la entrevista con el Che, Sara Gallardo y la dirigente textil. Las vi muy desgreñadas y con los ojos muy rojos. Les dije: ¿qué les pasa? Una de ellas me dijo: "nos enamoramos del Che, y hemos llorado toda la noche.[96]

Unos años después, en la nota y entrevista de tapa que le dedica la revista *Confirmado* a Gallardo el entrevistador rememora o entera a sus lectores de esa experiencia acaso impensada o impensable para los lectores de la columna *frívola* de aquella escritora:

> Pocos saben que Sara Gallardo fue invitada por el gobierno cubano, poco después de la publicación de *Enero*, y que vivió en la isla durante más de un mes, a los pocos meses que Fidel Castro asumiera el poder. Visitó zonas agrícolas, no le gustó La Habana, se entusiasmó con la perspectiva de un pueblo libre de elegir su destino, de construir una sociedad nueva.[97]

---

[96] Ver Claudia Korol (1998). También en red: "El camino al paraíso": http://www.nodo50.org/americalibre/anteriores/13/bayer13.htm. Consultado: 14/01/2010.

[97] S/f, "Sara Gallardo: ese bicho", en *Confirmado*, Buenos Aires, Año IV, N° 161, 18 de julio de 1968, pp.28-29.

Luego de la experiencia cubana, que así como primero la maravilla hasta las lágrimas pasados unos años Gallardo habrá de matizar, sigue sus viajes por América latina y luego de su segunda novela, *Pantalones azules* (1963), y de contribuciones en diversos medios y participaciones literarias aisladas en *La Nación*,[98] viaja por Europa y Medio Oriente como corresponsal de la revista *Atlántida*. Con todo, un poco antes de que Gallardo viaje en persona entrevistando para las páginas de la tradicional revista a líderes del momento, como Makarios, el arzobispo presidente de Chipre, o recorriendo las calles de Alemania después del nazismo,[99] también su primera novela viaja, vía traducciones a otras lenguas. Como vimos, *Enero* le significó una recepción local entusiasta entre los lectores -lo que se verifica en sucesivas reediciones coetáneas a su publicación-[100] y de sus colegas -como la venia literaria que le propicia inmediatamente la escritora María Rosa Oliver (1959)-[101] y le confirió el rótulo de escritora -de una novela de temática rural pero centrada en las desgracias de una joven campesina empobrecida y subyugada (que podrían ser varias) en el régimen paternalista de estancia- y de invitada a los festejos de la experiencia política revolucionaria más importante de América latina. A los pocos años de su publicación, *Enero* también despierta la aceptación y el interés de su difusión por parte del sello alemán Verlag Volk und Welt en 1962, y, al año siguiente, de la editorial checa Odeón.[102]

---

[98] Como por ejemplo con el relato "La Miss", en *La Nación*, Buenos Aires, sección IV, domingo 17 de marzo de 1963, p. 2

[99] Gallardo, Sara, "En Chipre con Makarios", en *Atlántida*, Buenos Aires, Año 47, Nº 1176, febrero de 1965, pp. 72-77; Gallardo, Sara, "Veinte años después del nazismo", en *Atlántida*, Buenos Aires, Año 49, Nº 1189, abril de 1966, pp.29-34.

[100] *Enero* se publica por primera vez el 12 de enero de 1958 en la editorial Sudamericana. Las reediciones de Sudamericana son de septiembre de ese mismo año y de octubre de 1962. Recién volverá a reeditarse en 2004 por Emecé en la *Narrativa Breve Completa*, preparada y prologada por Leopoldo Brizuela, y en 2009 en la colección "Los Recobrados", que dirige Abelardo Castillo en la editorial Capital Intelectual. La mayoría de su obra es editada (e inmediatamente reeditada) en vida de la escritora por Sudamericana, excepto *Historia de los galgos* (Alfa Argentina), *La rosa en el viento* (Pomaire) y la literatura infantil (Estrada y Abril). Gallardo en su breve suelto de corte autobiográfico, el citado "Mi maestro: un parque", que antecede unos años a su autobiografía infantil, atribuye a la escritora Carmen Gándara la posibilidad de publicar en esa casa editorial.

[101] Por otra parte, en una semblanza periodística, Felisa Pinto comenta la importancia que tuvo el amparo intelectual, la "iniciación" y la complicidad de María Rosa Oliver para con ella y con Gallardo. Ver: Pinto, Felisa, "La frivolidad en serio", en Bertúa, Paula y Lucía De Leone (2012, en prensa).

[102] *Enero* es la única novela traducida de Sara Gallardo. Primero, se tradujo al alemán como *Die Hochzeit der anderen* (Berlín, Verlag Volk und Welt, 1962) que significa *Las bodas de los otros*. La traducción es de Herbert Kokch y está ilustrada por Werner Klemke. Al año siguiente, se tradujo al checo: Gallardova, Sara, *Leden*, Odeon, Praha, 1963. Pudimos consultar ambas traducciones por gentileza de Paula Pico Estrada, hija mayor de Sara Gallardo. La traducción alemana de *Enero* aparece consignada junto con los otros libros antes mencionados en los que Sara Gallardo figura como traductora del alemán al castellano en el catálogo *on line* de la Deutschen Nationalbibliothek. Ver: https://portal.d-nb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=Sara+Gallardo

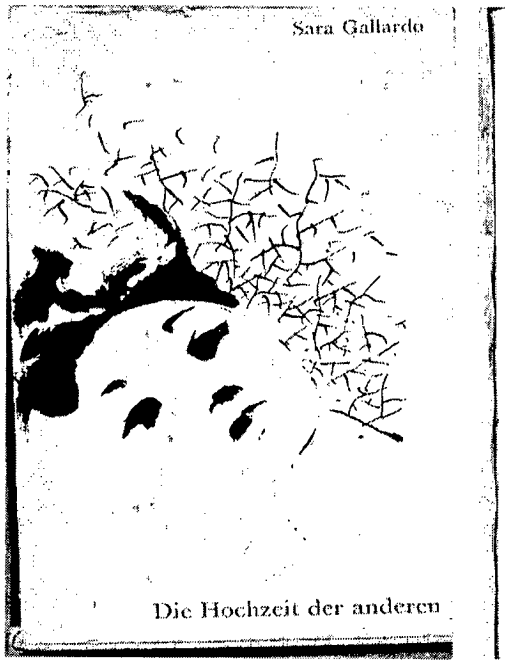


Imagen I: ***Die Hochzeit der anderen*****, Berlín, Verlag Volk und Welt, 1962. Traducción: Herbert Kokch Ilustración: Werner Klemke**

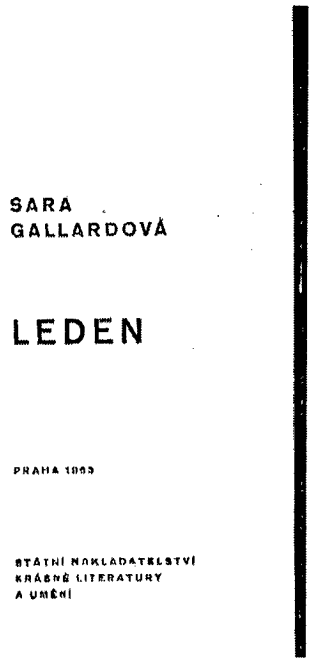


Imagen II: ***Leden*****, Odeon, Praha, 1963.**

La rápida traducción al alemán (que es además una edición ilustrada) y al checo de *Enero* ha quedado tan sólo consignada como un dato más entre los estudios críticos y relatos biográficos, pese a que la traducción implica también imaginar una difusión internacional, aunque, por supuesto, en este caso sea acotada, además de no seguir el itinerario más convencional de las traducciones de novelas argentinas, como sería por ejemplo a la lengua francesa o a la inglesa. El sello Verlag Volk und Welt (Pueblo y Mundo) fue la casa editorial más importante de la República Democrática Alemana en la tarea de difusión de publicaciones literarias internacionales; y, la edición checa del año siguiente tiene como lugar de edición Praga, ciudad que desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y hasta 1968 cuando estalla la primavera de Praga, contaba con un gobierno pro soviético y formaba parte del bando socialista. La puesta en serie de estos datos permite hacer conjeturas en torno de una gran aceptación y de un interés político y literario por parte de casas editoriales de Alemania del este y de Praga, cuando ésta se encuentra bajo la égida de la U.R.S.S., por difundir el tratamiento ficcional de las temáticas rurales en la primera novela de una flamante escritora argentina y latinoamericana. (Primera novela que, como vimos, además le representó uno de los

convites más preciado del momento, como fue, sin dudas, la visita de Gallardo a la *isla de la Revolución*). Si bien no voy a detenerme en esta línea de análisis que llevaría a abordar cuestiones de políticas de traducción, entre otras problemáticas, y por las limitaciones para acceder, en caso de que las hubiera, a reseñas o críticas coetáneas a esas traducciones que permitieran reconstruir parte de su recepción, sí considero oportuno hacer esta referencia por los interrogantes que, según el libro de memorias del hermano menor de Sara, se habría formulado con sorpresa vuestro padre, Don Guillermo Gallardo, frente al rescate "comunista" nacional (acaso aluda de este modo al espaldarazo literario de la escritora María Rosa Oliver, afiliada y "camarada de ruta" del partido) e internacional (refiriéndose seguramente a los sellos editoriales de las traducciones) que habría tenido *Enero*:

> Don Guillermo leyó y releyó *Enero* (...) sin entender por qué merecía tantos elogios de los comunistas dentro y fuera del país. Me preguntó qué podría haber de ideológico en aquella breve y excelente novela de asunto campestre (...) que en particular le había desagradado porque la protagonista queda fortuitamente embarazada, mientras quien lo escribía era soltera (...)
> Hubo una continuada procesión que atravesó nuestro piso en aquellos años por obra y gracia de Sara, admirada sucesivamente por Ernesto Sábato y heterogéneos peregrinos, tanto intelectuales de izquierda como opulentos oligarcas (Jorge Gallardo, 2008b: 57).

De manera muy simplista, Jorge Emilio Gallardo atribuirá, debilitando el argumento que aludía a la posible resonancia de la trama de la novela y del personaje sometido en el contexto rural argentino, lo que llama "la razón comunista" al entorno del viaje a Cuba y al hecho de que Luis Pico Estrada fuese corresponsal en la Argentina de *Prensa Latina*. Por otro lado, se produce en las memorias de su hermano una asociación también reduccionista de las dos causas de desagrado del padre ante la resonancia de *Enero*: aquellas que ponen en serie comunismo y sexualidad extramatrimonial. ¿Cómo una hija suya, soltera, podía siquiera imaginar a una muchacha teniendo sexo?, parecería ser la conclusión a la que llega Don Guillermo, conocido por su vehemente catolicismo, luego de la lectura de esa acertada novela. Pero se trata de una lectura amonestadora que sortea la opción de la violación estupendamente narrada en la novela, o no la identifica y menos aun la destaca, y se desprende de una valoración extraliteraria que cambia a Gallardo del rol de escritora al de una hija quizá más atrevida de lo que él hubiera querido.

Con todo, desde 1965 Sara Gallardo se desempeña en Buenos Aires como colaboradora estable en el semanario *Confirmado* con la página de modas, decoración y

misceláneas llamada "La Donna è Mobile", y, desde 1967 también con una columna fija de título variable. Ambas intervenciones se mantienen hasta el fin de *Confirmado* hacia el año 1972. No obstante, su trabajo semanal en la revista no sólo no le impide ausentarse de la ciudad sino que la habilita a enviar las notas ya sea desde el norte de la Argentina, cuando Gallardo se dirige a Salta, en 1967 a las zonas de los Valles Calchaquíes, y, en 1968, a la ciudad de Embarcación sobre el Río Bermejo, cuya visita y estancia serán aprovechadas para la escritura de la novela *Eisejuaz*, su cuarta novela, y la más experimental, ya sea desde Nueva York o España en 1968, o desde Bariloche en 1971. Esos mismos viajes son en muchos casos materia de noticia y de disquisiciones acerca de la propia práctica periodística en sus columnas y notas del semanario.

Por otro lado, el impacto de la muerte de su segundo esposo, Héctor A. Murena, ocurrida en 1975, ha sido generalmente leído como el puntapié inicial de la "huida" más prolongada de Gallardo de Buenos Aires. Cuando su hijo Agustín Pico Estrada (2003) escribe una nota para *La Voz del interior* en razón de la reedición de *El país del humo* por la editorial cordobesa Alción lo reafirma: "Como sea, la muerte de su amado segundo marido provocó en Sara una necesidad incontenible de alejarse de Buenos Aires, escenario de su desdicha".

De su departamento alquilado, ubicado en el cuarto piso de Carlos Pellegrini 961, donde vivió con sus hijos por casi una década,[103] a los distintos lugares del Valle de Punilla en la provincia de Córdoba donde se instala temporariamente, entre 1975 y 1978, con sus tres hijos. Primero a la casa "Quemú" en Cruz Grande, en seguida a "La Casita de las tías" de *El Paraíso* de Manuel Mujica Láinez, en Cruz Chica, y finalmente en "Ibaté" en La Cumbre. A partir del año 1978, Sara Gallardo emprende en familia un recorrido por distintas ciudades europeas. En unas se queda más tiempo que en otras. Por caso, en Barcelona viven desde 1978 hasta 1980, y allí publica en 1979 en la editorial barcelonesa Pomaire su última novela titulada *La rosa en el viento*. Al año siguiente parte hacia Rougemont, Suiza, donde desde 1980 hasta 1982 vive con su hijo menor, Sebastián Murena, "en una cabaña de ventanas verdes" (Gallardo, 1983:59). Desde 1982, pasa sus últimos años, también en compañía de su hijo menor, en Roma, desde donde manda con mayor constancia[104] sus últimas notas, muchas veces como

[103] Desde 1964 a 1975 Sara Gallardo vivió junto a sus hijos en el cuarto piso del edificio ubicado en Carlos Pellegrini al 961. Agradecemos la gentileza de Paula Pico Estrada por el detalle de estos datos y otros.

[104] Aunque en los años 60 Gallardo colabora esporádicamente en *La Nación*, es en el período 1981-1988 cuando se registra la mayor parte de sus notas y crónicas que envía de distintas ciudades europeas y de

corresponsal, para *La Nación*, hasta su último viaje a Buenos Aires donde muere en 1988.

Ahora bien, entre tanto desplazamiento, propongo un pequeño desvío. En los últimos cursos impartidos entre 1978 y 1980 por Roland Barthes antes de morir en 1980, que, como se anticipó, fueron hace unos años recopilados en el libro *La preparación de la novela* (2005), el crítico y el profesor del Collége de France se posiciona desde otro lugar: desde el lugar de la promesa de la escritura ficcional que redundaría en una novela. Esos cursos son básicamente reflexiones fragmentarias, anotaciones singulares, un combinado de letras, flechas y signos matemáticos sobre la preparación de esa futura novela que, sin embargo, no sabe si escribirá. El tiempo, evidentemente, le juega una mala pasada y la novela prometida queda en el terreno de la pura posibilidad, de la pura utopía, de la pura exploración. Como, en parte lo es, la *luminosa* empresa novelística del escritor uruguayo Mario Levrero (2008) que aunque póstuma logró trascender como diario y en breves capítulos,[105] la de Barthes es una preparación que cuela entre sus especulaciones teórico-críticas el relato de una casuística personal que podría leerse, además, como una preceptiva de escritor que, no obstante, no cuenta aún con obra literaria. Y esa preparación requiere, como dirá Barthes, alcanzar una "vita nova", una "vida franca", vale decir, una reformulación de la vida doméstica y cotidiana que coadyuve con los ritos que se necesitan (que él necesita) para escribir: aislarse del mundo y de los circuitos sociales de figuración por un tiempo, vivir en estado de reserva, tener pocos hijos o no tenerlos, proveerse de todo aquello que permita que fluya la vida práctica de manera "proxémica" (tener cerca, al alcance de la mano y sin esfuerzo lo necesario para vestirse, alimentarse, abrigarse, refrescarse, curarse) de modo tal de economizar energías y dirigirlas únicamente a la obra. "Vivir de la instalación" como se vive de la propiedad será el ideal que Barthes persiga en su emprendimiento escriturario.

¿Por qué este paréntesis en medio del relato itinerante de la escritora que no se afinca en sitio alguno? Porque Roland Barthes hace un guiño sugestivo (teórico, crítico pero ante todo del orden de una propedéutica de la escritura) sobre la importancia de la instalación para que los escritores puedan desarrollar su escritura ficcional. Y el lugar

---

Israel. Aunque gran parte de ellas permanece inédita, algunas pueden leerse en la recopilación parcial que la propia Gallardo realiza en *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* (1987). El resto se encuentra en el archivo del diario *La Nación*, que pude consultar.

[105] Me refiero a *La novela luminosa* (2008). Aunque la mayor parte de este libro se dedica a *El diario de la beca*, se conocen unos pocos capítulos de lo que sería la novela propiamente dicha.

privilegiado sería, a su parecer, la casa, incluso antes que un departamento por su posibilidad edilicia de acoger en bodegas, sótanos, jardines, galpones, mayores reservas alimentarias, farmacológicas, y de todo tipo de herramientas y materiales que eviten salir a procurárselas. Y, más precisamente, ese lugar apropiado sería, dentro de la casa, la habitación. El trabajo intelectual, y más aún el del escritor, genera, dice Barthes, un "gusto por la casa". En tono de bufonada, seguramente, Barthes, que se define incapaz de trabajar en una oficina, vincula su profesión (un profesor que no imparte clases diariamente) con el beneficio de gozar de un "suplemento de casa".

Con todo, el hogar –incluso como el espacio privilegiado donde concretar las aspiraciones literarias- ha sido también objeto de formulaciones críticas desde el feminismo, que, desde Woolf (1989), Gilbert y Gubar (1998), Cixous (1995) hasta Felski (2003), dotan de nuevos sentidos al espacio de la casa donde la escritora se *encierra* a escribir (el cuarto propio, el altillo como metonimia *peligrosa* de casa donde se encierra la *loca*, el espacio propicio para enmascarar la identidad y travestir la enunciación, el sitio donde repolitizar la condición femenina, etc.).

Entre otros, en el estudio de Gilbert y Gubar, denominado ejemplarmente *La loca del desván*, el hogar victoriano se define como un espacio físico y simbólico de reclusión -una mínima ampliación del corsé que ajustaba el pecho de la mujer- que produce imágenes femeninas de heroínas victimizadas, dóciles o vaciadas de deseo (Felski, 2003) y principalmente figuras de escritoras decimonónicas, encerradas en el *cuarto propio* para escribir y decir todo aquello que no puede hacerse en el salón común donde se toma el té o se recibe a las visitas. Esas escritoras son expresadas en el marco de una cultura patriarcal en términos de enfermedad, mediante los motivos metafóricos de "la loca", "la histérica", "la enferma", "la violenta". Pero también según Gilbert y Gubar la figura de "la loca" -atribuida a la escritora victoriana principalmente- funcionaría como un doble de la autora, en tanto condensaría la imagen de la propia furia, angustia, y rebelión en una sociedad represiva, y en este sentido las autoras victorianas emergerían como proto-feministas en la relectura y el reordenamiento de la historia literaria que aquellas mismas proponen.

Ahora bien, acaso como una versión des-generizada de la posesión de un *cuarto propio* que en 1928 Virginia Woolf concebía, sin embargo, como un paso crucial para la liberación de la mujer, pero sobre todo de la escritora, Barthes marca la delimitación del espacio donde alojarse (la instalación) como el tramo fundamental de esa preparación.

Instalarse, entonces, en un sitio autárquico, privado, ese a donde va el escritor a asentarse con su pluma y sus papeles.

Preparar las instalaciones para escribir es, dirá Barthes, como preparase para un prolongado viaje en una suerte de "nave-casa" que atraviese longitudes inmensas de agua y sortee eventuales obstáculos (la escritura de una novela se le parece en tanto es un proyecto de largo aliento y también porque se enfrenta a dificultades externas y a contrariedades íntimas): primero escoger el sitio, arreglar y disponer aquello que va a llevarse, retirarse del mundo un tiempo, armarse de paciencia ante la sospechada larga duración, etc. Nunca más atinadamente referida, entonces, la metáfora del viaje (experiencia tan cara a Gallardo), preferentemente en barco (en la postrimería de los años 70, en el siglo de los aviones, Gallardo encara un viaje a Barcelona a bordo de un barco italiano bautizado Angelina), para dar cuenta de los hitos de esa instalación.

Como vimos, el caso de Gallardo pareciera contradecir esa imagen de escritor afincado que Barthes construye. Una vida errante, sin puntos definitivos de establecimiento, dijimos, enlazaba a una poética literaria no *instalable* (para retomar el concepto barthesiano). No por casualidad, entonces, Gallardo *sufría* al tener que posar (al tener que quedarse quieta, al tener que someterse a un escrutinio y hasta a un deseo ajenos, al tener que negociar con otro su propia imagen) de frente, de uno u otro perfil para las fotos de la columna semanal que le tomaban *ad hoc* los fotógrafos de la revista *Confirmado*. Si cuando se posa por caso en una fotografía -como propone Molloy (2012) aunque tomando ejemplos anteriores a Gallardo- se posa de lo que no se es, y si la pose resulta una posible amenaza en tanto un ojo externo (el del fotógrafo, el de la cámara, el del que contempla la foto) escruta, moldea, organiza, cataloga y hasta diagnostica, ¿qué ocurriría, entonces, con los retratos posados de Gallardo usados en las columnas firmadas? Rostro y firma coronan las columnas en las que, como veremos, Gallardo imposta una voz, una firma y una imagen. Es más: pese a lo costoso de posar una y otra vez ante un aparato que al disparar capturara esa imagen de sí prediseñada conforme a la propuesta creativa de los fotógrafos de la revista, Gallardo encuentra un modo de usufructuar esa incomodidad y de convertirse en una *poseuse*. En este sentido, la idea de Molloy de la pose como táctica de supervivencia ilumina varias cuestiones. No sólo la pose de Gallardo es producto de un requerimiento laboral en tanto mandato editorial (las columnas firmadas llevan sí o sí fotos posadas, y la cuestión de supervivencia no presenta dudas) sino que obliga a la mirada del otro (el lector, el editor, y también sus colegas, familiares), a que el otro vea lo que quiera o a que tenga

que descifrar algo de lo que ve. Pero al posar se posa de lo que no es -repitiendo a Molloy- y Gallardo con sus actitudes corporales simularía, entonces, una imagen de camuflaje, armónica con los demás *ingredientes* de su columna: la firma periodística que usa también es una pose desde su materialidad (se le agrega al trazo reproducido un punto final para diferenciarla de la firma real), el tono desenfadado con el que se despacha sobre un sinfín de tópicos es producto de un artificio, e imposta un lugar de enunciación (el de la desinformación) opuesto al que se esperaría de una columnista que escribe sobre la actualidad.

Sin dudas (y sin llegar al extremo de taparse el rostro con la mano que escribe por tomar el conocido caso del retrato de Silvina Ocampo),[106] a Gallardo la definiría mucho más aquella célebre fotografía en movimiento, una *Donna é Mobile,* de la contratapa de la edición de *La rosa en el viento* (Imagen IV), la novela de 1979 que además se edita en Barcelona, afuera del país de origen de la escritora. Tanto la foto de autor como la cubierta de esa edición (una flor deshojada, al viento) pertenecen a Joan Farré, quien por entonces se ocupaba de los diseños de las tapas de los libros que sacaba la editorial Pomaire. Fue la misma Gallardo quien sugirió (acaso rogó) a quien tomaba la foto que capturaba su imagen ni bien ella se largara a correr sin rumbo.

Por SARA GALLARDO

Imagen III: *Confirmado*, Año V, N° 239, 14/01/1970

Imagen IV: *La rosa en el viento*, 1979 Contratapa

Y más allá de un estilo de vida que por elección, por gusto, por profesión, por azar, o por *esas cosas de la vida* hicieron de Gallardo una *escritora sin casa* fija[107]

[106] La célebre foto de Ocampo fue publicada en el libro de retratos de escritores de Sara Facio y Alicia D'Amico (1973). Para una lectura del gesto de Silvina Ocampo ver el artículo de Jorge Monteleone en el volumen colectivo sobre Silvina Ocampo de Nora Domínguez y Adriana Mancini (2009).

[107] Remito al artículo de Alejandra Laera antes citado. Allí Laera establece relaciones entre el estilo de vida y la poética "sin estilo" de Gallardo.

(generalmente vivió en casas de su familia, en casas prestadas por amigos,[108] en departamentos alquilados tanto en la Argentina como en el exterior), tampoco podría asegurase con tranquilidad que Gallardo fuera una *escritora de ritos*; o, al menos, de esos ritos de instalación que postula Barthes y que muchas veces contribuyen a forjar imaginarios sobre la práctica de escritura de gran aceptación. Sabemos, además, que así como luego de un tiempo de trotar las calles como cronista logró escribir desde la casa (desde alguna de ellas) los artículos periodísticos para *Confirmado* sentada frente a su máquina de escribir, Gallardo escribía literatura preferentemente en bares distintos, a mano, y sobre alargados cuadernos de contabilidad que permitían escribir de corrido sin tener que pasar tanto de página, lo que colaboraba en sus intensas jornadas de corrección y recorrección a las que sometía a su escritura literaria. Se sabe, también, que antes que abastecerse de manera práctica de las cosas que le aliviaran la vida doméstica para dedicarse enteramente a la escritura, Gallardo prefería "lo bello a lo útil",[109] aunque en alguna versión muy personal *lo bello* significara trasladar en ese barco *invernadero* que iba de un continente a otro valijas, baúles, sábanas y frazadas, una perra y hasta un lavarropas repleto de libros que harían poco práctica no sólo la temporaria instalación en Barcelona sino su llegada al puerto donde nadie los esperaba para ayudarlos a trasladar sus enseres al albergue más cercano y en uno de los barrios más peligrosos.

En una semblanza escrita luego de la muerte de Gallardo, Griselda Gambaro (1999) sintetiza, amorosamente, esa "impericia práctica" característica de la escritora pero enfatizada quizá durante sus años catalanes: "Con su impericia práctica, con la que sin embargo sobrevivía, ella había alquilado un piso frío y casi desprovisto de muebles por el mismo precio que nosotros habíamos alquilado uno mucho más confortable en el mismo barrio".

Por otro lado, antes que recluirse en estado de reserva absoluta para escribir, Gallardo daba a leer sus textos (sus hijos mismos se recuerdan leyendo manuscritos de su madre); y en vez de optar por tener pocos hijos o ninguno, como recomendaba Barthes para quien quisiera dedicarse a la escritura, o como reza la consabida fórmula disyuntiva *libros o hijos*, Gallardo dio a luz y crió de manera muy presente a una hija y

[108] Además del célebre anfitrión Mujica Lainez, Gallardo contó con otros préstamos habitacionales. Por caso, Carmen Gándara, además de contactarla con la editorial que habrá de publicar la mayoría de su obra (Sudamericana), le presta para su luna de miel con Luis Pico Estrada su casa de Villa La Angostura en la provincia de Neuquén.

[109] Son palabras de su hija mayor Paula Pico Estrada en "Sara Gallardo: escritora doméstica" en Bertúa y De Leone (2012, en prensa).

dos hijos. En otro orden de cosas, se sabe que ella no diseñó ni propulsó una *maquinaria de la conservación y la posteridad*; antes que *museificar* su obra, ordenarla en anaqueles o guardarla en cajones, llegó incluso a perder, mezclar, traspapelar los originales de los relatos que luego formarían uno de sus libros más arriesgados y originales como *El país del humo*. En el mismo sentido, Gallardo nunca se preocupó por reunir en un volumen el sinfín de variados artículos periodísticos dispersos por la prensa periódica, que, dada su popularidad como *periodista estrella* de *Confirmado*, habría estado condenado al éxito; y cuando tuvo la oportunidad de hacerlo fue por invitación a participar de una colección en un libro de formato predeterminado y escogió sólo un pequeño puñado de artículos, aquellos publicados en sus espacios de actuación más conocidos (o quizá aquellos que estuvieran más al alcance de la mano). Pero esta indiferencia por la *trascendencia* que exige aceptar y formar parte de dinámicas burocráticas tiene, creo yo, menos de indolencia que de una forma de vincularse con su producción. Gallardo se internaba en jornadas de trabajo intensas para lograr la pulcritud de la frase, para pulir la historia y labrar la trama perfecta; no tenía resto (energía, ganas, espíritu o todo eso junto), quizá, para tareas más ordinarias y menos circunstanciadas.

Es cierto que Gallardo no constituye, principalmente en relación con su literatura, lo que se conoce como una autora programática a cargo de un proyecto literario predefinido, como, por tomar un ejemplo paradigmático de las letras nacionales, sería el escritor santafesino Juan José Saer. (Esta comparación, si bien pertinente, podría a primera vista considerarse arbitraria en el sentido de que valdría preguntarse por qué el término de la relación sólo lo constituye Saer. Sin embargo, la dupla Saer-Gallardo funciona para cotejar no sólo porque cuentan con "proyectos literarios" casi contrapuestos sino también porque ambos autores han sido emparentados con la tendencia objetivista del *Nouveau Roman*, a la que en el caso de Gallardo, especialmente se la vinculó a propósito de su segunda novela *Pantalones azules*). [110] Frente a la opción de componer personajes recurrentes que se trafican de una novela a otra, de fijar un espacio o delinear una *zona* literaria reconocible, de acompasar la escritura con figuras emblema (como serían las caminatas, los escenarios isleños, la imagen de los olores y sabores de comidas asadas que coadyuvan en la construcción del ritmo saeriano), Gallardo, aunque reincida en sus primeras ficciones en los mismos

[110] El análisis de esta novela y las lecturas que la crítica hizo de ella se encuentran en el Capítulo II. "Literatura y Desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales".

temas y ambientaciones (el dispositivo campo-ciudad, el paternalismo de estancia, entre otros), no crea premeditadamente un estilo identificable, no produce una obra orgánica producto quizá de una rutina de escritura dependiente de esquemas de contenido o cuadros con flechas conectoras.[111] Más bien su producción se rige por otros principios constructivos que despistan y sorprenden dada la singularidad que trae cada texto literario, ya sea por los cambios sin transiciones en sus ambientaciones que vuelven errática a su obra (de la estancia bonaerense al Chaco Salteño, de Buenos Aires al "país del humo", de París a los mundos maravillosos, de la región patagónica a la propia vida y la propia obra), en sus dispositivos narrativos (del indirecto libre a la tercera persona objetiva y a un yo autobiográfico; del monólogo interior al cruce de voces, el registro infantil, y la primera persona co referencial a la autoral), y/o en sus reescrituras siempre renovadoras de ciertos géneros, tópicos y núcleos ideológicos fundacionales de la tradición literaria nacional (la estancia bonaerense, la inmigración, la xenofobia, el antisemitismo, el itinerario codificado del joven heredero rural, el viaje consumista, el indio, los imaginarios sobre América, el viaje conquistador, entre otros).

Y aunque la inestabilidad también pueda constituirse en los fundamentos de un programa literario, en una "errancia inventada", según uno de los conceptos que utiliza Alain Badiou (2005) para oponer a la "errancia azarosa" y definir los movimientos en y del siglo XX, el proyecto estético de Sara Gallardo no anda *a la deriva*. (Badiou considera que una de las figuras que caracterizan al siglo XX –un siglo roto, que se dirime entre ser un comienzo o un final- es la *anabasis*, que funciona como significante clave del período. La errancia azarosa o nómade constituye una apropiada metáfora de una época que se vanagloria de ser insegura, que desprecia cualquier tipo de instalación, que es testigo de las mayores migraciones, flujos e itinerancias de personas, bienes, productos y servicios, y que aboga por situarse y sostenerse en la espera, en la vigilancia, en el umbral). En todo caso, su propuesta literaria (también la periodística, aunque en menor grado pues su naturaleza misma así lo predispone) se apoya en una lógica del ensayo. Con los temas heredados y conocidos, o con las temáticas nuevas, estudiadas y aprendidas, Gallardo prueba estilos, inventa tonos, fragua estructuras, creando ficciones singulares y difícilmente comparables y etiquetables.

[111] Durante la cursada del seminario "Una obra en borradores. Saer y la literatura"el profesor Julio Premat compartió con los estudiantes (entre los que me encontraba) los borradores y las preparatorias de escritura originales de algunas novelas de Juan José Saer. Esos documentos parecían mapas de datos, nombres, con flechas, y otros signos que daban cuenta del trabajo previo de diseño de un proyecto de escritura ávido por trazar líneas de unión entre sus partes.

Sus rituales de escritura literaria, si es que así pueden designarse, se encuentran más cerca de la asistematicidad o de la dispersión, que empero nunca implican deriva o pérdida del rumbo, que del afincamiento o la instalación. Pese a ello, frente a la novela–promesa y al "deseo de escribir" de Roland Barthes que, aunque punto de partida de la obra por hacer no redunda en el "hecho de escribir", Gallardo dejó una obra literaria contundente. Una vasta y heterogénea producción que, como vimos, abarca novelas, todas ellas muy diferentes entre sí, relatos infantiles, un libro de cuentos, columnas, crónicas y artículos periodísticos, iniciativas editoriales, televisivas, y cinematográficas ocasionales, y otros textos aislados (prólogos, traducciones), y que constituye en su conjunto un atractivo objeto para examinar modos singulares de construcción de una figura de autora, escandida en distintos niveles y diversificada hacia frentes diferentes, en la cultura argentina hacia los años 60. Una obra variada que además de convocar problemáticas literarias y periodísticas propiamente dichas, ilumina y deja leer en una clave regida por singulares apropiaciones, como veremos, otros aspectos relevantes de la cultura argentina de la segunda mitad del siglo XX: el imaginario sobre la televisión, los avances tecnológicos, el choque generacional, los discursos y ficciones de una época, los modos de informar, el tratamiento de las noticias, las asignaciones de género, y mucho más.

Algunas de las escritoras estelares del momento, como Beatriz Guido y Silvina Bullrich, por tomar exponentes de escritoras mujeres contemporáneas que se abrieron hacia otras zonas de la cultura, construyen figuraciones autorales muy distintas a las de Gallardo. Si Beatriz Guido diseña su imagen de escritora en relación directa con el cine hasta convertirse en "la novelista del set" (Laera, 2003) en virtud de las posibilidades de acción que le brinda su *situación de pareja* con el reconocido cineasta Leopoldo Torre Nilsson, y Silvina Bullrich lo hace atendiendo las demandas, reglas y promesas de éxito del mercado literario, esto es jugando el juego de la figuración pública de la escritora mediática (mediante la firma de autógrafos, la presencia en programas radiales y televisivos, etc.) y por eso es a quien mejor le sienta el rótulo de "escritora profesional", Sara Gallardo se aparta de estos modelos y construye su figura de escritora básicamente en relación con el discurso periodístico. Allí, en ese cruce que implica a la vez desvíos o correcciones, como se irá mostrando en esta investigación, se define su imagen autoral.

Y aquella *técnica de la prueba*, intencionada, que, como anticipamos, regiría sus textos literarios tan diferentes entre sí, alcanza también a sus variadas expresiones en el periodismo, y se acentúan en las columnas y la página de modas con las que semana a

semana Gallardo despuntaba en la revista *Confirmado*. La particularidad de su propuesta periodística radica en una operación meta discursiva que implica la reflexión y caracterización de la tarea periodística desde la propia práctica, la impostación de un tono irreverente e hilarante, y la instalación de una voz enunciadora autodefinida como desinformada e ignorante, que, pese a ciertas críticas de los lectores de sus columnas, le concede una cuota significativa de inmunidad. En el periodismo, Gallardo también ensaya tonos, los pone a prueba y hasta inventa un estilo, y no se afinca (nuevamente es ajena a las fijaciones) en algún referente particular.

Otras actuaciones que contribuyen a forjar la versatilidad y el arrojo impresos sobre la figura y obra Gallardo son las traducciones de libros en otras lenguas que conocía endeblemente (alemán, italiano), los prólogos y ediciones a su cargo, la escritura en colaboración y con seudónimo del guión cinematográfico de *Con gusto a rabia*, su participación en una iniciativa televisiva de características muy peculiares. Estas intervenciones *satélite* que al tiempo que se diferencian se acercan en algunos puntos a la literatura y el periodismo, sus dos ocupaciones centrales, constituyen los "otros oficios" de Gallardo y son objeto de indagación y análisis a lo largo del tercer capítulo de esta tesis, que interroga precisamente las alianzas y las distancias entre las distintas facetas creativas que convergen hacia su sistema autoral.

En definitiva, la importancia de los viajes, las distintas figuras de errancia y las dificultades para la instalación (que opera en distintos niveles) de su obra y figura desembocan en una suerte de *economía de movilidad* que pareciera regular, de muchas maneras distintas, su existencia y su escritura, sus elecciones y su profesión, y que la posiciona para enunciarlo con el título y la consigna de una de las páginas que escribía para *Confirmado* como una "Donna è Mobile".

I.3. Portarretratos: la literatura *desde el balcón*

> ¿Cómo pegar el cristal? No es posible consolidarlo, una vez que el cristal se ha roto la materia no vuelve a unirse con nada.
>
> Matilde Sánchez, *Los daños materiales*

Iniciar este apartado con una cita de la última novela de la escritora argentina Matilde Sánchez no es tan sólo producto de la felicidad que encuentra quien en una escena de lectura da con el hallazgo justo. Pues, como veremos en el Capítulo II. "Literatura y Desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales", las novelas de Sánchez, y en

especial la penúltima, *El desperdicio* (2007), constituyen precisamente un "cristal" privilegiado desde el cual enfocar una mirada renovada sobre la producción literaria de Gallardo.

Pero antes de avanzar en la caracterización del proyecto autoral gallardiano en función de los ecos de ese epígrafe me detengo en dos fotos. Son distintas pero sin embargo pertenecen a una serie fotográfica común y son coetáneas. Son de Sara Gallardo, y ambas devuelven una imagen de la autora asomada por un balcón pero están sostenidas por dos portarretratos diferentes.

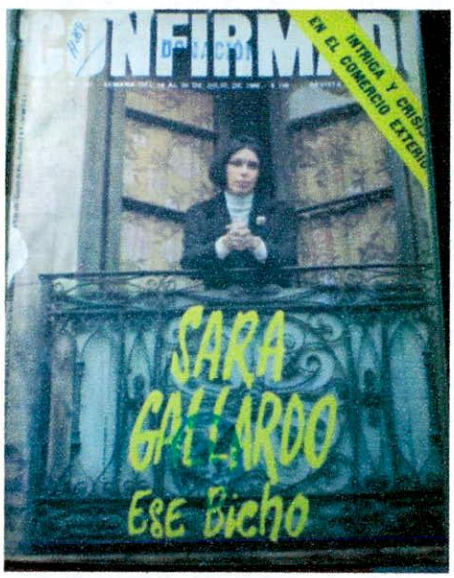


Imagen V: "Sara Gallardo, ese bicho", tapa de *Confirmado*, Año IV, Nº 161, 18/07/1968

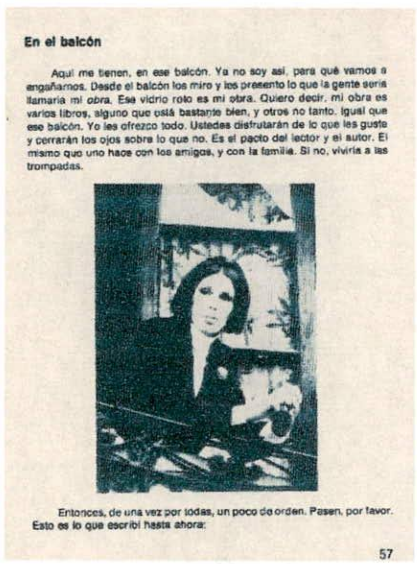


Imagen VI: "Historia de mis libros y otras cosas", *¡Adelante, la isla!*, 1982.

En 1982, durante su residencia en Suiza con Sebastián Murena, su hijo menor, Sara Gallardo escribe y publica por la editorial Abril un largo relato infantil, *¡Adelante, la isla!*, al que, como se anticipó, agrega una suerte de apéndice autobiográfico o anexo confesional, titulado "Historia de mis libros y otras cosas", que acompaña con fotografías en blanco y negro, las que lejos de portar una función meramente decorativa entran en estrecho diálogo con el componente verbal con el que forman una peculiar composición. En uno de sus pasajes, titulado "En el balcón", Gallardo anuncia que presentará su obra literaria publicada hasta entonces y que lo hará desde ese balcón, el balcón que se observa en la fotografía del centro de página de su autobiografía para niños (Imagen VI). Es uno de los balcones-puerta-ventana de su propia casa.

Abre, entonces, los postigos de ese balcón y, al tiempo que vemos su rostro, su mirada suspendida hacia un lateral, sus manos cruzadas y su medio torso asomado, los

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

de una Sara Gallardo más joven que la autobiógrafa del tiempo de la enunciación (es el año 82), ingresamos, franqueando ese umbral, a su obra a través de la breve descripción y la evaluación que la propia autora realiza sobre sus textos de ficción.

Las fotografías de ese balcón no sólo pertenecen a los tiempos en que Gallardo colaboraba en el semanario *Confirmado*, desde 1967 a 1973, sino que corresponden a la serie de fotos *posadas* y tomadas *ad hoc* por los fotógrafos de la misma revista cuando se le dedica a la autora la nota de tapa y una entrevista a propósito de la publicación en 1968 de su tercera novela, *Los galgos, Los galgos*.[112] La misma ambientación y vestimenta, el mismo corte de pelo al estilo carré y la misma postura de la fotografiada habilita esa afirmación y hace sospechar que se trata de dos expresiones de la misma serie fotográfica, tomadas desde dos ángulos diferentes. Dos perfiles similares pero a la vez diferentes: el que se luce en la foto de periodista estrella, el que se elige para mostrarse como escritora.

La foto utilizada en la portada de *Confirmado* del 18/07/1968, además de estar intervenida por la leyenda de la publicación (en la que se consigna el nombre, la fecha, el precio de la revista, el título de la nota), muestra a la autora de cuerpo completo en una toma de frente, en la que la fotografiada mira al objetivo de la cámara, mientras que para la autobiografía se escoge una foto en que se mantiene una pose similar, de medio cuerpo, pero la fotografiada ya no mira a la cámara sino que su mirada se pierde hacia el horizonte en un plano más cerrado, lo que implica que en la foto su rostro adquiera para el ojo humano un mayor protagonismo. El rostro de la escritora y la obra literaria; la fotografía (retratos) y la autobiografía -géneros de larga tradición, teóricamente sospechados de ser los portadores de mayor verosimilitud-[113] se entremezclan, entonces,

---

[112] S/f, "Sara Gallardo, ese bicho", en *Confirmado*, Año IV, N° 161, 18 de julio de 1968, pp.28-29.

[113] Para un abordaje teórico de la autobiografía ver la clásica antología de los estudios seminales sobre el género en Ángel G. Loureiro (1991). Entre ellos se destacan los trabajos de Georges Gusdorf, en cuyo análisis se da cuenta de las condiciones y los límites de la autobiografía como género literario, el de Philippe Lejeune quien desarrolla el concepto de "pacto autobiográfico", el de Paul de Man con su idea de la autobiografía como máscara o desfiguración, y de la prosopopeya como la figura retórica característica del género, e inclusive el de Sidonie Smith quien se ocupa de la poética de las autobiografías de mujeres. Para una lectura de un texto autobiográfico particular (el Prefacio a *Ecce Homo* de Nietzsche) menos vinculada a las formas de narrar una vida (o a "lo viviente") que al crédito que reciben la firma y el nombre propio de un muerto ver Jacques Derrida (2009). Para una teoría interpretativa sobre el estilo de la autobiografía puede consultarse Starobinski (2008). Sobre la literatura autobiográfica argentina, latinoamericana y/o hispanoamericana son fundamentales los aportes de Adolfo Prieto (1982) y Sylvia Molloy (1996, 2006). Más recientemente, José Amícola (2007) recupera las contribuciones más sólidas sobre el género y las cruza en su análisis crítico con la categoría de "autofiguración". Por su parte, Leonor Arfuch (2002) presenta una puesta en relación de la autobiografía (uno de los géneros que integra precisamente ese universo expansivo y estallado que denomina *espacio biográfico*) con la conformación de relatos identitarios y las redefiniciones de las subjetividades contemporáneas, y se arriesga, además, a una lectura del género entrevista en clave autobiográfica.

en el campo de visión del espectador y en el imaginario del lector, en el instante en que éste debe desplazar el foco de atención para seguir mirando y pasar de página para continuar leyendo la descripción de la obra. Los tiempos del registro fotográfico no coinciden con los tiempos ni con el contexto de publicación de la foto de la autobiografía: "Aquí me tienen, desde ese balcón. Ya no soy así, para qué vamos a engañarnos." (1983: 57). Entre unos y otros, además de desplazamientos de lugares, han transcurrido catorce años

Pero las fuentes de las diversas fotografías nunca se revelan en la autobiografía donde, a pesar de referirse a su labor periodística como un dato más de la vida que se cuenta, la obra que Gallardo elige comentar y presentar a los lectores es la obra literaria, una obra literaria que, a esa altura de su carrera (el año 1982), podríamos considerar, en una mirada retrospectiva, como una obra cerrada.[114] Y no resulta un dato más que la presentación de su obra literaria se haga en el anexo autobiográfico del último libro de ficción que ella publicará en vida,[115] y que para ello haga uso de un registro infantil intencional, cuyas marcas son varias. Por ejemplo, la construcción de un destinatario que se engloba en el pronombre "ustedes" y que siempre refiere a "los niños y las niñas", la traducción de lo que se narra a la posible realidad de esos lectores ("Dónde vivo. A unas quince horas de avión de donde están ustedes, en Suiza, frente a las montañas...", p.59), la inclusión de los lectores en la presentación dinámica de su vida y obra mediante respuestas –para las que se aprovecha el uso de posibilidad del tiempo

---

Para diferentes abordajes del género retrato y sus alcances y posibilidades de representación ver los ensayos de John Berger (2006), *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; Para una lectura del retrato fotográfico como *escritura del yo* en textos visuales latinoamericanos ver Paola Cortés Roca (2011).

[114] Paula Pico Estrada comenta que luego de la muerte de su segundo marido en 1975 y de la publicación de su última novela en 1979, su madre no lograba una concentración de largo aliento como la que exige la escritura literaria, de modo que inferimos que Gallardo tenía presente y sentía esa "imposibilidad" cuando escribía su autobiografía en 1982. Dice Pico Estrada: "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." (Bertúa y De Leone, 2012, en prensa).

[115] A excepción del libro *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* (1987), en que la autora recopila algunos de sus textos ya editados, la autobiografía y el largo relato para niños serían los libros que cierran en vida su obra. A partir de entonces, Gallardo sí seguirá escribiendo notas para *La Nación* pero no publicará más ficción. Su último proyecto fue una biografía que no llegó a consumarse. En "Sara Gallardo: perfil romano", su hijo menor Sebastián Murena cuenta que durante sus años romanos su madre antes de morir estaba investigando para escribir una biografía de Edith Stein: "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". (Bertúa y De Leone, 2012, en prensa).

futuro- a sus eventuales preguntas de interés ("Ustedes me dirán: ¿Qué hace tan lejos, Sara? Suiza es muy lejos. Y yo les diré: Todavía soy periodista, y mando artículos al diario La Nación", p.60), el humor para contar aspectos de su infancia que seguramente sacan sonrisas a sus lectores y hasta quizá produzcan alguna identificación:

> En ese tiempo empezó a pasar algo. La gente decía: "Pónganle un ladrillo en la cabeza". Yo no sabía por qué. Es que crecía sin parar. Pasé a mis hermanos, a mi madre, a mis abuelos y por fin a mi padre. A los once años era más alta que él. Tenía vergüenza pero, aunque lo pensé muchas veces, no había caso de cortarme un cacho de piernas (1983: 54).

Tampoco es menor el hecho de que la autora se sirva de ciertos restos, o *desperdicios*, que aprovecha de su paso por el periodismo al utilizar una variante de la foto de tapa de la misma revista donde Gallardo empieza a convertirse en un personaje popular para ir consolidándose en la "firma Sara Gallardo" (por entonces ya se ha producido la unión cara y texto en el lector de la revista, y también de la autobiografía), como se confirma en algunas cartas sobre las colaboraciones de Sara Gallardo que los lectores envían a la redacción de *Confirmado*. Pero tampoco hay que pasar por alto que la fotografía utilizada integra la misma serie de fotos que entapa la revista a propósito de la nota dedicada al lanzamiento, desde el ámbito del periodismo cultural y desde el medio donde ella trabaja semana a semana, de su tercera, y más aclamada novela, *Los galgos, los galgos*.[116]

En la cuarta parte de esta novela, cuando Julián regresa, desilusionado, de París al campo, su campo ahora arrendado, se reitera en varias zonas la expresión "desde el balcón", que presenta algunas variantes sintácticas que no alteran la semántica. Así como el protagonista, en su regreso, utiliza uno de los balcones de Las Zanjas como punto de mira, sobreelevado, desde el que contemplar su campo del pasado, la escritora elige un balcón como mirador privilegiado para presentar su obra también pasada (recordemos que es el año 1982 cuando publica su autobiografía), y para ello utiliza un retrato fotográfico suyo de su paso por *Confirmado* (recordemos también que es la fotografía del número de la revista desde el que se acompaña el lanzamiento de esta novela), que sería simultáneo a la temporalidad de *Los galgos, los galgos*. Así se

[116] En el subapartado "Con firma en Confirmado" del Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades" se analizan las distintas variantes de la firma "Sara Gallardo" en función de sus estrategias de figuración en el espacio del periodismo. A su vez, en esa sección cobran protagonismo el análisis de la nota entrevista "Sara Gallardo, ese bicho", a la que nos referimos en esta oportunidad en razón de la foto de tapa de Gallardo en *Confirmado* y de las cartas de lectores.

produciría una identificación no sólo del personaje de Julián con la escritora sino también de la materia de visión de ambos: todo su campo y la obra entera.

Hagamos un alto. Si hay una figura que recorre las páginas de *Los galgos, los galgos* esa es la del "cruce", que diseña una distribución en pares binarios (nuevamente lo doble se hace presente) del tipo "aquí/ allá", "adentro/afuera", "de un lado/ del otro", "campo/ ciudad", "Buenos Aires/ París". En la novela se entrecruzan y contaminan los géneros literarios, la novela rural con la novela de aprendizaje, a las que se suman segmentos melodramáticos (el final de la historia entre Julián y Lisa se narra en esa clave) y otros deudores de la literatura de aventuras en la exacerbada y atropellada búsqueda última de Julián, el protagonista, por su ex mujer. La modalidad de desplazamiento de Julián, un joven heredero rural, es la del cruce constante de espacios, que podría sintetizarse en itinerarios altamente catalogados en la literatura nacional: de la ciudad al campo, del campo a la ciudad, de Buenos Aires a París, de París a Buenos Aires, de Buenos Aires al campo.

A su vez, la particularidad de la casa que Julián hace construir en su estancia Las Zanjas (cuyo nombre encierra una topografía que, al tiempo que traza límites, incluso mapas políticos, y divide espacios, anima a su trasgresión, estimula el deseo de cruce) radica en la belleza de los cuatro balcones que la coronan y que los personajes atraviesan una y otra vez para admirar el campo arrendado, más adelante, el campo propio, y al final, nuevamente, alquilado. Por otra parte, y en la tradición del personaje de Andrés, otro joven heredero de la novela rural argentina decimonónica, protagonista de *Sin Rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres, Julián en un momento emprende, en condiciones meteorológicas adversas, el cruce de un río. Pero la lucha y el encuentro romántico con la naturaleza, y el cruce del río aquí ya no están al servicio de la tentativa de arribar a tiempo y como sea al nacimiento de una hija en el campo, como propone Alejandra Laera en función de los desplazamientos de Andrés.[117] Antes bien, el cruce del Río Salado, bajo una lluvia copiosa, constituye una prueba más de las que Julián se auto impone para ganar virilidad y obtener nuevos saberes durante la ceremonia de la conversión (infructuosa) de abogado urbano en estanciero moderno o, mejor aún, durante los ritos de iniciación como hombre de campo, como baqueano. A raíz de la leyenda que aseguraba el registro de una gran cantidad de bañistas ahogados, lograr

[117] Para un análisis pormenorizado de la lucha del hombre contra la naturaleza (que entre otras cosas implica el cruce a nado de un río) como transfiguración del parto de la china en un rancho de estancia en relación con la adjudicación de la paternidad ver Alejandra Laera, "La familia y el 'sueño del monstruo'", (2003: 278-283).

cruzar ese río despierta en Julián sus fantasías de dejar de ser "un profano en campo exquisito" (p.48)[118] y volverse un "conocedor de la región". Por otro lado, en virtud de razones histórico-políticas, ese logro implica para Julián la opción de actuar, aunque temporalmente, el papel del "expedicionario al desierto" (p.79). Entre las varias historias que Julián conoce del Río Salado, una de las primeras y más antigua fronteras de la lucha contra el indio, se imponía aquella que aseguraba que había sido cruzado muchos años atrás por el niño que luego sería el general Mitre (tatarabuelo por vía materna de Sara Gallardo); y ese cruce se habría hecho sobre el recado del caballo de un joven gaucho que más adelante resultaría ser Juan Manuel de Rosas. El cruce del Salado que Julián emprende, también a caballo, con el único motivo de visitar una de las estancias modelo de la región y realizar una conquista ya no territorial sino simbólica mediante la adquisición de un nuevo saber (el de cómo montar un establecimiento rural que esté condenado al éxito), que se encontraba desierto en su biografía en construcción de joven estanciero, se pone en serie con la *cruzada* contra los indios: "La frontera secular con el infiel estaba cruzada" (p.83). Un breve fragmento de la novela, en el que se narran algunas de las postas de la iniciación rural de Julián, que tan sólo coquetea con lo que Claudia Torre (2010) ha denominado "narrativa expedicionaria" para referirse a los textos heterogéneos (militares, científicos, periodísticos, políticos) escritos entre los años 1870 y 1900, es decir antes, durante o después del acontecimiento que se conoce como "Conquista del Desierto". Regulado el relato de Julián por una primera persona, que es lo que Torre advierte como la especificidad de este tipo de narraciones, el mismo "yo" que emprende lo que concibe como una "experiencia definitiva" (la de atravesar uno de los pasos previstos del viaje *tierra adentro*) no combina sus vivencias con la puesta en escritura y la publicación de su propia experiencia. Podría decirse que se trata más bien de un relato ilusorio de conquista, deseado, no escrito, de carácter introspectivo, en el que Julián se narra a sí mismo una versión auto-complaciente que recupera trascendidos sobre el Salado, mezclados con leyendas del lugar, mientras planea y lleva adelante su iniciación rural y su ganancia de hombría con el cruce del río:

> El nuevo tramo del viaje me llenaba de emoción. Incluía el cruce de un río, el Salado, que –entre otras anécdotas que le incumben- pasara de niño el general Mitre sobre el recado de un joven gaucho de ojos azules que resultó ser Juan Manuel de Rosas (moraleja: un crimen prematuro puede evitar disgustos); cruce que exaltaba mis fantasías: primero por razones históricas; segundo porque tenía noticias de más de un

[118] Gallardo, Sara, *Los galgos, los galgos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973, cuarta edición. Todas las citas remiten a los números de página de esta edición. Los consigno entre paréntesis.

> bañista ahogado, y tercero porque estaba impaciente por trasformarme en conocedor de la región. (p.82).

A su vez, durante la última parte de la novela, la vuelta al campo, específicamente a Las Zanjas, de un Julián desengañado de la vida parisina es un retorno obstaculizado por tranqueras cerradas con candado que hay que franquear, inclusive a los saltos. Como un héroe de aventuras, Julián sortea obstáculos, lucha contra supuestos enemigos (más imaginarios que reales en su caso) hasta llegar fingidamente airoso a destino. En definitiva, *Los galgos, los galgos* cierra el ciclo de novelas rurales,[119] y se perfila, desde las páginas finales de la misma novela, como otra ventana del balcón o como un pasaje más hacia los nuevos rumbos o saltos -espaciales, estéticos, temáticos, experimentales- que tomará la producción de Gallardo a partir de la publicación de *Eisejuaz* en 1971.

Ese fin se consolida incluso con la aparición en 1975 de *Historia de los galgos*, una novela que podría ponerlo en cuestión por tratarse de una versión abreviada de *Los galgos, los galgos* y por entroncarse nuevamente en la tradición de la novela ruralista argentina que parecía que ya se había abandonado. Pero esas dudas pronto se disipan, por un lado, a causa de las diferencias notables con la versión del 68; pues *Historia de los galgos* no se divide en las cuatro grandes partes que organizan el sistema de desplazamientos del protagonista, y, además sintetiza en breves líneas el "viaje azul" de Julián a París. Y, por el otro, esas dudas se diluyen en el gesto del que su autora deja señales ya en el título de la novela. El título *Historia de los galgos* pareciera abonar la idea de que a esa altura sólo puede hacerse y narrarse la historia de los perros galgos, que además de pasada, quizá incluso vetusta, es también una historia parcial, resumida en casi 140 páginas, y no redoblada o saturada como la de novela de aproximadamente 400. Mientras la crítica consideró previsiblemente a esta nueva publicación como una novela "entresacada" de la primera o como "media novela" perfectamente ensamblada, Sara Gallardo, con su convicción poética del mundo y de la expresión, prefirió utilizar otro tipo de imagen, proveniente del campo artístico: *Historia de los galgos* sería, sí, lo que en pintura se conoce como un "detalle" de un cuadro, que siempre aparece agrandado, resaltando lo importante de la línea argumental (en este caso la historia de los cuatro galgos y del amor de Lisa y Julián) y eliminando el resto o dejando blancos

[119] Analizo más detalladamente la idea del cierre del ciclo de las novelas rurales de Gallardo y otras cuestiones vinculadas a la autoría en el tramo dedicado a *Los galgos, los galgos* del Capítulo II. "Literatura y Desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales".

en el campo visual del espectador, o ausencias y silencios en el mundo imaginario del lector.[120]

Concluido este paréntesis, entonces, creo oportuno reiterar que aquella voluntad de Gallardo de abrirnos las puertas hacia su producción literaria -una producción que calificamos como cerrada en el momento de escritura del breve segmento autobiográfico- se verifica, de hecho, desde su título: "Historia de mis libros y otras cosas". Es decir, se despliega una mirada histórico-cronológica sobre sus ficciones y se ejerce una lectura hacia atrás de lo publicado hasta entonces como libro, que en su caso siempre se trata de libros de literatura. Y esa obra literaria es, en palabras textuales de la autora, un "vidrio roto", una obra compuesta por varios libros, todos ellos muy diferentes entre sí. Una metáfora -la del vidrio roto- que lejos está de expresar decadencia o deterioro, como sí ocurre con la rotura de los vidrios de las cuatro ventanas del mirador modelo con que el protagonista de *Los galgos, los galgos* se encuentra cuando regresa de París a lo que había sido su gran proyecto rural.

Esta imagen de obra como un "vidrio roto" (recordemos el diagnóstico de la narradora de la novela de Matilde Sánchez sobre los cristales partidos) que utiliza para presentar su literatura en un texto que se afirma en una primera persona co-referencial a la autora es productiva para introducir esta lectura sobre los modos de construcción autorales en la articulación de la literatura y el periodismo de Gallardo. Si bien es cierto que en sus actuaciones literarias y periodísticas Gallardo lleva adelante una práctica de separación, la imagen de obra rota remite a una idea de totalidad y organicidad previas en torno de la obra, e implicaría que en algún momento estuvo unida y, quizá trágicamente, se quebró en alguna circunstancia. Por eso, y pese a esas grandes divisiones entre dichos espacios de intervención, prefiero trazar en torno de Gallardo una figura mayor, la de la *autoría diversificada* que abarcaría, como se anticipó, distintos niveles o capas de esa autoría que se traduce en diversas imágenes autorales en el marco de esa diversificación primaria: como la *autoría escindida* y la *autoría compartida* precisamente en relación con los mutuos aprovechamientos, préstamos y diferenciaciones entre sus actuaciones literarias y periodísticas; la imagen de *autora*

[120] Ver las reseñas referidas a *Historia de los galgos*: N.J., "Pastoral con galgos" (1970), y las declaraciones de Gallardo en "Los cuatro libros y medio de Sara Gallardo" (1975). Las fuentes completas se encuentran detalladas en la bibliografía.

anacrónica en relación con las preferencias temáticas y de ambientación de su producción ficcional temprana, cuyas apuestas estéticas renovadoras permitían cuestionar esa adscripción en el ámbito de la extemporaneidad; *la autoría a campo traviesa* con respecto al giro que da su obra ficcional desde el final de *Los galgos, los galgos*, la *autoría aleatoria* en razón de los textos *satélite* o *apendiculares* al conjunto de la producción gallardiana, ni estrictamente literarios ni periodísticos, pero cercanos o vecinos a esos tipos de actuaciones, generalmente realizados por encargo, por pedido, por cuestiones meramente azarosas (como la de integrar determinados círculos de amistades o allegados), y siempre con remuneración económica como contraparte (la causa que más pesa a la hora de decidirse a llevarlos a la práctica); la *autoría estelar* en función de los mecanismos externos de construcción y los modos de subjetivación del "Personaje Sara Gallardo" en las columnas rubricadas y con foto de *Confirmado*; la *autoría espiralada* en razón de los modos de producción de la página de modas sin firma del mismo semanario que hacen a una configuración autoral por conexión de distintas *capas* irradiadas hacia un mismo centro.

Una autoría, entonces, que se diversifica hacia distintos frentes: en el orden de las representaciones en el conjunto de su producción literaria ("el vidrio roto"), en el nivel de las colocaciones y valoraciones diferenciales entre la escritora y la periodista profesional, en la veta de sus inscripciones periodísticas versátiles, en los otros oficios en los que la escritura asume un rol protagónico.

Las singularidades de cada uno de sus textos de ficción contribuyen, como dije, a pensar su obra literaria dividida en partes, cuyos restos, como los vidrios cuando se rompen, no pueden recomponerse nuevamente en un todo organizado, no habilitan a instalarse fácilmente en series de afinidades previsibles sino que instan al armado de nuevas composiciones, a un ordenamiento propio, de modo tal de que su producción entera excluiría cualquier intento de encorsetamiento tranquilizador.

En cada uno de sus textos ficcionales, entonces, Gallardo no sigue un orden esperable y propone una apuesta estética particular ya sea en las ambientaciones diferentes (el puesto de estancia en *Enero*, la ciudad capital, el conurbano y el campo en *Pantalones azules*, la estancia heredada, Buenos Aires y París en *Los galgos, los galgos*, el Chaco salteño en *Eisejuaz*, la región patagónica en *La rosa en el viento*; los mundos maravillosos en *Teo y la TV*, *Dos amigos* y *Las siete puertas*, los sucesos fantásticos y extraños y los pueblitos de provincia en *Adelante, la isla*), en los dispositivos narrativos (una narración focalizada con segmentos de monólogo interior e indirecto libre en una

adolescente subyugada en *Enero*, un narrador objetivo que intenta no tomar partido en *Pantalones azules*, una primera persona masculina en *Los galgos, los galgos*, el monólogo interior en *Eisejuaz*, la multiplicidad y el cruce de micro relatos, de voces narrativas, y procedimientos en *La rosa en el viento*), en los universos temáticos (violación y paternalismo de estancia en *Enero*; inmigración, xenofobia y sexualidad en *Pantalones azules*; la herencia rural, la iniciación campestre del joven heredero, la "vida azul del viajero", la ociosidad, el rastacuerismo, la bohemia y los restos del *spleen* decimonónico en *Los galgos, los galgos*; el camino a la santidad y las condiciones de vida del indio mataco narrada en primera persona en *Eisejuaz*; el viaje conquistador y otras historias en *La rosa en el viento*), en los usos cruzados y/o desviados de géneros literarios tradicionales (novela rural, novela higienista, novela de iniciación o aprendizaje, melodrama, novela de la tierra o indigenista, relatos de viaje). Un repertorio de *aventuras literarias* que hacen que la lectura conjunta de su obra produzca, por un lado, el efecto del "vidrio roto", o de "literatura en grageas", para retomar la imagen que María Sonia Cristoff[121] recupera de los dichos de Olga Katkova, personaje de *La rosa en el viento*, para caracterizar la escritura de Gallardo, y, también de una escritura errante, "que no construye un estilo", como sostiene Laera a partir de la metáfora barthesiana del estilo como capas de una cebolla.

Nomadismo, filiaciones, cruces, líneas de fuga son algunos de los términos que componen la fórmula que mejor describe el trayecto autoral precisamente diversificado de esta escritora y también periodista. Así como veremos que sus expresiones en el periodismo no se encauzan con plasticidad en formatos consabidos ni se limitan a tratamientos convencionales de la materia verbal, sus propuestas creativas, que a la vez que se filian toman atajos o caminos de desvío de los núcleos ideológico-conceptuales de la tradición literaria nacional, hacen que su producción conjunta sea difícilmente amoldable en poéticas predeterminadas y no fácilmente domesticable por protocolos interpretativos prefijados.

[121] Cristoff, María Sonia, "Extraña forma de locuacidad (Apuntes sobre *La rosa en el viento*)", en Bertúa y De Leone, 2012, en prensa.

I.4. Astillas y volutas en *El país del humo* (1977)

> No, no es fácil escribir. Es duro como romper rocas.
> Aunque vuelan, como aceros espejados,
> chispas y astillas.
>
> Clarice Lispector, *La hora de la estrella*

> ...quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada
> por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino.
>
> Jorge Luis Borges, "Historia del guerrero y la cautiva"

Si las novelas de Sara Gallardo, inclusive las tres primeras que formarían una suerte de ciclo autoral, no eran fácilmente rotulables, *El país del humo* sintetizaría formalmente y en términos de universos ficcionales la propuesta creativa de Gallardo. Es más, en este libro de cuentos "para grandes"[122] se espacializa en distintos niveles la diversificación gallardiana: en el nivel de las heterogéneas fábulas, ambientaciones e identidades ficcionales; en el nivel de la producción conjunta de la escritora (el libro ocupa un sitio propio); en la antojadiza organización interna del libro; en virtud de las críticas y apropiaciones[123] diversificadas que despierta; en razón de la ubicación privilegiada que se le otorga a su análisis en este trabajo.

Como se fue adelantando, la originalidad y asistematicidad que en su conjunto representan los relatos de *El país del humo* se traducen también en los distintos enfoques que despiertan desde las primeras reseñas laudatorias en los medios gráficos (Garasa, 1977) hasta en trabajos críticos posteriores más específicos. Mientras algunos críticos se detienen en caracterizar la exploración temática y formal de la autora que la hace experimentar con diferentes poéticas, como el realismo mágico (Pollastri, 1980), con géneros discursivos varios y hasta a reinventarlos (Brizuela, 2004; Pampillo, en Bertúa y De Leone, 2012), otros se focalizan en rastrear las configuraciones monstruosas de algunos de los habitantes del fascinante país del humo (Giacometto,

---

[122] Utilizo la designación "para grandes" porque en el conjunto de su producción sí existen otros relatos dirigidos a un público infantil pero que constituye cada uno un libro aparte. En efecto, *El país del humo* es el único libro que reúne distintos cuentos no catalogados como infantiles.

[123] Las apropiaciones posteriores de sus relatos en antologías para integrar otros sistemas con otros ejemplares de la literatura argentina y latinoamericana contribuyen a la diversificación que condensa el libro de cuentos y lo dotan de nuevos sentidos. En la bibliografía (Ver la zona *Relatos en antologías*) se consignan los relatos de este libro de cuentos que fueron insertados en antologías temáticas (como "La gran noche de los trenes" en compilaciones sobre literatura sobre trenes o "Las treinta tres mujeres del emperador Piedra Azul" en una antología de cuentos de erotismo homosexual, o "Un secreto" en relatos de mujeres infieles) o de narradores hispanoamericanos (que ponen a la escritora al nivel de Bioy Casares, Saer, Borges, entre otros) o de escritoras (como "Un solitario", uno de los cuentos con clima y personaje más masculinos del libro, en la recopilación circunscripta a escritoras mujeres argentinas del siglo XX que realiza María Moreno).

2004). Este libro ha despertado incluso lecturas en clave teológica, interesadas por encontrar la figura de Dios en la configuración de la identidad americana (Bayá Casal, 2008), como, por caso con el relato "Cristoferos", donde alternando entre fragmentos de una símil crónica de conquista con diario de viajes se nos introduce en las reflexiones de un conquistador del nuevo mundo que lleva inscripto desde su nombre a la figura de Cristo.[124]

El país del humo se subdivide caprichosamente en varios apartados, y no se advierten razones de extensión, temáticas, o de localización espacial, que delaten una lógica de organización. Por supuesto, está compuesto por relatos de tema, trama, emplazamientos, personajes, estructura y tono muy disímiles entre sí. Algunos cuentos son extensos; otros, de una extrema brevedad. Unos avanzan por frases más largas, otros exhiben la maestría de Gallardo en economía narrativa. Forma y contenido, entonces, se deshacen en secuencias que se aprecian en la lectura con un mínimo de continuidad.

Si los tres primeros apartados -"El país del humo", "En el desierto", "En el jardín"- parecerían dar alguna pauta reguladora de la caprichosa ordenación que aglutina a los relatos en zonas indicadoras de un espacio proclive a dotarse de un sinfín de sentidos, al dar vuelta la página del índice,[125] nos enfrentamos nuevamente a la incógnita. Los últimos cuatro apartados –"Dos alazanes y Cia", "Tareas", "Trenes" y "Destierros" siguen el rumbo del despiste, la sorpresa y la imprevisibilidad. Pues, el primero de ellos, por caso, sólo comprende dos cuentos sobre alazanes y no incluye los relatos con caballos más célebres del libro. "La casta del sol" trata sobre un alazán escondido que es utilizado por una señora –una suerte de gurú o médica de corazones- para aconsejar a sus clientes; el otro, "Cristóbal, el gigante", es un relato que cruza la crónica histórica (aparecen personajes y acontecimientos destacados de la historia argentina) con la literatura de aventuras (en tanto narración dinámica en la que el héroe atraviesa distintas peripecias extraordinarias y violentas que implican cambio de lugares y nuevos personajes y se enfrenta a obstáculos de los que suele salir ileso) y el subgénero maravilloso, que recupera un universo ficcional en el que el lector no se cuestiona los sucesos que subvierten el mundo real sino que lo sobrenatural o las nuevas leyes naturales aparecen simplemente aceptadas, como por ejemplo la presencia de un gigante

[124] Precisamente el nombre "Cristoferos" además de remitir al conquistador emblemático de América, Cristóbal Colón, se forma con "Cristo" y el verbo latino "fero, fers, ferre, tuli, latum", cuyos significados son llevar, transportar, referir, trasladar. Vale decir, llevar el nombre de Cristo.
[125] Como se anticipó utilizo la edición de su obra conjunta (2004).

y sus hazañas sobrehumanas.[126] El cuento trata precisamente de un gigante oriundo de Magdalena, provincia de Buenos Aires, que, montado sobre un alazán, busca distintos jefes importantes a los que servirles en sus causas (como el general Quiroga,[127] o el Diablo). El gigante, como personaje maravilloso, realiza, como propone Vladimir Propp (1977), los mismos actos a los largo de la acción (las constantes). Y los jefes y las tareas que le encomiendan son los que marcan las diferencias en su andar (las variantes).[128] Esas tareas son tan descomunales (como él) que terminan formando accidentes geográficos naturales con fuertes cargas simbólicas como la isla Martín García (el proyecto sarmientito proponía construir allí a Argirópolis, además fue sede de prisión de varios presidentes argentinos, entre ellos Juan Domingo Perón en 1945) o siendo aprovechados, como el caso del agua del Río Salado para abastecer a la gente y los ganados. Este río fue una de las primeras fronteras naturales contra el indio, y es el mismo río que cruza Julián en *Los galgos, los galgos*, además es el que desborda, anega los campos y causa la muerte de Espinosa por sobre interpretación de la Biblia en "El evangelio según Marcos" de Jorge Luis Borges, el mismo que, además, rebasa en el reciente film de Mariano Llinás.[129]

Los cuentos sobre caballos más resonante de *El país del humo*, como "Ése", "White Glory", "La carrera de Chapadmalal", se ubican sorpresivamente en un apartado diferente titulado "En el jardín", en el que los temas urbanos aparentaban regular el criterio de agrupación. Con esto reitero que tanto el índice como sus inter títulos antes que cumplir una función indicativa y guiar lecturas, despistan, o mejor, arman un orden propio y un recorrido de lecturas diversificadas, no del todo previsible.

En la citada autobiografía, la escritora pareciera dar una señal y advertirnos de su nueva y singular oferta: "*El país del humo* es mi único libro de cuentos para grandes.

---

[126] En su clásico ensayo sobre la literatura fantástica, Tzvetan Todorov (2003) define al género maravilloso en función de las implicancias del fenómeno sobrenatural sobre el lector: "Si (el lector)... decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso" (p.37).

[127] Resulta interesante que el personaje inventado para servir al general Quiroga sea un gigante. La pieza teatral en un acto de Juan Bautista Alberdi que ridiculiza la figura de Juan Manuel de Rosas se titula *El gigante Amapolas* (1842) y se publica en Valparaíso y Montevideo.

[128] Vladimir Propp define a los personajes de los relatos maravillosos en función de una lógica de constantes y variantes: "Se puede observar que los personajes de los cuentos maravillosos, a pesar de que son muy diferentes en cuanto a su apariencia, edad, sexo, tipo de preocupaciones, estado civil y en cuanto a otros rasgos estáticos y atributivos, realizan siempre los mismos actos, a lo largo de la acción. Las acciones de los personajes y todo lo demás puede variar". Para un análisis de la estructura general y el sistema de composición de los cuentos maravillosos ver Propp (1977:154-178).

[129] Para un análisis de *Historias extraordinarias* (2008) de Mariano Llinás en el que se retoma la imagen de la inundación del Río Salado y se propone una comparación con el relato de Borges ver Patricio Fontana (2008:6-9).

Cuentos de toda clase, largos, cortos y medianos, con el punto en común de que todos pasan en América" (1983: 58).

Por lo demás, los personajes son tan humanos como animales, tan fantasmales como monstruosos. Incluso los objetos cobran vida para precisamente intentar dar muerte como es el caso de los trenes abandonados o "puestos a morir" de la línea que va al sur del relato "La gran noche de los trenes", que se rebelan contra los humanos. También seres animados se hacen cargo de la narración de sus propias historias que de tan mínimas parecieran no tener historia, como en "El jardín de las Mercedes", el parque de los senderos que, en lugar de bifurcarse, llevan a todas y a ninguna parte. Nuevamente vemos aparecer, entonces, el micro-relato también conocido como minificción o micro-cuento, que cuenta con una extensa tradición y con muchos cultores en el contexto latinoamericano y rioplatense.[130] Sus características más aceptadas residen en la brevedad que se traduce en una economía de palabras lo que lleva a un cuidado extremo del lenguaje, en títulos orientativos que focalizan la breve trama del mini cuento, en desenlaces las más de las veces insospechados que *traicionan* las expectativas de la recepción, en la hibridez en tanto pese a su mínima forma el micro-relato aloja y cruza géneros, subgéneros y discursos varios. En el relato de Gallardo, como en tantos otros, se produce un vaciamiento de contenido al punto de convertirse en puro procedimiento. "El jardín de las Mercedes" deja ver esa actitud con la que Gallardo se enfrenta a la hora de escribir estos cuentos: rescatar la habilidad de sentarse a contar (Wargon, 1977), transmitir oralmente alguna leyenda o tradición, poner a

[130] Los antecedentes del micro-relato occidental se remontan básicamente a los bestiarios medievales y a otras expresiones literarias como los *exempla* del *Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio* de Don Juan Manuel. En relación con las expresiones literarias del contexto literario argentino contemporáneo a Sara Gallardo y a su libro de cuentos, se destacan, por ejemplo, los *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *El Hacedor* (1960) de Borges, *Historias de cronopios y de famas* (1960)de Julio Cortázar, *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi, entre otros. En el contexto latinoamericano, si bien se hallarían variantes de estas mini ficciones en escritores como Rubén Darío y Virgilio Piñera por citar un par de exponentes, se destaca el famoso mini cuento "El dinosaurio" (1959) del guatemalteco Augusto Monterroso que dice: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".
Resulta muy vasta la bibliografía sobre el cuento en general e incluso sobre las formas del micro-relato. Para un abordaje del cuento en el contexto hispanoamericano pueden consultarse los trabajos clásicos de Enrique Pupo-Walker (1973) y Enrique Anderson Imbert (1979). Algunas de las características centrales de las formas del cuento o relato breve en la cultura hispanoamericana pueden extraerse de las compilaciones de artículos clásicos (de Poe, Cortázar, entre otros) y trabajos críticos de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (1993), de Francisca Noguerol Jiménez (2004), y, entre otros, de los estudios más contemporáneos del ensayista y escritor argentino David Lagmanovich (2003; 2005; 2006; 2007) y del crítico argentino Guillermo Siles (2007).

prueba una épica del *boca a boca* por medio de un narrador preferentemente anónimo o desconocido. Vale decir, un artesano del relato.

Sentarse a contar e intercambiar experiencias con probidad por el legendario placer de hacerlo frente a un fogón imaginario (el humo nuevamente) alrededor del cual también se sentarían los escuchas (futuros lectores) pareciera ser la premisa que tutela a muchos de los relatos de 1977. Y esto es así pese a que, como había vaticinado Walter Benjamin hacia 1936 en su célebre texto "El narrador", ese arte de narrar, encarnado en las figuras emblemáticas, y opuestas en su estilo de vida, del marino mercante (pleno de relatos de viajes y garante de la lejanía espacial y el asombro) y el campesino sedentario (conocedor de sus tradiciones e historias y por ende aval de un pasado común), estaría llegando a su fin. Y pese a que, como dice Benjamin, la primera Guerra Mundial había devuelto potenciales narradores enmudecidos, empobrecidos en experiencias comunicables. Y a pesar de que, no lo dice Benjamin, el contexto político argentino en el marco del cual Gallardo hace a sus narradores sentarse a contar se asemeje al paisaje en que, como sí dice Benjamin, "nada había quedado cambiado a excepción de las nubes" y donde "rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano" (Benjamin, 1991). Y no es casualidad que el momento en que Gallardo, la escritora de la errancia, se decida a *sentarse* a contar coincida con su exploración (primera y única) del cuento y sus formas premodernas y con el abandono, aunque temporariamente, de la novela. Pues, siguiendo a Benjamin, el ocaso del arte de narrar es concomitante con un hecho cultural: el proceso de individuación de los hombres que Benjamin enuncia como el del individuo "en su soledad", que se ha vinculado con el surgimiento de la novela moderna. Pero también es coincidente con un hecho sociopolítico: el ascenso de la burguesía que en un estadio avanzado del capitalismo tiene a la prensa como su órgano vital que da origen a la información como medio principal de comunicación.

Al respecto resulta interesante agregar que Franco Moretti en su *Atlas de la novela europea* (2001), donde despliega una perspectiva teórico crítica en la que la geografía se constituye en una fuerza activa que deja huellas en la invención literaria, asocia la consolidación de la novela europea ("the rise of the novel") con el afianzamiento del Estado Nación ("la novela como una necesidad de la vida moderna").[131] La aplicación de cartas geográficas, entendidas como instrumentos

[131] Las expresiones entrecomilladas están extraídas del libro de Moretti *La literatura vista desde lejos* (2007:9-11). En ese trabajo posterior Moretti propone un análisis de la literatura que hace de la distancia

analíticos y no como zonas metafóricas, a la literatura permite visualizar espacialmente a las novelas y obtener nuevos modos de leer. Mientras las novelas desarrollan sus peripecias en espacios europeos (que muchas veces coinciden enteramente con estados naciones o capitales identificables: Francia, Londres) y se constituye en la forma que se dirige al presente, el relato breve y sus derivaciones (anécdotas y demás) están generalmente ambientados en Oriente Medio, China, la India y las Américas y son formas atraídas por el pasado. Moretti advierte que esta asimetría espacial o discrepancia geográfica tiene una razón espacial: si en la novela se representa en términos generales lo cotidiano y lo familiar (lo individual) dentro de un mundo conocido y comunicable, los relatos requieren de "eventos sorprendentes", "inauditos" entramados en viejas matrices narrativas y ambientados, por ende, en geografías lejanas, en temporalidades remotas, en mapas un poco fabulosos ("topografías encantadas") en los que no siempre hay coincidencia referencial con la cartografía real. Todo ello y mucho más se aloja el país del humo gallardiano, ese continente implacable, como dice Borges, que transforma, barbariza, y atrapa.

Casi siempre, las identidades de todos los personajes del libro, presos de una "necesidad de transmutación", se encuentran en proceso de transfiguración o reconfiguración. Como es el caso de Henri Beaumont en "Señora música" cuya "sed de otras identidades" o acaso la de no brillar por ninguna (p.357) se manifiestan desde la traducción errada de su apellido de origen a Enrique Bomon por la mano de algún empleado de registro de la aduana (como ocurre con Los Gutres o Guthrie, y Los Nelson o Nilsen en los cuentos de Borges)[132] hasta el abandono de su prodigio musical que se trueca por un oscuro empleo de jefe de estación y guardagujas.

Algunos de los lugares narrados cuentan con un referente real externo al cual asociarse (La Cordillera de los Andes, Chacarita, Palermo), otros son topográficamente inhallables pero sí identificables en la fábula (como, entre otros, los espacios indefinidos que no son ni civilización ni barbarie, ni tierra adentro ni ciudad en "Domingo Antúnez"), otros son espacios puramente imaginados, inventados o percibidos de una manera singular.

(mirar de lejos, desde gráficos, mapas, árboles) una de las formas específicas del abordaje. En lugar de un *close reading*, Moretti apuesta por un método que en su artículo "Conjeture on World Literature" (2000) denomina *distant reading* Los campos disciplinares importados para llevar a la práctica dichos análisis son la historia cuantitativa, la geografía y la teoría evolutiva.

[132] Me refiero a "El evangelio según Marcos" y "La intrusa", respectivamente. Ambos editados en *El informe de Brodie* (1970).

Todos los relatos merodean, y en algunos casos reformulan, una multiplicidad de géneros o subgéneros discursivos y literarios. Los relatos evidencian un trabajo de exploración por las tradiciones literarias más dispersas. Se ha repetido tenazmente (Brizuela, 2004) que en *El país del humo* Gallardo rescribe, reinterpreta y hasta reinventa en clave ficcional la versión más autocomplaciente de la historia de la patria y del continente latinoamericano que le habían contado de niña desde el punto de vista de los forjadores de esas historias. Y, a diferencia de las voces legitimadas (de próceres, historiadores, políticos, vencedores) que contaron la versión oficial, los relatos reinventados en este libro de cuentos son múltiples (otra marca más de diversificación) y quedan a cargo de antihéroes: personajes cotidianos, anónimos, seres marginados, desconocidos, vencidos, solitarios,[133] y hasta no siempre humanos. ¿Qué son si no la lavandera analfabeta y el criminal *recuperado* que cambió las frías celdas de Ushuaia por la venta de diarios de madrugada de "Calle Cangallo", o el jubilado de Lanús de "Cosas de la vida" a quien luego de una vida mezquina se le inunda lo más preciado, su jardín, o la Señora Ricci (una versión desviada de la "Belle de jour" del film homónimo de 1967 de Luis Buñuel) que hace temblar, incluso como fantasma una vez muerta, las oficinas de las Cajas jubilatorias reclamando sus aportes como trabajadora independiente (oficios que alternan entre corista descocada y hormiguita cocinera), o el bordador judío Diego Pérez que muere incinerado por la Inquisición en Lima sin más despedida que la de un solo colega? ¿Cómo calificar a quien se hace presente tan sólo por iniciales no identificables como a A.R.J? ¿Qué decir de Juan Arias, cuyo nacimiento coincidió con una inédita lluvia de flores blancas sobre Buenos Aires, que antes que pronosticarle grandeza de "papel de caballero", no significó nada o tan sólo acompañó como un hecho más a la vida de pobreza que consistía en ubicar autos en la Diagonal?

Este libro de cuentos se resiste a cualquier serialidad que lo trascienda y produce un inquietante efecto en la lectura que oscila entre la artificialidad y la fatiga. Pues el único sistema posible para estos relatos es el que dicta la lógica de inmanencia que los atraviesa, y así la serie de caballos o de trenes adquieren sentido en el marco del libro entendido como un único texto.

[133] El último relato del libro es "Un solitario" que es el más extenso y que está nuevamente dedicado por medio de sus iniciales a Héctor Murena. Incluso es un relato inspirado en los últimos tiempos de enfermedad de su segundo marido. Para un enfoque sobre los tráficos o contagios literarios entre la literatura de Gallardo y la de Murena, y un análisis puntual sobre el cuento ver el trabajo de Paula Bertúa en Bertúa y De Leone (2012, en prensa).

De ahí que *El país del humo* ocupe también una zona (un espacio) apartada en esta tesis, antecediendo al análisis de las novelas rurales y de las actuaciones periodísticas. Las tres primeras novelas de Gallardo constituyen un capítulo entero en razón de las operaciones de afiliaciones y desvíos que la escritora despliega sobre un acopio de tradiciones anteriores pero que repercuten en su presente, mientras que *Eisejuaz*, *La rosa en el viento* y, en menor grado, su literatura infantil, son indagadas según las relaciones entre literatura, periodismo y otros discursos. Por su parte, mientras las columnas y páginas de *Confirmado* ocupan un capítulo central de esta investigación, las intervenciones de Gallardo en otros medios como *Atlántida*, *Claudia* y *La Nación* están al servicio de presentar su trayectoria periodística, sus negociaciones entre la vocación literaria y la escritura por encargo, sus incursiones en géneros periodísticos más convencionales (la entrevista, las corresponsalías, las crónicas de viaje, entre otros), y recuperar los pocos ejemplos que denomino *excepciones literarias*, en que Gallardo publica literatura (ya sea por encargo o por elección) en la prensa periódica. Pero, su único libro de cuentos, extraño y solitario en el conjunto de su producción, se ubica también solitariamente en este primer capítulo como cifra de la propuesta autoral de Gallardo. En ese sentido, esta obra habilita a nuevas relaciones entre las novelas anteriores de Gallardo y a trazar otros puentes con ciertas zonas de la literatura argentina.

Si algunos de los relatos que integran este libro conmueven, otros estremecen por una crueldad llevada al extremo, una inflexión de la escritura de Gallardo que se desconocía o que recién asoma, al menos de manera tan patente, en estos relatos. Tal vez en esa explotación de la crueldad resida la asociación que algunos críticos han hecho entre un grupo de los relatos gallardianos con la cuentística de Silvina Ocampo. Para una mujer embarazada, como la de "Un secreto", prima más la complacencia de sus extravagancias que la propia salud y la del feto, y así se come una bolsa de plástico que en vez de seguir el itinerario digestivo se deposita en el útero y envuelve a su hijo incluso en el parto. Otro es el caso del jockey ganador del hipódromo del cuento "Palermo", un marido quizá engañado, que se lamenta de no haber matado a su mujer, pero es un lamento que se basa no tanto en no haberla matado sino en no haberlo hecho de un modo cruel y violento: "Debí matarla anoche. Estrangularla, porque en las manos tengo fuerza. A patadas, porque sé de patadas" (p.333). Quizá el más extremo sea el relato "Amor" en que no se duda en arrojar de un coche a un bebé como saldo de cuentas pendientes entre dos mujeres enamoradas o al menos vinculadas con un mismo

hombre. Un rasgo más, entonces, de la singularidad de *El país del humo*. Una crueldad que no excede a los personajes desconocidos, *don nadies*, que protagonizan la mayoría de los relatos, como por ejemplo el anónimo lustrador de botas de "A mano" que gracias a su esfuerzo costea los estudios de su único hijo que a los veintidós años es muerto cruel y repentinamente por un tranvía, lo que despierta una venganza con saña. Este padre, definido como "el más tranquilo de los hombres" (p. 334), convertido en consultor sobre asuntos de la vida en los bares, planea una venganza "a corazón frío" que lo libre de sospechas, y, de este modo, envenena a veintidós personas para estar "a mano" con la vida y vengar la muerte de su hijo. Por otro lado, ante la escena de un feroz crimen a puñaladas que acabó con la vida de una mujer y sus hijos en el relato "Rojo", un personaje sin nombre que es también narrador grita "¡Al asesino!" movilizando a una multitud de gente que obstaculiza el acercamiento policial. Quien grita reiteradas veces "¡Al asesino!" podría haber sido -el final del relato permite la inquietud y la vacilación- el mismo quien hubiera cometido la sangría: "Rojas mis manos, que escondía gritando. Rojo el acero en mi bolsillo. ¡Al asesino!" (p.332).

Precisamente este último relato, "Rojo", que pareciera seguir a pie juntillas muchas de las premisas que Horacio Quiroga influido por uno de sus "maestros", Edgar Allan Poe, puntea en su *Decálogo* (brevedad, concisión, dar con el sustantivo justo, no vanagloriarse en la adjetivación vana), permitiría vislumbrar en Gallardo el arte de la elipsis que se le reclama al "buen cuentista" y con el que la escritora a esa altura de su trayectoria ya está familiarizada. Así como la elipsis y la asepsia –cristalizadas en la confusión que concede el uso del indirecto libre- le sirven para narrar un acontecimiento monstruoso como una violación en *Enero*, en este relato que funciona como una *short story* pareciera llevar al extremo y quizá también a la extenuación la teoría de la omisión o del *iceberg* formulada por el escritor Ernest Hemingway, que Ricardo Piglia (2005) retoma mucho después para ilustrar la teoría de las dos historias en el cuento. Una narración es como un *iceberg*, entonces, con una punta visible, saliente, que metaforiza a aquello que en el relato se cuenta, que está presente, pero también con una estructura de hielo que la sostiene y le da solidez. Sin embargo esta base es la que no se ve y que refiere a aquello que no se cuenta a nivel superficial, que quizá se supone y que queda a merced de la potencia imaginativa del lector en un relato ausente pero posible. Sara Gallardo en "Rojo" se las ingenia para contar dos historias, o mejor, como dice Piglia, para contar, sospechar o trazar las líneas posibles de otra historia (la del verdadero asesino que con sus manos ensangrentadas esconde el puñal en su bolsillo al

grito de "¡al asesino!") que queda latente al nivel de la trama de la historia primera, la de la mujer y sus hijos muertos a puñaladas, la de los vecinos corriendo a mirar la escena, la de la policía llegando, la del despiadado narrador que apunta a un supuesto "¡asesino!" diferente a él. La historia visible allí está, y pasa como tantas otras como un relato cruel, pero la historia oculta, la secreta, la hundida en las aguas congeladas, la que se va filtrando en los intersticios de la otra, sea tal vez la que más conjeturas despierta al instalar, como propone Piglia, otro sistema de causalidades, otra lógica narrativa. Pues ¿quién es el asesino?, ¿por qué cometió tremendo crimen?, ¿cómo es que disimula el asesinato?, ¿por qué nadie advierte sus manos ensangrentadas? Pero el arte de la cuentista, es decir de Gallardo, es narrar la historia posible, ausente, futura, secreta, con los no dichos y los sobreentendidos para cuyo entendimiento el lector, si quiere vivenciar lo que Piglia promete como "efecto sorpresa", tendrá que volver sobre sí a leer y leer. La segunda historia exigiría, tal vez, otro punto de vista narrativo pues justamente la focalización del relato en el asesino (un marginado más) no despeja la incógnita que promete la historia silenciada. Sin dudas, el relato policial desencadenante de la historia primera pueda ser mucho más apasionante pero no tendría razón de ser sin el relato visible sobre el que queda expuesta la destreza y la precisión de un modo de contar (el de Gallardo).

Por otro lado, la singularidad de *El país del humo* asume otras dimensiones, como por ejemplo las de sus principios constructores y sus formas de creación, que también se diferencian de los implementados en el conjunto de su restante producción. Si para escribir *Eisejuaz*, la primera novela que acentúa el fin del ruralismo proclamado en el final de *Los galgos, los galgos* y marca el giro de la producción gallardiana hacia otras zonas narrables, Gallardo tuvo que hacer un *trabajo de campo* (valga la paradoja), visitar en función periodística el Río Bermejo e interactuar con un tal Eisejuaz para que, en combinación con otras lecturas, el lenguaje dictara sus propias leyes en lo que hoy se conoce como su novela más experimental, para escribir *El país del humo* tuvo que *sentarse* a estudiar (valga nuevamente la paradoja en el caso de esta escritora itinerante).

Su "novela familiar", es decir las fábulas que mezclan lo que le habían contado con lo que había leído, lo que había heredado más su contacto con la vida de estancia como hija de patrones o con los círculos de allegados más *urbanos* con quienes compartía un mismo camino de formación ideológica (valores, prácticas, hábitos, espacios, reuniones, etc.), que no obstante Gallardo no tardará en cuestionar, le da la materia para procesarlas en sus primeras novelas. Pero esta experiencia vital y sus

relatos como motores productores de (parte de sus) ficciones ya no le alcanzan (quizá no le interesan) para el curso de su literatura. Serán otras las formas instituidas para escribir ficciones de ahora en más. No por casualidad, Gallardo refiere incansablemente las sesiones de estudio y de lectura de textos muy heterogéneos (fuentes eruditas, teorías varias, escritos históricos, literatura muy diversa) a las que se sometió para que salieran a la luz esos relatos:

> ...debí documentarme en fuentes más eruditas para *Una nueva ciencia*, donde hablo de la influencia de las nubes en el destino. Leí unos cuantos libros sobre Risorgimiento. Estudié mucho para hacer *El país del humo*. Releí Kipling y, además, me sirvieron otras lecturas ocasionales como la de *Spoon River Anthology*, de Lee Master, que reconstruye la historia de un pueblo por medio de los epitafios del cementerio. (en Revista *La Nación*, 1977)

Sin solución de continuidad, desfilan por sus páginas *fracciones* y variaciones de la crónica de conquista, del relato de viaje, derivaciones con alguna orientación particular o reelaboraciones actualizadas de las "formas simples"[134], formas breves -versiones libres del *haiku*, la *short story* o micro-relatos, epitafios, estampas literarias-, poemas en prosa, resabios de las leyendas, los relatos de aventuras, el cuento policial, restos del relato oral, los trascendidos, el apólogo y la fábula pero sin moralejas o enseñanzas, formas heterodoxas de la fantasía científica.[135] Digamos que la ampliación de temas y de espacios representados habilita también una apertura para introducir subgéneros especializados como los relatos de aparecidos, los relatos de degüello. Un sistema genérico (*genre*) que avanza por una *lógica de la astilla*. De alguna manera y en algunos relatos, Gallardo también experimenta mediante sus narradores la escritura de ciertos géneros que encauzaban sus lecturas de niña. El experimento literario, que en su caso

---

[134] Andrés Jolles en su libro *Las formas simples* de 1930 acuña el término "formas simples" para referirse a formas breves y de estructura simple, cuya morfología analiza minuciosamente. Así identifica y caracteriza formas primigenias de discurso, móviles, libres, generales, mutables, que derivan en formas estéticas más sofisticadas u originan distintos géneros literarios, que se encuentran entre el lenguaje y la cultura. Entre esas formas simples estarían el mito, la leyenda, el cuento, la gesta o saga, el enigma, entre otras. La forma simple entendida como el impulso o la tendencia a narrar se va actualizando en otros géneros o subgéneros.
Por su parte, Ricardo Piglia en *Formas breves* (2000) reflexiona críticamente con breves narraciones (formas breves) sobre la escritura de ficción y sobre algunas de las características del género cuento como la construcción de la fábula, la teoría de las dos historias, la importancia de los cierres o finales, entre otras.

[135] En este sentido, Leopoldo Brizuela propone una lectura muy productiva sobre el libro de cuentos: "...*El país del humo* logra su increíble calidad en materia de géneros, por su exploración de formas marginales, premodernas, populares: hay evidentes homenajes a los libros de aventuras, a Kipling -*¡Pero en la isla!*-, a Edgar Lee Master y sus epitafios, pero también impensables combinaciones entre crónica histórica y romance castellano –*Cristóbal el gigante*-, cuento de fogón y relato policial –*Fases de la Luna*-, etcétera, y en casi todos, la sombra de Rulfo, Silvina Ocampo, de Clarice Lispector". (2004:12).

trasciende el ejercicio escolar, consistiría por ejemplo en escribir al estilo de un cantar de gesta y de un relato de aventuras o peripecias (saldría "Cristóbal, el gigante"), de fábulas o apólogos (como "Ése" o "Agnus Dei"), poemas épicos en prosa (como el encuentro con el monstruo en "En la montaña"), guiada por sus recuerdos asistemáticos de niña o por la pesquisa y el estudio a los que la condujo el proyecto de este libro. Pero siempre en la reescritura se produce una línea de fuga o un desvío que hasta llega a poner en duda la pertenencia genérica (*genre*) de los textos.

Así como "el país del humo" como concepto refiere, según la autora, a un continente indócil, imposible de catequizar, reacio a la ley (la América que Gallardo inventa), los cuentos que lo pueblan no se instalan ni responden fielmente a las convenciones genéricas. Las acatan y enseguida las traicionan, y entrecruzan, sí, los presupuestos de las estéticas literarias más consabidas (realismo, fantástico, maravilloso, terror) para no filiarse definitivamente a ninguno de ellos. Porque estos cuentos *cimarrones* no persiguen más lógica interna que la de compartir el mismo emplazamiento narrativo: América, o, mejor, la versión, entre ancestral, fantasmagórica, bárbara, onírica y futurista, de esa tierra imaginada por la autora:

> 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 (Pliner, 1977).

Un continente brutal, dirá la autora en otras entrevistas, donde nada se concreta ("América es como sembrar en el mar" en Wargon, 1977) y todo se diluye o empaña como en medio del humo. Una brutalidad que acaso contagie a la escritora en el tono desenfadado que construye, como vimos antes, para narrar un sinnúmero de crueldades.

Este anclaje espacial definido como América, sin embargo, se disgrega en distintos accidentes geográficos (montañas, islas, la Cordillera de Los Andes), en zonas urbanas como la Avenida 9 de julio, Palermo, Chacarita, la calle Cangallo, en zonas bárbaras (el desierto), en umbrales indecisos, en topografías fácticas o imaginarias (¿cuál es la tierra que habita el Diablo hacia donde llega Cristóbal, el gigante?). A su vez sus relatos se diseminan por los recovecos de diversas temporalidades como la Conquista, las guerras de la Independencia, la lucha contra el indio, el cautiverio de blancas, las luchas civiles entre unitarios y federales, la modernización de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, y alojan a personajes humanos (varones, mujeres), animales (caballos, ratas), objetos (trenes), seres animados (césped), organismos que rozan formas de la monstruosidad (un yeti hembra preñado), hombres-

máquina o cuerpos-mecanismo (un varón alado, un cuerpo- prótesis femenino).[136] Esta última "clasificación" se advierte, respectivamente en los relatos "La araucaria" y "Un secreto". En el primero un hombre común se transforma en un organismo determinado por anexos mecánicos que, justamente, propicia la difuminación de los límites entre lo humano y no lo humano. Mientras es humano, pasa 20 años fabricándose un par de alas para alcanzar un nuevo modo *natural* (pero no humano) de desplazamiento. Un logro que lo hace desistir de su antigua vida humana (un trabajo diario, una esposa, hijos, un hogar sobre la superficie de la tierra) y nunca más despojarse de aquello que completa su nueva configuración orgánica. Primero se aloja experimentalmente en un nido en una araucaria de la Plaza San Martín, luego vuela bajito escapando de la policía y vecinos que lo consideraban *raro* para finalmente instalarse en forma definitiva en las alturas, en la chimenea de una fábrica (emblema de la técnica) y comenzar una nueva vida con la única compañía de un par de alas. El otro relato cambia de género (*gender*). En "Un secreto" una mujer morena, de tradición armenia, se afana en conseguirse una cabeza con pelo rubio, una boca, un par de ojos, senos y pies de repuestos. Fragmentos sustitutos para componer una figura femenina diferente a la natural, y que propician la imaginería patriarcal de la mujer fragmentada en pedazos eróticos. Un travestismo intragenérico, podría decirse, puesto al servicio de la transmutación identitaria que forma parte, como ocurre con otros personajes de este libro de cuentos, de las necesidades básicas de la protagonista. El travestismo es sólo la máscara de las nuevas configuraciones corporales, de conducta, y de sentimientos que atraviesa esta mujer. Así se agencia de "anexos" (pelucas, bocas, ojos, aparatos ortopédicos, prótesis mamarias) para completar y transformar su cuerpo escoltado por una *cosmética del secreto*, que pone en cuestión la limitación entre lo puramente humano y la tecnología. Pero la transmutación alcanza también al desplazamiento de lugares (de Comodoro Rivadavia a la gran ciudad de Buenos Aires), al cambio de trabajo (de profesora a empleada en la tienda Harrod`s, donde también deja el rubro zapatería infantil para, adecuándose a los parámetros de una vida frívola, dedicarse a los perfumes). La morena y la rubia –las dos caras de esta misma mujer, anhelosa de "variedad"- llegan hasta aceptar invitaciones

[136] Si bien los aportes de Donna Haraway (1995) sobre la figura del Cyborg me resultan estimulantes para el análisis de estos personajes en tanto el Cyborg precisamente se trata de un organismo determinado por prácticas tecnológicas y científicas que hacen a la sobreimpresión de lo humano y lo no humano, la filósofa concentra sus análisis en tiempos de globalización. Es en ese contexto, alejado del de Gallardo en doble sentido (por el momento en que ella escribe y por las temporalidades remotas o al menos lejanas en las que ubica a sus criaturas), ubica a los actores culturales en un intermedio entre lo humano, lo orgánico y la tecnología.

distintas de un mismo hombre, un empleado también de la gran tienda en la sección "Menaje". Su pasión por la transmutación parecía agotada cuando conoce a un "amor en serio", otro hombre, con quien formaliza. Esto la hace confesarle sus secretos: desde sus necesidades de desdoblamiento hasta sus dobles *affaires* con aquel compañero de trabajo. Cuando se creía que todo seguiría su curso *normal*, ella queda embarazada, pero sus extravagancias la llevan a comerse en ese estado una bolsa de plástico color oro y negro (los colores de la sección de su antiguo y compartido amigo). Eso, la devoración del plástico (entre otras excentricidades) no entraba en el orden de la confesión. Quien creía ser progenitor del niño asume tareas propias a una paternidad responsable y hasta asiste al parto. Y esa instancia de lumbre también se vuelve refractaria y lo ilumina a él, que al ver que el niño salía del vientre materno envuelto en una bolsa (la que se había comido la mujer) con la leyenda "Harrod`s Menaje" comprende todo (la infidelidad de su esposa no desdoblada con el supuesto ex amante) y se va para siempre. Con todo, Sara Gallardo no resuelve la duda del lector mediante una torsión decididamente fantástica, al estilo de Silvina Ocampo en "La casa de azúcar", por tomar un exponente de escritora mujer de la literatura fantástica argentina y un relato en el que se problematiza la figura femenina del doble con el personaje Cristina-Violeta. Si no que la vacilación dura, y escapa a cualquier explicación ordenadora: "Así es un secreto. Nos quiere solos. Solos" (p.275). Más que hacer durar la vacilación como propone el crítico búlgaro Tzvetan Todorov en su clásica definición del género fantástico,[137] el relato y la historia que se cuenta se juegan por un esclarecimiento de otro orden, estético, de composición de las formas del cuento o de, al menos, este cuento: la ponderación del

[137] En 1968, el crítico Tzvetan Todorov sistematizó por vez primera las características del género fantástico y lo definió como aquel en el que, ante un acontecimiento extraño (es decir, ante un suceso que subvierte las leyes que rigen "la realidad tal como existe para la opinión corriente"), el personaje, el lector y eventualmente el narrador vacilan entre una explicación racional (por ejemplo, que todo se trató de un engaño de los sentidos o de la enajenación mental del personaje) o la aceptación del hecho sobrenatural. Para Todorov *lo fantástico* se ubica así en el límite entre *lo maravilloso* –es decir, aquella literatura en la que, como en los cuentos de hadas o en las leyendas, lo sobrenatural es aceptado sin cuestionamientos– y *lo extraño* –aquella literatura en la que "las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descriptos". Entonces, lo primordial del género sería la vacilación entre la aceptación y la explicación racional. En 1972, la crítica argentina Ana María Barrenechea discutió la definición de Todorov y propuso que la literatura fantástica no tiene como particularidad definitoria la duda ante la naturaleza de una acontecimiento extraño sino la presentación en forma de problema de "hechos a-normales, a-naturales o irreales". Barrenechea rechazó así la importancia de la vacilación entre dos tipos de explicaciones que Todorov había puesto en el centro de su teoría, subrayó la importancia que en la literatura fantástica tiene la *problematización* de la convivencia de lo normal y lo anormal, y enfatizó "la subversión del orden racional" que introduce el acontecimiento sobrenatural en el relato. Tanto Todorov y Barrenechea, como poco después Rosmary Jackson (1980), insistieron en el *elemento subversivo* que siempre estaría presente en la literatura fantástica.

punto de vista del secreto (que puede extenderse a una idea de lo menor, el margen, lo desconocido, hasta lo anónimo) para narrar. Tanto es así que la misma soledad que se proclama para el secreto no escapa a la necesidad de duplicación, en el orden del enunciado también, que caracteriza a la protagonista: "Nos quiere solos. Solos".

Por otra parte, el primer relato del libro, "En la montaña", es el que nos enfrenta sin concesiones a personajes monstruosos, y su sentido inaugural lo hace cobrar una función bautismal. Uno de los protagonistas de este relato es un vasco desertor de las filas realistas que recoge a su contrincante malherido, un soldado independentista que además es el narrador, y lo cura y alimenta en una cueva de la Cordillera de los Andes. Este *casi* hombre (el vasco) le salva la vida: "¿Por qué me cuesta decir el hombre? Su emoción ante el fuego, su cuidado por mí son bien humanos" (p.244). Como se ve, la historia la narra un desconocido, un olvidado, un enfermo, un "desecho" (p.244) según su auto proclamación, conforme a sus impresiones e intuiciones. Como en una detectivesca de rastreador descubre la posible identidad del "hombre" que no habla, leyendo sus rasgos: "Su calvicie habla de sangre blanca. Algo me lo vuelve temible. Ante todo, su negativa a hablar" (p.244). Un poco después se define: "Español. Decidí. Vasco montañés. Desertor. O Como yo, un desecho. ¿Qué me lo decía? Lo de vasco su físico. Lo demás, sensaciones" (p.245). Marcando las diferencias de tiempo, de lugar, estéticas y de intención de los personajes, esta escena de cuidado por el *enemigo* entre dos hombres diferentes que por momentos olvidan *la humanidad* o se muestran no humanos en espacios poco acogedores recuerda sin más a la dupla Eisejuaz y Paqui de la novela *Eisejuaz*. Eisejuaz cuida al paralítico, nauseabundo y desagradable Paqui como parte de su camino vocacional a la santidad; el soldado vasco, un hombre de montañas, pone su empeño en *arreglar* el cuerpo de quien narra, un hombre de llanura ("de la pampa") para usarlo como objeto de un trueque unilateral. Si para el narrador, el vasco, que no le habla y lo mantiene oculto, atado en una cueva, imposibilitado de salir a la intemperie y de compartir la información que la nueva condición de baqueano montañés confiere a su captor, "se negaba a lo humano" (p.245), para el vasco el soldado enemigo es la presa ideal para transmutar su identidad. Las razones por que se negaba a lo humano y por las cuales intercambiaría su identidad se solapan unas a otras. Frente al sonido del clarín y de la visualización de la bandera color rojo y oro, el mandamás de la cueva en un acto *poco humano* arroja hacia afuera y a la fuerza al hombre de llanura, ya curado. El habitante de la pampa pasa a ser, en un instante, Manuel Cayetano Echeverrigoitía, natural de Vizcaya, su reemplazante. ¿Sería acaso

que temía el verdadero vasco las represalias y castigos por haber desertado? ¿Temía quizá la reincorporación a las filas del rey? ¿O sería que el montañés de la península extrañaría la tierra americana y sus habitantes por razones no tan evidentes?

Con todo, el soldado cautivo un poco antes de que se dé la ocasión para el intercambio de personas descubrirá *el secreto en la montaña*. Un secreto que, nuevamente en función detectivesca y rastreadora, descubre metonímicamente (por las huellas) en una oportunidad en que el vasco sale de la cueva a proveerse de alimentos y pieles. Es la chance para que el soldado ya recuperado se asome al exterior; y allí vea las marcas de un relato posible. Unas huellas sobre la nieve reciente lo devuelven de inmediato al interior pues el terror del hombre de los llanos por la montaña y sus habitantes era muy grande. En este sentido, se actualiza de manera desviada el imaginario sobre América como tierra de maravillas pero también de monstruos, poblado, como escribe Jorge Luis Borges, "de sirenas y endriagos y "piedras imanes que enloquecen la brújula". Y digo que ocurre de manera desviada porque quien siente el miedo por *lo otro* es un habitante de la pampa y no el español que, veremos, desea y *consume* sexualmente ese cuerpo otro.[138] Esas mismas huellas son las que le permiten al narrador nuevamente elucubrar historias con sentido: "Casi redondas (las huellas). 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 iba en proporción" (p.245).

Una imagen inquietante que hace aún más inquietante el final de este relato. Las huellas conducen al "monstruo" más temido de las montañas. Así, "monstruo", denomina este narrador al organismo bípedo viviente, de andar veloz, que, aunque roce lo fabuloso, es excluido de las normativas que las taxonomías hegemónicas determinan como "normales". El secreto es el monstruo porque el vasco lo aísla, quizá como forma de conjurar la ilegibilidad que trae la anomalía en el exterior de su intimidad. El monstruo es un yeti que visita la cueva en busca de quién sabe qué. La fábula del yeti o el abominable hombre de las nieves se origina en el Himalaya y ha sido también apropiada o enlazada a la leyenda del Pie Grande norteamericano. Gallardo traslada este ancestral relato de esa legendaria figura a las montañas americanas en el momento de la Independencia, como lo hace en "Fases de la luna" con la leyenda guaraní del Lobizón (remedo del sur de América del hombre-lobo de origen europeo), el séptimo hijo varón

[138] En el relato "Fases de la luna" de *El país del humo* el padre Matías, un alemán, que llega por mar sí expresa su temor o al menos su incomodidad ante la idea de encontrarse de noche y en medio de la pampa con un monstruo.

que se transforma en mitad lobo o perro y mitad hombre en las noches de viernes de luna llena. El yeti tiene "las mamas colgando sobre el vientre" (p.250). Quiere decir que es hembra y que está preñada. Se trata, entonces, de un monstruo marcado y disciplinado por las asignaciones biológicas y socio culturales de normatividad sexual regidas por el régimen masculino/femenino. Esta regulación sexual se visualiza en virtud de un sistema reproductivo sintetizado en las mamas y en un vientre crecido. Es un monstruo mamífero. El hijo-cría es del vasco. Pero el vasco deja de ser humano, no vuelve más al mundo de la palabra, se *monstruifica*, y arroja de la cueva a quien descubre su secreto, a quien tiene voz para contarlo y para contárselo a él. El vasco elige perder su identidad antigua y asumir una nueva identidad que, al grito triunfal del irrintzi, festeja la llegada de "una nueva raza". La historia de la Independencia que cuenta el soldado malherido, un "don nadie" (ni siquiera tiene nombre en el relato), desde el punto de vista del secreto (no se descubre ante el ejército español, no delata al cohabitante de la cueva), es una historia de amor entre un monstruo de especie desconocida (un otro) y un español. Un desconocido, un futuro desterrado de entre los *gusanos* del imperio, asume el relato, entonces, de una nueva versión de la Conquista y de un nuevo mestizaje en tiempos independentistas.

Gabriel Giorgi (2009: 323) sostiene que el cuerpo monstruoso, además de ser un cuerpo al margen y figurar la alteridad y la otredad en tanto escapa a los patrones anatómicos modélicos que bajo una óptica homogeneizadora son legitimados como "normales" y desbordan los límites entre lo humano y lo no humano, trae otro saber que califica de "positivo". Este saber es el de la potencia o capacidad de variaciones que implican los cuerpos monstruosos que, al desafiar su inteligibilidad misma y exhibir puro desconocimiento, complejizan su inclusión dentro de una especie o género determinados y habilitan el ingreso en líneas de fuga, mutaciones, metamorfosis y fusiones anómalas. En este sentido, en el relato de Gallardo ya no importa dominar los protocolos de legibilidad del cuerpo del yeti hembra, pues éste sí está inscripto en una especie que, aunque legendaria, fabulosa, imaginaria y extraña, es mamífera. Pues, lo que realmente se impone como potencial de saber es el cuerpo monstruoso que emergerá de la nueva raza que fundan el vasco y la yeti. Una unión también anómala (entre un colonizador de *otra especie* y un habitante que Gallardo pretende autóctono o al menos disponible en las montañas americanas) que, dada su composición, coloca al nuevo cuerpo, y por extensión a los organismos descendientes, en un segundo nivel de cuestionamiento y exploración de los límites entre la "reconocibilidad política" (Giorgi:

324) de lo humano y lo no humano. El devenir de esa forma de la monstruosidad (un cuerpo soberano que se regulará por sus propias leyes) redundará en la población de la montaña americana, y hasta quizá alguna vez del continente, y eso ocurre en tiempos de las definiciones territoriales y políticas en las que también los que importan son el deseo o la pretensión de soberanía (como la del cuerpo del monstruo).

Los monstruos, asevera Giorgi, encuentran su lugar para presentarse y acontecer en las expresiones artísticas y literarias pues sus lenguajes funcionan justamente como correlato estético de la singularidad y la dificultad de inscripción que los cuerpos anómalos traen. Esa comunión entre la semiótica del cuerpo monstruoso que disloca las taxonomías sociales, jurídicas, biopolíticas y la exploración de formas literarias que desarticulan su sintaxis ilumina un aspecto más del fascinante mundo de monstruos y monstruosidades que construye el libro de cuentos de Sara Gallardo. Existencias raras, los monstruos, que, por extensión, convocan a los marginados, los anónimos, los solitarios, los desterrados, los que están *lejos del paraíso*. Precisamente, en *el país del humo*. Y, si el cuerpo del monstruo es -como prosigue Giorgi- ajeno, disruptivo, inubicable, y el lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar fijo, el lenguaje literario para narrarlo (el que crea Gallardo en este libro) no puede más que contagiarse de esa errancia, de esa falta de fijeza y diseñar para sí, como se intentó demostrar, un espacio también singular.

Como advertimos, las personalidades de los personajes de este libro de cuentos no se fijan con comodidad (como tampoco la de su creadora) en taxonomías hegemónicas que alcanzan desde el individuo humano hasta seres teratológicos, y especímenes de los bestiarios. En el universo imaginario de la escritora de estos cuentos hay una fuerte presencia de los animales y una emergencia de *lo animal* que en varias ocasiones complejiza en su vinculación con el humano su propia identidad, y en otras, esta última sólo se define en la misma relación animal-humano, humano-máquina o tecnología, borrando cualquier límite.

Los animales de estos cuentos remiten a un cosmos que se aleja del simple deseo de mascotismo, de una concepción sacralizada del animal, de las descripciones naturalista de algunas de sus novelas (como los galgos en la novela homónima), del uso productivo del animal (como las vacas en los tambos o los caballos para el traslado en *Enero*), del animal como alimento, de la idea del animal domesticado por el humano, encerrado en heterogéneas comunidades zoológicas (como en *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti o en los relatos más actuales de *Desubicados* de María Sonia Cristoff) o

exhibidos en las peceras de los acuarios (El axolotl del Jardín des Plantes de Julio Cortázar). Tampoco son usados como fieras o diversiones de ferias o circos (como el "gato calculista" del circo de *Rayuela* de Cortázar), ni son manipulados para experimentos científicos (como "Las ratas" de José Bianco). No hay en los relatos de animales de Gallardo un mercado o una *industria del animal* ni las bases de alguna tendencia ecologista.

Como propone Daniel Link (2005:154-157), los animales ancestralmente traen noticias y saberes de otra parte y guardan el secreto de la naturaleza del hombre. Pues, el animal le devuelve al hombre su propio vacío, es decir, el vacío de sentido de su origen. De este modo, resultan mediadores entre la humanidad y un más allá desconocido (cristalizado en la figura de Dios, en los *enfados* o ciclos de la naturaleza, entre otras imágenes o metáforas)

Así como la niña-oveja del cuento de Gallardo "Agnus Dei" no es únicamente objeto del recurso de animalización, el caballo que canta del relato "Ése" no es sólo lo que se conoce como una humanización estetizada. Son cuerpos soberanos, que dictan sus propias leyes de subsistencia. La hermana Catalina es la encargada de cuidar piadosamente a la niña oveja, fregar con aceite sus rodillas (pues no caminaba con los pies), atender sus demandas para "volverla humana". Pero en lugar de cumplir con la misión encomendada por la madre superiora, Catalina, repentinamente, sufre o goza de una sobre-identificación con la niña oveja. De pronto se queda muda y comienza a balar. Quizá la misión haya sido truncada por la fuerza soberana que irradiaba el propio cuerpo humano-animal que se resiste a cualquier tipo de proceso de humanización. Claramente sobre este ser viviente dividido (mitad niña, mitad corderita) no se deposita una carga de divinización ni una función de mediación entre Dios y la humanidad (como, por ejemplo, en el cristianismo, en que Jesús –"agnus dei"- actúa como víctima de sacrificio por los pecados de los hombres). Más bien, se actualiza en una versión doblemente femenina (la niña y la monja) la incapacidad para hacer otra cosa más que ingresar de lleno en el sistema animal-humano como le ocurre al narrador-axolotl del bestiario cortazariano. Los axolotles, dice el narrador, "no son animales"; la niña oveja, tampoco. La vinculación entre estos seres indefinidos, de cuerpos indecisos, es absoluta y desde el primer momento en que ocurre el contacto. Si uno pega su cara al vidrio de la pecera y tiene asistencia perfecta en el acuario francés hasta sentirse un hombre dentro del cuerpo de un axolotl, la otra revive los años de la niña oveja como si fueran propios, duerme en la misma pieza, la acuesta en su cama, comienza a *ovejificarse*. Pero el

tratamiento de estas sobreimpresiones animal-humano no son tampoco deudoras de la tradición mitológica grecolatina como las figuras del Centauro, el Minotauro, las sirenas o las arpías. En ambos relatos, el axolotl y la parte oveja del organismo dual les devuelven -como decía Link sobre el animal- a los humanos el vacío de su origen, y, agregamos, una cuota de incomodidad o inadecuación respecto de sus sociedades *de origen*. Mientras el narrador del cuento de Cortázar abandona la primera persona, y tamiza la fábula mediante un nosotros inclusivo ("nosotros, los axolotl", con quienes integra una nueva comunidad viviente desde la cual observa al futuro cuentista de esta historia), la narradora de "Agnus Dei" deja de hablar y su vida se mide en el tiempo de espera que llevará el resurgir del balido de la niña oveja ya muerta.

Dijimos que el caballo del relato "Ése" de Gallardo también poseía soberanía sobre su cuerpo. Pues el caballo que canta, que resulta sin dudas una singularidad, no es producto de una domesticación humana a prueba de técnicas que estimulen la imitación de los hombres (como cantar una canción). Antes bien, el caballo que canta es una excepción de un cronotopo anterior ("Pero fue en otro tiempo, anterior" asegura el narrador), y disfrutar de su canto obedece más que a tecnologías sofisticadas a un golpe de suerte: la que tienen quienes pudieron verlo y oírlo alguna vez cantar. Pero la particularidad del canto no hace del caballo una bestia de feria o la *perlita* del circo, ni siquiera somete ni construye su calidad excepcional mediante la mirada de los otros en situaciones de espectacularidad. Al contrario, se trata de un caballo proclive al repliegue, que sólo se vio en ciertas horas, en determinado lugar y si la suerte acompaña. Por lo demás, y como ocurre en "Aparición urbana" de Oliverio Girondo, no sabremos hasta el final del relato o del poema que aquello que se describe pormenorizadamente mediante la singularización del objeto descrito y el oscurecimiento de la forma, es decir con una visión extrañada que nos libere del automatismo perceptivo, es un caballo. No por casualidad Víctor Shklovski,[139] allá por 1917, tomaba

[139] Víctor Shklosvki, uno de los más importantes cultores del método formal en Rusia que se dio a conocer con la expresión peyorativa "Formalismo ruso" que acuñaron para ellos sus detractores o críticos, en "El arte como artificio" (1917) presenta una propuesta inmanentista, y radicalmente crítica respecto del biografismo y el psicologismo. La función del arte (y de la literatura como una de sus formas) debía ser la de liberar a los objetos contemplados y descriptos del automatismo perceptivo, de la algebrización de esos objetos que llevaban a economizar al máximo las fuerzas perceptivas. Para "sentir" los objetos, para percibir que "la piedra es piedra" existe el arte, cuyo fin es proveer una sensación del objeto como visión extrañada, como si se lo viera por primera vez, y no como mera identificación a partir de los elementos descriptores cotidianos y conocidos. Mediante los procedimientos de la singularización del objeto y del oscurecimiento de la forma se lograría dificultar, hacer más duradera la percepción sobre el objeto e inscribirlo a éste en su devenir, en su continuidad y desterrarlo del estado de quietud habitual que le confiere la económica opción de llamarlo por su nombre. Descontextualizar al objeto de su cotidianeidad

como un ejemplo de extrañamiento a *Jolstomer* de León Tolstoi, donde el relator es un caballo que desde su punto de vista y desde su percepción equina singularizaba el mundo: el derecho de propiedad, el uso de los pronombres personales (como "yo", el caballo) y posesivos ("su caballo"). En el caso de Girondo recién, y no concluyentemente, hacia el verso número trece, a la luz de la palabra "crenchas", podría intuirse que se trata de un caballo atropellado que aparece en la calle de una ciudad moderna cualquiera:

> ¿Surgió de bajo tierra?
> ¿Se desprendió del cielo?
> Estaba entre los ruidos,
> Herido,
> Malherido,
> Inmóvil,
> En silencio,
> Hincado ante la tarde,
> Ante lo inevitable,
> Las venas adheridas
> Al espanto,
> Al asfalto,
> Con sus crenchas caídas,
> Con sus ojos de santo,
> Todo, todo desnudo,
> Casi azul, de tan blanco.
> Hablaban de un caballo.
> Yo creo que era un ángel.

Es más al poeta *se le hace cuento* que es un caballo, él tiene para sí que se trató de un "ángel" (otra forma de la excepción). ¿Cuáles serían los puntos de enlace entre el poema de Girondo y el cuento de Gallardo? Primero, el caballo como figura excepcional: un caballo que parece un ángel y aparece de la nada en medio de la ciudad; un caballo que canta que además se identifica con el pronombre demostrativo "ése" acentuado, es decir que sustituye a un nombre anunciado antes. No de otro modo se refieren a otro caballo famoso del país del humo, un tal "White Glory" del cuento homónimo de Gallardo, llamado con una expresión de excepción, "la gloria del mundo", (p. 321), y que, en vez de cantar, habla, y que aparece en un tren (se cruzan las series de caballos y trenes) de la ciudad con rumbo al sur: "Éste es, éste es, éste es, éste es" (p.322). El alazán del relato "La casta del sol" también muestra su singularidad no sólo por la raza equina a la que pertenece sino porque actúa como una suerte de *ghostwriter oral*. Una mujer de

---

y deformarlo permite, entonces, la emergencia de una percepción desnaturalizada, artificial que presupone una concepción del arte como artificio, como artefacto, como construcción, como técnica, como, precisamente, propone el autor. Ver Víctor Shklosvki, "El arte como artificio" (1917), en Tzvetan Todorov (2002, 55-70).

Chivilcoy en los años 40 comienza a cobrar fama de consejera sobre los asuntos más disparatados. La gente se allega de los lugares más lejanos. El método es siempre el mismo: la mujer (que muchos dijeron que usaba una peluca hecha con cerdas de caballo blanco) atendía las cuitas de sus clientes y se retiraba un momento cruzando una puerta doble y volvía al poco tiempo con el consejo apropiado. Hasta la muerte de la mujer no se supo que quien verdaderamente dictaba las pautas de los consejos era el propio alazán, que yacía, oculto y en soledad, en el establo al que comunicaba una de las puertas.

Otros puntos de enlace entre el caballo que canta y el caballo atropellado de Girondo serían la descripción morosa (acaso extrañada) del caballo, y la elección del color blanco (recordemos a *White* Glory y los alazanes también), y de un "casi" (en el poema) o "como" (en el cuento) color azul para referirse al animal:

> Había que acercarse en la madrugada, en el pasto mojado, en el rocío, era posible verlo, lejos, oscurecido.
> Después de la blancura aparecía. Las crines sobre un cuello de cisne, poderoso. El pecho ancho y el belfo como azul, los remos sin carnes, viriles. Movía la cabeza, los telones de la crin cubrían el ojo, y lo descubrían, brillante como una alhaja.
> Era el caballo que canta (p. 325).

Una figura, la del caballo, -el animal preferido de Sara Gallardo-[140] que ingresa en una secuencia ficcional de excepcionalidad, que quizá también obedezca a que se trata de un animal de suma importancia en la historia de la humanidad,[141] y el animal emblema de la Conquista, que no integra la fauna autóctona ni originaria de América; ese animal que

[140] Reitero brevemente la importancia que los animales en general (y los caballos) han tenido para la familia Gallardo. Como vimos antes, Sara es nieta del biólogo Ángel Gallardo de quien aprende, como ella dijo alguna vez, que la naturaleza era lo único real. Su padre, Guillermo Gallardo, también le transmitió ese amor por lo natural y la vida animal. Los galgos, los perros, los caballos, los teros, y otras formas de la animalidad pueblan sus novelas y su único libro de cuentos. A su vez el hermano mayor, Guillermo Gallardo, es un cantante de ópera y uno de los espectáculos que montó en Europa precisamente se llamó *Animalia*.

[141] La figura del caballo puebla la literatura occidental y oriental, y ha despertado un sinfín de fábulas, representaciones, apropiaciones y sentidos diferentes. Desde el caballo de Troya hasta Pegaso, el caballo alado, los caballos de la paideia griega hasta los de los viajes de Gulliver. Desde la antigüedad, los caballos han sido figuras de cortejo de los hombres en acontecimientos fundamentales de la historia y la literatura: Bucéfalo y Alejandro Magno; Babieca y el Cid Campeador; Rocinante y el Quijote, Marengo y Napoleón Bonaparte; Pampero y Patoruzú en el contexto local. Incluso el caballo ha sido protagonista de películas y programas de televisión nacionales e internacionales para el público infantil y general: el *Llanero solitario*, *Mr. Ed*, *Corsario negro*, *El verano del potro*, entre muchos más. Ahora bien, la lista de textos literarios argentinos en los que hay presencia de caballos podría extenderse considerablemente hacia el siglo XIX pero tomo algunos casos de entre los muchos textos *célebres* con caballos en la literatura del siglo XX que son anteriores o contemporáneos a la publicación de *El país del humo*: "Historia de un caballo robado" en *Los gauchos judíos* (1910) de Gerchunoff; "El potrillo roano" en *De los campos porteños* (1931) de Benito Lynch, "Aballay" y *Caballo en el salitral* de Antonio Di Benedetto, *El sueño de los héroes* (1954) de Adolfo Bioy Casares; *Poemas con caballos* (1956) de Héctor Viel Temperley, *Hombres de a caballo* (1967) de David Viñas, *Nadie, nunca, nada* (1980) de Juan José Saer.

había sido traído por los españoles y que, con una innegable habilidad, los indígenas doman, montan, utilizan como medio de transporte y como arma de guerra. La indefinición girondiana entre los que le dicen "caballo" y el "ángel" que el yo poético cree ver, la fábula del caballo que canta, el hombre que empieza a tener la idea de que alguna vez había sido caballo en "La mujer parecida a mí" de Felisberto Hernández[142] y que encuentra a una mujer que se le parece, la maestra "cara de caballo"[143] como la llama una amiga, son ejemplos de esa excepcionalidad. Lo mismo ocurre (una supuesta amiga advierte el parecido con un caballo a otra amiga) en *Antes que mueran* de Norah Lange.[144] El relator del cuento de Felisberto asume, como en el caso analizado por Shklovzki, la perspectiva extrañada para narrar el mundo de un cuerpo de hombre con recuerdos de caballo. Desde esa focalización se cuenta el impacto que le causa la mujer que se le parece y la nueva historia de vida que empiezan a vivir la mujer con cara de caballo y el caballo-hombre dividido entre voluntad y furia. Por su parte, la narradora de *Antes que mueran* se queja de que su amiga se haga eco, sin saberlo, de "la singularización del objeto", una las premisas del extrañamiento proclamado por el formalismo ruso para el hecho literario. Ante el modo dilatorio, como *de primera vez*, que tiene su amiga de referir su parecido con un caballo (como la maestra felisbertiana), la narradora reflexiona:

> Yo permanecí callada, pero antes de aceptar el parecido, antes de recogerlo para meditarlo bien, le reproché íntimamente que se expresara con tantas palabras cuando hubiese resultado mucho más fácil y emocionante decirme, simplemente: -Te pareces a un caballo (Lange, *Obras completas*, Tomo II:37)

En medio de todos esos debates, esas disquisiciones, esos parecidos, siempre está la figura del caballo. Un caballo que canta, un caballo que habla, un caballo que narra, un caballo que clandestinamente da consejos. Tordillos, bayos, alazanes, corsarios, y hasta caballos de carrera pueblan los textos de Sara Gallardo.

---

[142] Hernández, Felisberto, "La mujer parecida a mí", *Nadie encendía las lámparas y otros cuentos*, de 1947.

[143] La expresión "maestra cara de caballo" me conduce a "maestra *cara de cogía*" que usa el niño Toto, protagonista de *La Traición de Rita Hayword de Manuel Puig* (1968). Toto oye la palabra "cogía" (el verbo conjugado en pretérito imperfecto), y no puede procesarlo según el sistema gramatical y lo repite como un sustantivo, tal cual lo oyó, adecuándolo a estructuras sintácticas y semánticas sin sentido. Lo que sí parecería entender este niño es que "cogía" podía usarse como parte de un insulto.

[144] Para un análisis de éste y otros textos de Norah Lange con caballos ver el trabajo "La hora del caballo" de Adriana Astutti en Astutti y Domínguez (2010: 54-63). Allí Astutti advierte que Gabriela, personaje de de *El cuarto de vidrio* también se parece a un caballo.

Ahora bien, como la volatilidad del humo, los relatos del libro de cuentos, una suerte de "baile de disfraces" en palabras de su autora,[145] franquean los contornos genéricos, desafían cualquier protocolo y se ofrecen flexibles, inasibles, casi amorfos, y, de este modo, constituyen -como sostiene Gloria Pampillo- una reflexión, desde la misma literatura, sobre los límites y las modalidades de la ficción.[146] Y, en este sentido, a pesar de haber sido escritos conjuntamente durante el período 1972-1975 en Buenos Aires potencian aquel efecto de *vidrio roto*, que analicé antes, quizá debido a las distintas instancias confesas de revisión, reorganización y corrección por las que transitó el manuscrito original, que alguna vez se creyó perdido y luego fue azarosamente reencontrado, durante la temporada que Gallardo pasó en Córdoba entre 1975 y 1978.[147] (En este sentido, que la primera reedición del libro, que además tiene una intra-dedicatoria al gran huésped de los tiempos cordobeses Mujica Lainez, haya estado a cargo de Alción, una editorial cordobesa, no resulta un dato menor).

Es más, a primera vista, *El país del humo* tentaría, apócrifamente o atendiendo al vicio de la sobre interpretación, a una lectura genética consoladora que contemplara la opción de haber sido escritos en períodos bien diferenciados de su vida y su obra. Pero la curiosa proliferación y las combinaciones genéricas que caracterizan los relatos de *El país del humo* responden menos a etapas diferenciadas en la escritura de Gallardo que a una propuesta basada en la heterogeneidad, próxima al procedimiento de la enumeración y combinaciones heteróclitas que Molloy (2000) advierte en algunos textos de Jorge Luis Borges. Una imagen del relato "Los trenes de los muertos" permite espacializar esa heterogeneidad y ese empalme en tanto los trenes avanzan sin atenerse a ninguna clase de orden, de legislación, o mejor aun, siguiendo su propio curso: "En una noche permanente, los trenes sin voz ni silbato, cruzándose. Sin señales, sin orden. Se superponían, se sucedían, se cambiaban" (p.371).

¿Quién sabe qué efecto pudo haberle producido a Gallardo, devota confesa de la literatura borgiana y de su influencia en este libro, la lectura de un cuento como "El Aleph" o "El idioma analítico de John Wilkins"? *El país del humo* hace ingresar a sus relatos en un *Ars generica* (*genre*) propia.

---

[145] En Pliner (1977), Gallardo utiliza esa expresión para caracterizar a *El País del humo*.

[146] Pampillo, Gloria, "Humanos y animales en la obra de Sara Gallardo", en Bertúa y De Leone (2012, en prensa).

[147] La autora explicita esto en una entrevista que la revista de *La Nación* le concede a propósito de la publicación de *El país del humo*, Ver: "Sara Gallardo frente a Sara Gallardo" (1977). A su vez, Agustín Pico Estrada (2003), comenta que si bien *El país del humo* estaba casi terminado hacia 1975, fecha en que muere en Buenos Aires Héctor Murena, Gallardo le da forma definitiva durante su estancia en las ciudades cordobesas.

En el cuento "Georgette y el general" un narrador refiere una historia de pasión entre un general, héroe nacional en la lucha contra el indio, que provenía de abuelos "abanderados en los Andes", ministro y futuro presidente de la República, que trae de un viaje a Francia, entre otras preciosidades, a una joven y hermosa mujer para transplantarla en el campo (pero no al casco de la estancia sino a tres leguas de su lujosa casa), y convertirla así en su amante. Un acontecimiento previsible, como la instalación de la familia oficial en la estancia y el consecuente abandono del general a la amante, fisura la previsibilidad de la fábula. Pues, Georgette, entristecida por el desamparo y la soledad, muere de un modo que recuerda a la muerte de Alicia, el célebre personaje de "El almohadón de plumas" de Horacio Quiroga, consumida por las altas fiebres, los desmayos y delirios que los médicos de pueblo no pueden controlar.[148] Y, como esa muerte se traduce luego en apariciones de su fantasma, un alma en pena "flotando por la casa y el jardín", que provoca la caída política del general, el cuento avanza hacia el terreno de los cuentos de terror y, más específicamente, torsiona hacia el relato de aparecidos, esos que suelen salir a la luz en las noches de campamentos que reúnen gente en torno de un fuego -como los que relata en una de las paradas nocturnas el gaucho Don Segundo Sombra de la novela homónima de Güiraldes- y que se basan en una lógica propia de los trascendidos y la chismografía.

En "Una nueva ciencia" se cruzan rasgos del relato oral, incluso del género trascendidos, con un género antiguo y con pocos antecedentes en la literatura nacional como la "fantasía científica".[149] Si bien resulta muy difícil intersectar este relato con la fantasía científica cultivada por un escritor como Eduardo L. Holmberg, sí puede pensarse como una forma heterodoxa del género en tanto "Un nueva ciencia" traslada y experimenta en la ficción hipótesis no verificadas (acaso ¿inexistentes?) en el ámbito

[148] Si bien en el párrafo final de "El almohadón de plumas" (1917) del escritor Horacio Quiroga los hechos ocurridos encuentran una explicación naturalista, por medio de una narración objetiva que sentencia al modo de las máximas científicas y/ o los tratados biológicos que un parásito crecido entre las plumas de un almohadón desangró a la mujer, considero que es posible cruzar esta lectura con la propuesta de que Alicia es también víctima de una infelicidad no esperada sobre las que se asienta su relación con Jordán. Sus "soñadas niñerías de novia" se disuelven, o mejor se desangran, entre los pálidos y fríos muros de la casa matrimonial, "ese extraño nido de amor".

[149] Para las reflexiones sobre la inscripción del relato de Gallardo en el género fantasía científica me baso en las definiciones que propone Sandra Gasparini. Para un análisis sobre el origen y la consolidación de la fantasía científica como género moderno en la Argentina ver su reciente libro *Espectros de la ciencia* (2012) y sus anteriores trabajos (2010). La autora fecha la emergencia del género en el período que se extiende entre la segunda mitad de la década de 1870 y el final de la década de 1880. Agradezco a Sandra Gasparini que me facilitara el capítulo 1 "Momento de emergencia" de sus tesis de doctorado "Espectros de la ciencia. La ficción fantástica en la Argentina del siglo XIX" antes que se publicara en dicho libro.
Para un abordaje integral de las distintas vetas del discurso científico-tecnológico, las pseudociencias, y sus impactos y representaciones en las letras modernas argentinas y latinoamericanas puede consultarse el ensayo de Adriana Rodríguez Pérsico (2008).

científico, y se emparenta por la condición revolucionaria, inédita, de la teoría desarrollada con formas de la utopía. Por otro lado, la teoría de las nubes puede pensarse, más allá de la autoproclamación como tratado científico, como un retazo de las pseudociencias, de los saberes al margen de la academia que acecharon al discurso científico decimonónico y que aparecen también en otros relatos de *El país del humo*: en "Tachibana" Flora o Tachibana cultiva hacia 1892 "la ciencia de los sentidos", se preocupa por "el Chang`s, la gran doctrina sin doctrina" y con esos conocimientos atiende incluso al por entonces vicepresidente de la República; en "La casta del sol" una mujer atiende a clientes con consejos que, luego de sabrá, obtiene de la sabiduría de un alazán. De hecho, los tratados científicos enunciados en "Una nueva ciencia" han perdurado únicamente mediante la transmisión oral y por la *intención* de la narradora de darle difusión escrita a la teoría de las nubes. Por otro lado, la idea que desarrolla Sandra Gasparini en torno de la fantasía científica de que si a la ciencia le interesa el descubrimiento y el éxito, la literatura se enfrenta a la epifanía y al fracaso (en efecto, sin él no habría fantasía científica), también habilita la inscripción de ciertas zonas de este relato en el que se frustra el descubrimiento en el género antedicho. El cuento se apropia de una teoría científica que sostiene la incidencia del movimiento y la morfología de las nubes en los acontecimientos históricos, políticos y económicos mundiales, que se divulga en forma de trascendidos. Estos trascendidos recogen versiones de versiones (deformadas seguramente por la espontaneidad y las distorsiones propias de la oralidad) de una historia que, en este caso, se remonta a fines del siglo XIX y que se narra en 1942, por una primera persona muy cercana a Sara Gallardo. En algunos fragmentos del cuento dice la narradora: "Contaré lo que llegué a saber"; "Quien me contó estas cosas era su sucesor, en una pieza, un sótano cerca del río" (2004: 251); y, más adelante, "Yo tenía veintitrés años el día de la entrevista. Era en julio de 1954 (...) cuando llegué a saber lo que estoy contando" (2004: 253).[150] Uno de los personajes del relato, Claudio Sánchez, el sucesor de un heredero (Arturo Manteiga) del primer discípulo (José Manteiga) de la investigación, que llevaba ya un siglo y dos años y que fue iniciada por un tal Giacomo Pizzinelli, le cuenta a la narradora esta

[150] El relato está narrado en primera persona. Sara Gallardo nace en Buenos Aires en 1931, de modo que en julio de 1954, que es el tiempo del relato, contaba con la edad de 23 años. A su vez, en caso de que se tratara de una historia realmente oída por la autora, el cuento "Una nueva ciencia", cuya publicación data de 1977 cuando Gallardo tiene 46 años, es una nueva versión, además ficcional pero sustentada en la buena memoria de la narradora, de esa historia oída más de una veintena de años atrás que en ese entonces estaría contando.

historia, quien se encarga de dejarla por escrito. "La influencia de las nubes en la historia" (1852) era el tratado científico de Pizzinelli:

> Pizzinelli había observado 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 los pueblos, en la medida de lo posible. Desde 1852 hasta 1889" (2004:251).

Otro punto que enlaza a *El país del humo* con el núcleo de la propuesta estética de Gallardo lo encontramos en el relato "Domingo Antúnez". Encuentro, al menos, dos razones centrales para pensar que este relato abre una zona fundamental que atraviesa su imagen autoral como se irá analizando en los capítulos subsiguientes. En primer lugar este relato encuentra un antecedente en el periodismo, lo que permite retomar, pese a la insistencia de Gallardo en asentar un principio de diferenciación entre su figura de escritora y la de periodista, los mutuos aprovechamientos que emprende entre una y otra actuación. En una entrevista Gallardo comenta que la idea motriz del relato la obtuvo de una noticia que leyó en el diario sobre un hombre cuyo trabajo consistía en conducir a grupos de turistas al sur del país para cazar ciervos. Este hombre -recuerda Gallardo- "contaba que en un momento dado vio un inmenso ciervo colorado, tan espléndido, que no pudo decirles a los turistas que allí estaba porque le fue imposible traicionar tanta belleza". (Wargon, 1977:29). Si bien no se trata de una columna, nota, o crónica que ella misma escribe y que reformulará para hacer literatura, no deja de ser importante que el periodismo sea también una fuente de inspiración (o al menos de tráfico de ideas) para esta escritora que se vanagloria de ser la mujer menos informada del mundo. La otra razón que anuncié remite al escenario, la temporalidad y el universo narrativo a los que la escritora traslada la fábula: un ser humano es contratado para dar muerte a otro, en territorio de indios, cautivos, desertores y en tiempos de degüello. Del desierto tiene que volver con la prueba irrefutable: la cabeza de un cacique indígena. Más allá de los pesares a los que conduce la larga marcha por el desierto hasta las tolderías más recónditas, más allá de haber bebido sangre de yegua (un ritual indígena, que también se representa en el cuento de Borges con la cautiva inglesa que bebe sangre de oveja) más allá de haber logrado tener en la mira al hombre marcado, el asesino a sueldo queda preso de la belleza imponderable de quien se pasea desnudo ante sus muchas mujeres, incluso una blanca cautiva de aspecto quinceañero, que lo sirven, lo lavan, lo acompañan. Esa belleza lo hace desistir de su misión y lo transforma en un desertor, en un "flojo" (p.293), que no puede volver ni cobrar por su trabajo no hecho. Como una

suerte de cautivo manchado pero no por la sangre sino por la belleza del indio ya no puede reincorporarse a la civilización. Una imagen de cautivo que, sin dudas, es deudora de los legendarios mitos blancos de la Conquista, cuyo punto de partida, como se afirma en el libro de Iglesia y Schvartzman (1987), se encuentra en el Canto VII (Libro I) de la crónica conocida como *La Argentina Manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán, y del poema de Echeverría (1937) donde María manchada por el (supuesto) contacto corporal con el indio no puede regresar, pero que se alinea por el tono fatalista con el universo de cautivos, guerreros y cautivas de los relatos de Jorge Luis Borges. Como el cautivo del relato homónimo de Borges, Domingo Antúnez elige él mismo su emplazamiento para terminar sus días, y elige también hacer caso omiso a las expectativas ajenas (volver a la casa natal en el cuento de Borges, o matar sin piedad a un cacique en el relato de Gallardo). A diferencia del cautivo de Borges a quien no le alcanza la belleza del cuchillito de mango de asta para negociar con su identidad primera, Antúnez se pierde extremadamente por la hermosura del indio, como aquel guía turístico de las noticias se perdía por la perfección del ciervo sureño. No está de más recordar que el cuerpo de la cautiva inglesa, que era feliz en el desierto pero que según el relato de la abuela también inglesa de Borges se había rebajado "a esa barbarie", era "como de cierva" (Borges, 1974:559). Quizá Antúnez anclado en un terreno indeciso del campamento (afuera y adentro, ni barbarie ni civilización, ni asesino ni muerto) también haya vivenciado, como el cautivo, aquel "instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron" (Borges, 1974:788).

En ese cuento Gallardo rescribe las historias heredadas, como las de la frontera, la lucha contra el indio, el malón y el rapto de blancas y viajeros extranjeros pero lo hace desde el punto de vista del *cazador cazado*. Un vencedero vencido ni más ni menos que por la belleza del indio que lo confisca a la errancia (un solitario más de entre el elenco de solitarios del libro). Esas historias reaparecen en otros relatos del apartado "En el desierto" que también se focalizan narrativamente, como en el caso de la cautiva número 33 que anuncia que se fugará en la noche en "Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul", o de la crónica que en "Ella" se cuenta sobre la viajera europea, una mujer que viajaba cada año de visita a este fin del mundo, que por "caridad aquiescente" no confesaba su aversión por la barbarie, su horror por el campo y que desaparece hacia 1876 en uno de los tantos malones que había provocado el avance en leguas y leguas que lleva adelante el por entonces ministro de guerra: "'No dejaron yeguarizo, ni vacuno, ni casa, ni persona a su paso' dice la crónica" (p.282). Una

crónica intervenida y acaso mejorada, detallada (un evidente recurso borgiano), cuya voz referencial es direccionada por el narrador que transmite la historia y que la concluye con un agregado a la lista anterior. Después del malón no quedaron ni los viajeros.

Gallardo, además, completa esas fábulas procesándolas con las historias leídas por elección personal, como, sin dudas, lo son los relatos afines de Jorge Luis Borges. Pues no por casualidad la crítica y la propia Gallardo coincidieron en definir al cuento "Domingo Antúnez", en virtud del "destino sudamericano" del que es presa el protagonista, de los rasgos de oralidad, de los trascendidos o de las sobre interpretaciones de "la crónica" como principios constructivos, como un relato decididamente "borgiano".

Si el letrado y legista Francisco Narciso Laprida, cuya voz declaró la Independencia encuentra, como reza el "Poema Conjetural" (1974:867-868), su destino huyendo al sur de la violencia sudamericana y antes de morir por la montonera de Aldao, Domingo Antúnez, un desconocido célebre por su puntería y por el arte del degüello, halla su destino ya no en la violencia sino en la *belleza americana*. Esta referencia al destino en el cuento de Gallardo es cíclica en tanto abre y cierra la historia que narra en primera persona el propio personaje y funciona como celada tanto para el éxito y la fama de degollador como para el fracaso de "flojo": "Si fui designado, fue el destino; ya tendré que pagarlo. También es cierto que pocos me igualan sobre un rastro" (p.292) (...) Ni volví ni cobré. Lo que es peor, pasé por flojo. En este campamento, lejos de todo, viene a quedar. Era el destino" (p.293).

Como los destinos del guerrero Droctulft que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que elige la Tierra adentro o del cautivo con aires de desierto de los cuentos borgianos, el destino de Antúnez, quien se ve arrebatado por un injustificable "ímpetu secreto", "más hondo que la razón" (Borges, 1974: 560) también lo vuelve un ser irrecuperable.

Esa segunda razón del peso del relato "Domingo Antúnez" que enuncié más arriba responde también a que la anacrónica topografía en que Gallardo sitúa a sus personajes en 1977 -la frontera contra el indio- permite trazar dos relaciones más. Por un lado, en el tratamiento diferente que se hace de ese espacio en su novela estrella, anterior a estos relatos y puesto al servicio del itinerario del joven heredero de la novela rural. A diferencia de estos cuentos en que la autora decididamente se traslada a un pasado remoto y hace revivir literariamente a personajes inhallables en su presente de

enunciación, para Julián, el protagonista de *Los galgos, los galgos*, el cruce de una imaginaria frontera contra el infiel que intuye en la emblemática escena del cruce de un río constituye un paso más de su infructuosa iniciación rural y viril.[151] Por otro, el mundo ficcional que Gallardo construye, removiendo en el pasado, en torno de estas espacialidades y estos personajes ya obsoletos para su presente (en 1977 los problemas del país no pasan por la disputa ni la unificación territorial y los *desaparecidos* en el desierto tras un malón empiezan a ser otros y a esconderse en otros recintos) no se prestan a lecturas políticas alegóricas,[152] quizá porque esta literatura que mira a un pasado y toma un foco de relato no escriba para un presente. O no lo haga al menos de manera declarada.

No sería desatinado afirmar, pese a ciertas referencias explícitas a acontecimientos histórico-políticos determinados, que la política es, a simple vista, la gran ausente en el libro de cuentos. No sería desafortunado, además, si se hace caso a las declaraciones de desinterés estético por la política más reciente que la autora hizo al respecto. No obstante, este libro de cuentos, fiel a su tendencia diversificadora, despierta lecturas asimismo diversificadas, en las que la política también impulsa nuevas relaciones en función de sus ficciones. Tal es el caso del novedoso y sugestivo abordaje que Nora Domínguez[153] realiza sobre ciertas zonas del relato "Una nueva ciencia", por cierto uno de los más fechados de todo el libro, en relación con los modos de nombrar o no, de velar o ensombrecer lo político (como es el caso del peronismo) en función de un sistema puntual de referencias, y en comparación con los gestos diferenciados que producen en ciertas zonas de sus obras las escritoras Silvina Ocampo, que está nombrada en el relato y es una de las tan admiradas por Gallardo, y de Beatriz Guido, su contemporánea con quien comparte mayores diferencias que posibles enlazamientos.

---

[151] Analizo pormenorizadamente este episodio en la zona dedicada a la novela en el Capítulo II. "Literatura y desperdicios".

[152] Estos relatos de Gallardo no permiten ni estimulan lecturas alegóricas que lean referencias políticas concretas como mucho antes ocurre con los relatos "Casa Tomada", "Las puertas del cielo", entre otros, del libro *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar. Por otro lado, tampoco son textos que en tiempos de democracia se recuperen en lecturas reivindicativas que partan de las célebres preguntas que se hacen Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980), "¿Hay una historia?", o Martín Caparrós (1989) en *Babel*, "¿Cómo escribir en la Argentina devastada por la dictadura militar?", o la más explícita y afín al universo gallardiano que formula David Viñas en su ensayo histórico-político, escrito y publicado por primera vez en México durante el exilio, *Indios, ejército y frontera* (1982): "los indios ¿fueron los desaparecidos de 1879?". Este último interrogante pone en relación la campaña definitiva de exterminio a los indios de 1879 con el genocidio que 100 años después lleva a cabo la última dictadura militar.

[153] Domínguez, Nora, "El gesto de la política: Silvina Ocampo y Sara Gallardo", en Bertúa y De Leone (2012, en prensa).

Por otro lado, el cuento "Las ratas" parte de un hecho puntual: la demolición de casas para construir la avenida 9 de julio (que comienza hacia 1936 y se realiza en diferentes etapas) trae complicaciones urbanas, entre ellas realojar a las ratas que escapan de esos escombros en busca de viviendas más cálidas. Todo el relato está dirigido por una primera persona que contempla y cronifica el nuevo escenario de las calles de Buenos Aires invadidas por las ratas que tienden a multiplicarse. "Las ratas ganaron las casas" (p.310). Correteaban por todos lados, se escabullían al menor ruido, debajo de los autos acechaban con sus ojos verdes. Así los venenos para roedores se cotizaban muy caros en el mercado. Crecían las quejas de los encargados de por tener que recoger los residuos al toparse cada día con "muertos" (así se las lexicaliza) en los tachos. De este modo también, los gatos se convertían en las mascotas más preciadas de los hogares. A los felinos gordos sus dueños no daban de comer para que buscaran en las ratas y sus crías (pequeña "hilera de bombones") su propia comida. Fue tal la disputa entre ratas y humanos que "empezó la guerra". Pero, "la batalla fue en orden cerrado" y "las ratas se sintieron acorraladas" (p.310)

Como vemos, la política en algunos de los relatos, como "Las ratas", asoma en frases condensatorias para el momento de su publicación que en una lectura retrospectiva disparan nuevas interpretaciones. Hablar, y animarse a hacerlo, en 1977 (fecha de salida del libro de cuentos) de "guerra" entre dos bandos, "tramperas", "gatos gordos", casas transformadas en celadas y campos de exterminio no resulta desestimable, incluso si no se propone, como ya se dijo, una lectura política de tipo alegórica. ¿Una forma desviada o una línea de fuga de la teoría del *iceberg* que Hemingway formuló para el cuento, en la que, en este caso, las puntas salientes serían esas frases reveladoras de lo que *se esconde* por debajo? Lo cierto es que una vez más este relato hace ingresar a los presupuestos de las estéticas más consabidas (realismo, fantástico, extraño) en una combinatoria peculiar que tuerce el relato. Una torsión que se advierte incluso en la espacialización propuesta por la edición material del cuento. Luego de las agudas frases, antes citadas, se deja un espacio en blanco, y los últimos párrafos actúan como el inicio de un relato diferente: el relato que aquella primera persona retoma y corrige: "Aquí se inicia lo que voy a contar". Eso que cuenta se incorpora en una nueva lógica de causalidades (otra narrativa) que busca el origen, la causa justamente, de la invasión de ratas. ¿Y dónde los encuentra? En un hecho banal: una joven madre, que con su familia parte de vacaciones al mar, deja a su suegra al cuidado de la casa. La narradora dice "Quedó la suegra, con su rodete gris" (p.310). Lo

que parece un dato más (el rodete gris) no lo será (vimos que Gallardo no descuidaba los requisitos que hacían del cuentista un buen cuentista). Pero la jovencita, quizá agotada por los cuidados maternos y las tareas domésticas, olvidó reponer un vidrio que se había roto en la ventana de la cocina. Ahora bien, este relato que se anuncia como nuevo no explica qué pudo haber tenido que ver la ausencia de vidrio con la invasión de ratas, aunque podamos imaginar una vinculación. Tampoco explica que la viejecita ante las insistentes preguntas haya dado una "respuesta sorprendente" al hecho de que la joven familia no haya regresado nunca más a su casa, es decir, que estén "desaparecidos", inhallables. Pero, la narradora lo dice, no importa qué repuesta dio. Tal vez esa respuesta pudiera hacer salir a la superficie la base del iceberg y abrir así las líneas para un relato diferente, pero el fin de este cuento (o el principio) se encauza hacia otras resoluciones. Antes que importar el contenido de la respuesta de la abuela, la narradora asegura que lo que importa es el modo en que la profiere: "...iba de un modo extraño, como si refrenara una pisada, un trote...al inclinarse a escucharla, quien la recibió creyó notar algo como bigotes, el rodete como una cola gris enroscada bajo la mantilla" (p. 310). Pues estos cambios de orden *ratuno* en el cuerpo, en las formas de expresarse y de actuar no son privativos de la anciana sino que comienzan a extenderse hasta formar del día a la noche una especie de *Ciudad Rata*. Como en otros personajes de este país del humo cuyas identidades se transfiguran o se mezclan entre seres humanos o vivientes y animales, monstruos o máquinas, esos modos extraños expandidos se advierten también en el diariero quien "prefirió esperar a los clientes escondiendo la cara detrás de las revistas" (p.310), en el portero, que se muestra con "los ojillos rojos, a punto de escapar" (p.311), en un sacerdote de las Victorias a quien, antes de que no se lo viera *nunca más* (como a la joven familia), se le dio por "pasarse el día metido en el confesionario" (p.311), en el guardián de la plaza Libertad que fue visto de madrugada por una barra de muchachos dar vuelta alrededor de la estatua de Adolfo Alsina "dando chillidos de placer" (p.311), en la viejita que compra rápido en el almacén y sale corriendo como rozando las paredes frente a la insistente mirada de un gato, en la familia que sale cautelosa y "en fila" (p.311).

Pero más inquietante es al final cuando, sin definiciones, se atribuye a una mera cuestión de acostumbramiento al hecho de que "unas", "muchas", "algunas" –acaso sean las ratas- aún estén aprendiendo a comportarse como los humanos o mujeres que todavía no se acostumbran a vivir como ratas: "Andan un poco agachadas, un poco

mohínas todavía. Pero todo se va a arreglar. Se va a arreglar. Es cuestión de costumbre" (p.311).

Por último, en cuanto a las formas breves antes expuestas, ciertos fragmentos del relato "Las treinta tres mujeres del Emperador Piedra Azul" podrían entenderse como versiones libres de los "haiku", los poemas tradicionales japoneses, compuestos por tres versos, caracterizados por un rigor de brevedad extremo que antes que carencia denota perfección sintética. No es una historia que falta la del haiku sino que es una forma que propende la elipsis y que recoge tan sólo lo efímero, como las horas de un día que pasa.

Precisamente el haiku es la figura que en *La preparación de la novela* Roland Barthes rescata como protagónica para tematizar, analizar y problematizar el paso de sus anotaciones breves y fragmentarias a la novela en estado preparatorio. Barthes (2005: 59) define al haiku como una notación del presente, un acto mínimo de enunciación, e identifica algunas de sus convenciones genéricas: la alusión explícita, metonímica, por detonantes o por pregnancia a la estación del año, la hora del día, al lugar donde se está, la tendencia a recoger presentes fugaces e incluir en ciertos casos un germen de historia que llama "narrema" (p.135), es decir una "nebulosa" de causalidades y consecuciones.

A esta altura queda clara la maestría ganada por Gallardo en el arte de elidir, en la industria de la síntesis:

> Nació. Lo temí siempre: ojos azules. El rey, mi primo y mi tío, vino a verlo.
> Las esposas ocultaban su gozo. Esperé la muerte. Sonrió.
> -Buena sangre-dijo-. Será rey (2004:298).
> ***
> La luna tiene un halo: viajan reyes.
> Llegaron mis hermanos.
> La lluvia borra todas las señales. Lloro
> Se fueron mis hermanos (2004:301).
> ***
> Un viajero me vio: sin esperanza, moribunda, muy bella.
> Era un error. Nunca existí.
> Afuera oigo cantar los pájaros (2004:298)

En la primera forma breve (próxima al haiku), la narradora, una de las esposas del emperador indígena, cuenta un micro relato: el nacimiento de un niño de ojos azules. Una mini historia que entra en una lógica de consecuciones que deriva en la asunción de un futuro rey. En los tres ejemplos se verifica la economía narrativa y la captación de un presente concomitante cuyos rastros enseguida se esfuman ("la lluvia borra todas las

señales"). La combinación de las frases cortas, o mejor cortantes, con una decidida puntuación estimula aquel efecto. La luna y su proyección lumínica del segundo ejemplo indican la llegada de la noche. Así como "los pájaros" y su canto del último verso del tercer haiku operan como detonantes de la primavera y como signos *pregnantes* de una hora matinal, el adverbio "afuera" traza una cartografía de interiores no definida pero sí anunciada. Hasta podría pensarse este haiku como un desvío de los epitafios antiguos, pues aunque escrito en verso con una narración corta que refiere a un viajero que pasa y al espacio cerrado del lecho sepulcral desde donde la enunciadora oye a los pájaros, no representa un texto de honor a la muerta que alguna vez tuvo vida ("Nunca existí").

Por su parte, el mini cuento "Un camalote" estaría funcionando como un intermedio entre un potencial epitafio, el microrrelato y la estampa literaria, teñidos todos por la cuota de crueldad y salvajismo que atraviesan algunos de los relatos emplazados en ese "continente bárbaro" que imagina, traza o inventa Sara Gallardo. Un narrador en primera persona asegura que leyendo al escritor británico Walter Scott (1771- 1832) se le ocurrió una idea: edificar "un castillo frente al Paraná". Lo singular es que sea una minificción la que ancla genéricamente (*genre*) esta historia de recolocación edilicia que, según se narra, se dispara de la lectura del famoso escritor de novelas históricas (un género que se ubicaría en las antípodas de las formas breves). El castillo, leído en alguno de los episodios históricos medievales que tanto estimularon la escritura de Scott, es transplantado extemporáneamente a un escenario del "salvaje" país del humo: una isla del delta en el Río Paraná. Pero hacia la región del norte de estas islas, en las que quien narra hace construir un castillo al estilo de los medievales con "almenas, torres, puente levadizo" (p.291) y se aloja allí con su familia, hay animales salvajes. No todas las islas, evidentemente, son iguales. La isla británica conecta al narrador con el gran escritor de novelas históricas que lo hacen olvidar, como lector devoto, de "dónde estaba". La isla del cuento le regala un episodio feroz digno de la *barbarie americana*: un camalote trae, escondido entre sus hojas, por el río a un tigre; en el símil castillo la muralla pareciera no haber funcionado como dispositivo de defensa; el tigre mató a su mujer y sus hijos (hete aquí los protagonistas del epitafio en potencia); el tigre no vio o dejó con vida a quien cuenta la historia (hete aquí quien podría escribir el epitafio para honrar a sus muertos). Y si la lectura apasionada de Walter Scott lo retrajo del mundo hasta olvidarse de donde estaban, la isla sureña le devuelve un saber nuevo que ya nunca podrá olvidar. Este personaje anónimo y

desconocido del cuento de Gallardo recuerda, sin embargo, a otros apasionados por la lectura, que también se abstraen del mundo sumergidos entre los pliegos de los libros deseados. El ejemplo más paradigmático en la literatura argentina de lector voraz y traductor[154] de Walter Scott es el mismo Domingo Faustino Sarmiento, quien en su texto autobiográfico, *Recuerdos de provincia* (1950), cuenta cómo descuidaba su tarea de administración de una mina en Copiacó por la devoción hacia los volúmenes de Scott:

> Fuime a Copiacó, y mayordomo indigno de La Colorada, que tanta plata en barra escondía a mis ojos, traduje volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott (...) Conservan muchos en Copiacó el recuerdo del minero a quien se encontraba siempre leyendo (Sarmiento, 2001:145).

Recapitulando, entonces, el haiku es, según Barthes, una escritura deseada, "una prueba del amor", porque es un elemento de pasaje, en cuyo caso el deseo obedece a la necesidad de pasar de la nota fragmentaria a la forma de una novela (ardua tarea). En Gallardo el uso del haiku, que sólo aparece y de manera desviada en el relato más fragmentario del libro de cuentos, ubicado en una sección de pasaje como lo supone "El desierto", constituye otro de los puntos de aplicación (y valga la paradoja) de su diversificación autoral. Pues así como sintetiza y compacta historias larvales narradas con una técnica de la miniatura, su apropiación (la del haiku) también se propone como una galería más (recordemos las galerías de sus casas de campo), como un balcón que asoma (recordemos el modo de presentar su obra literaria), una puerta más (las historias del relato infantil *Las siete puertas* dependen de la apertura de éstas hacia universos diferentes) de su sistema autoral.

Después de publicar *Eisejuaz*, su novela más *rara*, los relatos de *El país del humo*, pese a su complejidad, se constituyen en virtud de su singularidad como un

---

[154] La importancia de que Sarmiento se posicionara como traductor de Walter Scott radica en que constituye un modo de dar a conocer su entendimiento del idioma inglés gracias a los esfuerzos descomunales y al empeño personal por aprenderlo: "En 1833 estuve de dependiente de comercio en Valparaíso, ganaba una onza mensual, y de ella destiné media para pagar al profesor de inglés Richard, y dos reales semanales al sereno del barrio para que me despertase a las dos de la mañana a estudiar *mi* inglés. Los sábados los pasaba en vela para hacerlo de una pieza con el domingo; y después de mes y medio de lecciones, Richard me dijo que no me faltaba ya sino la pronunciación, que hasta hoy no he podido adquirir" (Sarmiento, 2000: 145). En relación con la lectura devota y con el hecho de pasar en vela la noche para calmar las ansias de leer, son memorables las escenas de *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané, otro texto autobiográfico, aunque caracterizado por el propio autor como "recuerdos de vida" o "charlas" en razón de que se trata de una escritura sin plan que se va plasmando según el curso de la memoria. Cané cuenta que en sus años mozos las novelas (principalmente de aventuras) fueron su salvación contra el fastidio durante sus años en el hoy llamado Colegio Nacional de Buenos Aires y que hasta llegó a robar velas del edificio vecino (la iglesia de San Ignacio) para iluminar sus lecturas durante las noches oscuras y silenciosas.

elemento de pasaje (¿de respiro?, ¿de sosiego?, ¿de preparación a *lo Barthes*?) para un emprendimiento novelístico de largo aliento como es *La rosa en el viento*. Esta es la última novela de Gallardo, que se publica en Barcelona, para la cual la escritora tendrá que cambiar de continente (un pasaje más).

En su único libro de cuentos que aquí se postula como síntesis de la diversificación autoral, Gallardo no sólo condensa las tradiciones estéticas que venía interceptando en su novelística anterior sino que, quizá por tratarse justamente de cuentos, explora y pone a prueba, otros temas, estilos, registros, géneros, sin voluntad sistematizadora, que luego reutilizará, amplificará y/o revisará en su producción posterior. Justamente, su última novela que, dada su estructura fragmentaria y a cargo de múltiples voces narrativas, pareciera haberse contagiado de la diversidad de *El país del humo*, aprovecha para su composición la historia de un personaje presentado en unos de sus cuentos. La historia del viajero Eric Gunnardsen y sus proyecciones, correcciones y revisiones en la novela de 1979, entonces, confirman el paso necesario que la escritora tiene que dar por *la tierra del humo* para deshojar en distintos pétalos las varias historias cruzadas de la rosa antes de que se las lleve el viento.

Capítulo II. Literatura y desperdicios. Sara Gallardo y las novelas rurales

II. 1. Estertores de una tradición: la otra vuelta

> ... todo arte es residual (...) El arte se edifica con los residuos de los tratos que tuvo el artista con el absoluto.
> Sara Gallardo, "Shhhh....."
> (*Confirmado*, Año III, Nº 98, 4 de mayo de 1967)

En un momento de su juventud, Elena Arteche, la protagonista de la novela *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez, planea irse de la casa de su infancia, ubicada en Pirovano, un pueblo del partido de Bolívar de la provincia de Buenos Aires, cuya riqueza se funda en las actividades rurales. El itinerario de Elena va desde ese pueblo bonaerense a la ciudad capital, que a fines de los años 70 "conservaba su aura de ciudad literaria" (p. 29).[155] Antes de convertirse en una destacada crítica literaria, Elena, cuyo padre se dedicaba a los oficios rurales pero sin dejarse "embrutecer por las materias primas", se impone la meta de evadirse de toda esa "destilería de bosta" (p. 29); una expresión en la que "bosta" no sólo funciona como sinécdoque de los *desperdicios* escatológicos del mundo ganadero sino que también alude a lo que Elena denomina, en evidente paráfrasis de la célebre frase de Sarmiento acerca de la "aristocracia con olor a bosta", "la clase bostera" (p.170). Pero, además, esa expresión alude al intento por parte de Elena de evadir una tradición literaria en la que las novelas de Sara Gallardo ocuparían un lugar preponderante. Y, en el tiempo vital del personaje en esa parte de la trama del texto de Sánchez, esas novelas más conocidas de Gallardo son básicamente sus novelas de ambientación rural.

Las habitantes de Pirovano, y entre ellas la madre de Elena, "pasaban horas en los secadores de la peluquería leyendo libros de la Bullrich y de Onetti, sobre todo de Sara Gallardo, best seller de la zona" (p. 29). Una declaración que arroja luz sobre los modos de recepción de la literatura de Gallardo en relación con otros escritores contemporáneos a ella. En primer lugar, esta escena de lectura deja ver una modalidad de consumo en la que se invierte mucho tiempo ("pasaban horas") y que tiene lugar en los momentos de ocio compartido y en un escenario ("los secadores de la peluquería") que, antes que a la de libros, suele asociarse a la lectura rápida y transversal de las notas de semanarios con noticias de actualidad y del mundo del espectáculo, o de revistas

[155] Entre paréntesis se consigna el número de página de la cita extraída de la novela del 2007. Las referencias completas están en la bibliografía.

femeninas o para la mujer. En segundo lugar, si bien la motivación de la lectura bajo los secadores reúne a novelas de Silvina Bullrich con las de Sara Gallardo, dos autoras contemporáneas pero con estéticas y un perfil de escritora diferentes, es Gallardo quien se lleva el rótulo de *best- sellerista* y no, como sería lo más esperable, Bullrich, la escritora modelo del *best-sellerismo* de la época.

Muchos de los rasgos que caracterizan la ética de escritora sobre la que Bullrich parecía fundamentarse aparecen compendiados en una entrevista inmejorable que María Moreno (2005) le hace en 1975.[156] Moreno reconoce en Bullrich cierto pionerismo en tanto habría sido ella quien utilizara "sin eufemismos" conceptos como "público" y "mercado literario" que hoy parecen tan naturalizados. Por lo demás, abiertamente, Bullrich, escritora pero también periodista que se inicia muy joven en *Atlántida* (como Gallardo), declara aceptar entrevistas más que nada por motivos de publicidad, y confiesa su antigua necesidad de "salir a ganarse la vida" como una profesional más que la convirtió en un ejemplo de *self made woman*: "Estos ladrillos salieron de *Los burgueses*, esta chimenea de *Teléfono ocupado*, el marco de la puerta de *Un momento muy largo* y un par de traducciones, che" (Moreno, 2005:37).

Habiendo pasado varios años ya desde sus comienzos, explica que así como el "fenómeno Silvina Bullrich" –lo que se traduce por caso en la venta de cientos de ejemplares de cada uno de sus libros- genera suspicacia entre la crítica, resquemor o envidia entre sus colegas (ante todo, mujeres), demandas constantes de editores y de también de los lectores, además estaría indicando que su éxito "algo debe querer decir" (p.33) y eso no puede negarse. Un fenómeno, entonces, construido en el diálogo entre la escritora y el público –un público conformado principal pero no únicamente por mujeres- que deriva hacia un personaje de autora en la que no sólo los libros escritos son los protagonistas sino también la vida, los gustos, las costumbres, la apariencia, la vestimenta de la escritora estrella que termina por quejarse de su popularidad:

> Porque yo no soy solamente mis libros, mi persona es lo que importa. La gente quiere saber muchas cosas de mí. En Punta del Este se fotografían delante de mi casa, no me dejan bañar, no me dejan vivir bien. Vienen, golpean, entran, quieren conocerme (...) Yo no sé qué va a quedar de mi obra, pero sé que mi nombre va a quedar (Moreno, 2005:36)

En un número del semanario *Primera Plana* (donde Sara Gallardo trabajó como redactora sin firma durante un tiempo), se traza una comparación entre dos escritoras

[156] Cf. Moreno, María, "Silvina Bullrich. Si no soy Proust, paciencia" (*El cronista cultural*, 1975), en *Vida de vivos* (2005: 29-42).

contemporáneas, que ilumina la ubicación de Guido como escritora de *best sellers*. En la nota de diciembre de 1964 se comenta un hecho puntual, la firma de autógrafos por los flamantes libros de Guido (*El incendio y las vísperas*, 1964) y Luisa Mercedes Levinson (*La isla de los organilleros*, noviembre de 1964), pero se destaca el éxito de ventas y las resonancias ante el público que despierta Guido y no, en cambio, Levinson. Ahora bien, la escena comentada brevemente, en el apartado "Calendario" de la página de apertura de la revista, transcurre no ya bajo los secadores de una peluquería de pueblo de propietarios rurales al que las hacendadas van a embellecerse, sino entre los mostradores de la tienda Harrod's en pleno centro de Buenos Aires y refiere a la enorme ventaja sacada por Guido en la firma de autógrafos de las novelas vendidas de cada una de las escritoras:

> Entre los inagotables mostradores de Harrod's, en Buenos Aires, dos escritoras fatigaron la tarde del martes pasado a la espera de gente que comprase sus novelas y les pidiese un autógrafo: eran Luisa Mercedes Levinson, autora de *La isla de los organilleros*, y Beatriz Guido, de *El incendio y las vísperas*. A veces, esas confrontaciones acaban en catástrofes, y la de Harrod's no fue una excepción a la regla: mientras Beatriz Guido alcanzó a firmar 287 ejemplares de su obra, la señora Levinson no fue más allá de los 10. Pero, en compensación, tuvo un rapto de ingenio: a falta de compradores fue ella quien se decidió a comprar. Al salir de la tienda, ya de noche, colmó su bolso de incontables jabones y perfumes, elegidos para mitigar la espera.[157]

Según la pequeña (y acaso maliciosa) nota anónima de *Primera Plana*, una revista que se caracteriza por dar lugar en sus páginas al lanzamiento de escritores y escritoras y otros protagonistas del contexto cultural argentino del momento, Levinson, ante la imposibilidad de igualar a Guido y en un "rapto de ingenio", opta por trocar una "confrontación catastrófica" con la escritora del *best- seller* que gana dinero y fama con sus libros por una actitud consumista de productos para la belleza e higiene femeninas que colman los stands de una tienda como Harrod's.

En un breve artículo publicado en la revista *Creación* y titulado "Anatomía del best-seller" (1986b), César Aira diferencia la etimología más extendida del *best-seller*, entendido como el libro hecho con vistas al consumo masivo que verdaderamente se constituye en el más vendido, del sentido que él considera el más apropiado: el *best-seller* sería antes que el libro más vendido (pues la Biblia o *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* podrían ocupar ese rótulo si se pondera la cantidad sobre la rapidez y simultaneidad de las ventas), el libro mejor vendido en determinado momento

[157] S/F, "Calendario", *Primera Plana*, Buenos Aires, Año III, Nº 111, 22 de diciembre de 1964.

y en ciertas condiciones. Así, la cualidad capital de la venta sería la de la velocidad. Ahora bien, más allá de esta corrección de traducción y puesta en circulación del término, Aira va a plantear una postura radical en su tajante diferenciación entre el *best-seller* y lo que él considera el *libro literario*. El producto símil literario (el *best-seller*) generalmente lleva un título cautivante, se enmarca en una temática y un género determinado, responde a fórmulas exitosas que prometen facilidad de lectura y masividad y se consume de una vez como entretenimiento en viajes, vacaciones, largos reposos, en la playa y hasta debajo de los secadores de la peluquería. En este sentido, no forma sistema como sí ocurre con el libro literario, que junto con otros ocupa un lugar reservado o destacado en la biblioteca (un espacio material y simbólico poderoso de un aficionado a las letras), y que se integra en una incansable cadena derivativa: un libro lleva a otro, que a la vez conduce a un autor y éste a un tema y así inagotablemente. Mientras que el autor constituye un pilar fundamental de una obra literaria a tal punto de que muchas veces es la firma la que concede garantía literaria a un corpus general de distintos tipos de textos escritos en momentos distanciados entre sí (es el caso de Borges), en los *best-sellers* importa menos el nombre del autor (muchas veces pasan desapercibidos y hasta se desconocen) que el género o subgénero discursivo (un thriller, una novela gótica, un policial), el título, la serie que integra o la temática elegida como ventajas para liderar el mercado de ventas. Incluso en los casos de autores más renombrados de *best-sellers* -como Stephen King o C.S. Lewis por tomar un ejemplo más actual- sus firmas funcionan más –propone Felski (2003)- como organizadoras de corpus o seriales conocidos y por ende inteligibles que como objetos de individuación personal o garantías de calidad. (En esto incide decididamente la premura de segundas y hasta terceras partes muchas veces demandadas por las editoriales que exige la participación de *ghost writers* o la intervención de equipos o fábricas de escritura).

En la sección "Libros" de un número de diciembre de 1971 del semanario *Confirmado*, Juan Carlos Martini dedica una nota que titula "Actualidad: la cosecha de novelas"[158] a la proliferación de novelas que "invaden" las librerías porteñas y compiten por su hegemonía de ventas, en vísperas de las fiestas, el fin de año y las vacaciones de verano, cuando los entusiastas lectores compran libros para regalar o llevarse a la playa. De todas las firmas, la que se impone con fuerza es la de Silvina Bullrich que por entonces acaba de publicar *Los monstruos sagrados* por Sudamericana y de reeditar por

[158] Martini, Juan Carlos, "Actualidad: la cosecha de novelas", *Confirmado*, Buenos Aires, Año VII, N° 339, 14 de diciembre de 1971, pp. 36-37.

Emecé *Teléfono ocupado*. Martini emprende una suerte de defensa pública de la "discutida" Bullrich, a quien algunos especialistas "maltratan" acaso por su declarada fórmula exitista de mercado que reza "vivir es producir", mientras que los lectores son quienes la han convertido ejemplarmente en un "frenético best-seller" con la compra constante y la espera ansiosa de sus libros. Martini pone en primer plano como valor positivo de esa prodigalidad literaria el esfuerzo creador y la capacidad de trabajo de esta escritora, tan diferente a aquellos que esperan ociosamente la inspiración, en tanto constituyen dos pilares de la profesionalización de la escritura literaria que se constituye en su principal medio de subsistencia.

En ese sentido no sólo la cantidad, y continuidad de libros publicados, que hacía que cada inicio de vacaciones coincidiera con la salida de la nueva novela de Silvina Bullrich para pasar el rato en la playa (la velocidad de venta que Aira pedía para el *best-seller* se cumpliría), sino también los temas abordados (la actualidad más reciente, la situación de la mujer de clase media, las inquietudes de "los burgueses") y el género utilizado como soporte de la historia (novela realista), la diferencian patentemente de la propuesta de Sara Gallardo. A diferencia del *corpus Silvina Bullrich*, en el que pese a que quizá los títulos puedan llegar a enmarañarse, el lector y la lectora saben (buscan) qué se encontrarán, los textos de Sara Gallardo, aunque algunos de ellos sí gozan de una recepción entusiasta y se reeditan, ensayan temas, se corren hacia distintas geografías, fraguan estilos, prueban distintos géneros discursivos, imponen complejos protocolos de lectura que instan a la relectura de escritorio más que al consumo veloz en escenarios de recreación, forman sistema al interior y al exterior de la propia producción (en el sentido en que Aira plantea esa sistematización literaria) y despistan toda vez con cada nueva publicación.

Con todo, al atribuírsele a Gallardo, ya no en una revista de influencia sino en una novela de otra escritora, la cualidad de escritora *best- seller*, la narradora, focalizada en la protagonista de *El desperdicio*, otorga una colocación muy parcial para la producción temprana de Gallardo. Pues, la ubica en un *best-sellerismo zonal*,[159] el del

[159] Utilizo la expresión *bestsellerismo zonal* para referir a la condición de *best- seller* que la narradora de la novela de Sánchez le atribuye a la producción de Gallardo. Se trataría entonces de una escritora *best-seller* (por el número de ventas y reediciones, por los premios que reciben sus novelas, especialmente las tres primeras, por el interés de la crítica y de sus colegas, en un contexto de ampliación de la oferta editorial, de modificación de la situación sociocultural de las mujeres y de expansión y diversificación del público lector) pero especialmente en la zona de Pirovano. Como si en esa zona se constituyera una suerte de mercado literario acotado a un "entre nos", a un mundo pequeño de pertenencia, el del pueblo de hacendados rurales, ligados por historia con la tradicional familia de la escritora. Es interesante, además, esta inscripción que se hace de Gallardo a la par de Silvina Bullrich, la autora argentina de *best-sellers*

pueblo de hacendados rurales, como si, tautológicamente, las novelas rurales escritas por hijas de patrones, y éste es el caso de Sara Gallardo, lograran mayor repercusión, interés e inteligibilidad en los ambientes que en ellas se recrean (como una forma de actualización extemporánea del "entre nos" decimonónico), y, no, como en el caso de Bullrich, entre un público urbano, caracterizado por una mayor diversificación. Una colocación parcial, [160] entonces, la que en *El desperdicio* se hace de las novelas de Gallardo y que podría entenderse como otro de los pasos necesarios para que Elena pueda cumplir con su *plan de evasión* de toda aquella "destilería de bosta".

La búsqueda de Elena durante la esperanzada "edad de la comedia" consiste, entonces, en encontrar el modo de huir de Pirovano, cuyos pioneros, los Pirovano, estaban emparentados con los Gallardo, quienes "habían sido potentados de vida resonante en la comunidad, naturalistas, grandes estancieros, escritores" (Sánchez, 2007:29). Irse implica, en palabras de la protagonista, no volver allí de ninguna manera, y seguir el camino contrario al de "la Gallardo", cuya salida de la estancia familiar constituye el punto de partida para, sin embargo, cumplir su destino rural y dar una vuelta hacia atrás: "irse para seguir escribiendo novelas rurales" (Sánchez, 2007: 29). Y resaltamos la forma empleada en la novela para mencionar a la escritora: la que vuelve es "la Gallardo", expresión que en su contexto de ocurrencia adquiere un alcance despectivo, pero, al que, no obstante, se le sobreimprime el valor de distinción que asume dicha expresión entre los miembros de familias de alcurnia como los Gallardo.

¿Por qué partir de *El desperdicio* para recorrer algunas zonas de la producción de Sara Gallardo? En primer lugar, por la predisposición a ello que despiertan ciertas afirmaciones de la narradora en torno de la literatura de Gallardo. Pero también porque, entrado el siglo XXI, en el texto de Sánchez se recuperan algunos tópicos que caracterizan la producción temprana de Gallardo, como la tradicional díada campo-ciudad y el itinerario (campo/ pueblo-ciudad-campo) de los personajes de ciertas novelas rurales canónicas: en este caso, Elena, una mujer universitaria, va del campo a

---

por antonomasia interesada en seducir a los lectores, la escritora profesional que logra auto sustentarse a expensas de su escritura ficcional, cuyos universos referenciales ligados a los asuntos políticos más candentes, a los temas de actualidad y a la situación de la mujer de clase media en la sociedad distan considerablemente de las preferencias ficcionales -acaso anacrónicas- de Gallardo.

[160] Una colocación que desentona no sólo con la buena recepción y las críticas laudatorias contemporáneas desde la publicación de las primeras novelas de Gallardo, que se traducen en premios y reediciones, sino también con el hecho de que *Enero* haya sido rápidamente traducida al alemán y al checo, lo que confiere a esta escritora un reconocimiento más allá del nacional. Los detalles sobre estas traducciones fueron contemplados en el Capítulo I. "Piezas de una obra rota", en el apartado 1.2. "Vaivenes de una *Donna é Mobile*". Se consignan todas las fuentes (traducciones, reediciones) en la bibliografía.

la ciudad, de donde regresa, enferma, *desperdiciada*, a un campo poblado por *homeless*. Dos escritoras mujeres, entonces, que en distintos momentos vuelven al campo y encuentran allí toda una zona narrable, disponible, para, cada una a su modo, darle otra vuelta.[161]

Si bien la afirmación de Elena Arteche podría pecar de los excesos de las máximas de juventud, es también cierto que en las primeras novelas de Gallardo, que se enmarcan entre fines de los 50 y fines de los 60- *Enero* (1958), y *Los Galgos, los galgos* (1968) (y su versión compendiada *Historia de los galgos* de 1975), y de manera menos explícita pero presente en la díada ciudad-campo, en *Pantalones azules* (1963)- esta vuelta literaria al campo se confirmaría.

Frente a otras opciones disponibles que le ofrece el campo literario argentino de fines de los años 50 –es el momento, como se dijo, de una cifra inédita de aparición de novelas de escritoras mujeres,[162] entre las que se destaca la constelación de narradoras exitosas como Beatriz Guido, Marta Lynch, Silvina Bullrich, que evidencian una preferencia por la ficción histórica reciente, por ciertas formas de la ficción realista, por

---

[161] Aunque no es posible marcar como tendencia del presente el interés por recuperar el campo como localización y materia literarias, sí se identifica un grupo de narradoras argentinas actuales que vuelven al campo, o mejor, a distintas formas de campo, con propuestas de escritura muy originales: sus nuevos personajes y oficios rurales, las ambientaciones, las técnicas narrativas utilizadas, los espacios rurales, etc. En las "Palabras Finales" de esta tesis se desarrolla esta línea de análisis como proyección de las zonas de esta investigación doctoral que se enfocan en las apuestas estéticas con que las primeras novelas de Gallardo interceptan la tradición de la novela rural y las quitan del epigonalismo y anacronismo.

[162] En su estudio sobre las escritoras argentinas en el período que va de 1945 a 1970, María Rosa Lojo (2000) distingue los años 50, ese momento inmediatamente anterior a que "la narración ganara la partida", 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". Lojo caracteriza esta nueva novelística femenina según lo que denomina una plataforma estética ideológica definida por: una inscripción en el modo ficcional realista; una representación crítica del presente de la sociedad argentina coetánea a la temporalidad de las novelas; distintas apuestas en los principios constructivos de las ficciones; y el interés por narrar la problemática de la inserción de la mujer en la sociedad de manera inédita. De las cinco líneas orientativas que le son útiles a Lojo para distribuir el corpus de novelas y libros de cuentos de escritoras argentinas, Beatriz Guido se sitúa en la de la narrativa de corte realista que tematiza la decadencia de la alta burguesía terrateniente generalmente desde la óptica de una subjetividad femenina; Silvina Bullrich, además, incorpora los condicionamientos y problemas sociales de la mujer de clase media; las distintas experiencias del cuerpo y su incidencia en la cuestión femenina forma parte de manera protagónica de la materia argumental y semántica de las novelas de Marta Lynch. Por su parte, Sara Gallardo es ubicada en razón de *Los galgos, los galgos* junto a las novelas de formación escritas por mujeres que tematizan el campo, como Jorgelina Loubet y María Eugenia Eyras. Ahora bien, en virtud de sus últimos libros, ante todo *La rosa en el viento*, Gallardo es vinculada junto a Elvira Orphée y Elvira Nicastro con la línea argumental de la narrativa interesada en asuntos mágicos y míticos.
A su vez, Renata Rocco Cuzzi e Isabel Stratta (1980-1986) proponen una historización de los mecanismos de consagración, legitimación y colocación de las escritoras argentinas desde 1940 hasta los años 70. Dentro de esa periodización, sitúan a Sara Gallardo entre las muchas escritoras que comienzan a publicar entre 1955 y 1965 y que obtienen una gran repercusión entre el público y en la industria editorial a un punto tal que las autoras, junto a otros críticos, fijan por esa época al fenómeno de una acentuada "irrupción de la mujer" en la literatura argentina. En virtud del universo temático que Gallardo despliega en sus textos, es incorporada junto a María Esther De Miguel, Iverna Codina, Alicia Jurado en la sección narrativa de materia rural.

problemáticas burguesas percibidas desde subjetividades y sensibilidades femeninas, y cuyas fábulas están situadas en escenarios preferentemente urbanos, y más adelante, avanzados los 60, de las propuestas experimentales de Manuel Puig y de los escritores de la "nueva narrativa hispanoamericana" o "boom" y el fenómeno editorial y de exportación de la literatura latinoamericana, en los que Julio Cortázar se afirma especialmente con su novela *Rayuela* (1963) como el portavoz argentino más notable– Sara Gallardo ingresa a la vida literaria reelaborando ciertos tópicos tradicionales de una literatura anterior. Entre ellos están el paternalismo de estancia (en *Enero*), el dispositivo campo-ciudad más toda su serie de atributos y los resabios de una mirada hostil ante un grupo inmigratorio, el de los refugiados judíos (en *Pantalones azules*), y los itinerarios de iniciación, derroche y fracaso del joven heredero rural (en *Los Galgos, los galgos* e *Historia de los galgos*).

En un momento de su vida, Ignacio Arteche, el padre de Elena, encuentra en los desperdicios del campo (unos lotes despreciados por "inservibles" por sus propios dueños y que él gana azarosamente en una partida de póker) la *gran ocasión* para convertirse en propietario y productor rural. Mientras la casa de campo de *Los galgos, los galgos* está en proceso de remodelación, el narrador dice de su mujer, Lisa, una pintora, que ella tenía el don de "transformar *desperdicios* en cosas agradables" (p. 36. Énfasis mío).[163] Dos escenas literarias, entonces, que muestran en el primer caso cómo el reciclaje de *restos rurales* deslucidos puede cambiarle para bien la suerte al personaje, y, cómo la pericia de una artista logra no sólo aprovechar los desechos sino darles una vuelta y convertirlos en algo apacible, en el segundo. Estas imágenes que pertenecen una, a la novela de Sánchez en la que la obra y figura de Sara Gallardo son materia de cuestionamiento precisamente por el rumbo que toman hacia *lo rural*, y, otra, a la novela rural más celebrada de la propia Gallardo, iluminan las operaciones de transformación de los primeros libros de la escritora, quien, como Ignacio con los lotes rurales, como Lisa con los sobrantes, selecciona entre los restos obsoletos, o mejor, entre los desperdicios de una tradición de larga data, y encuentra la oportunidad de

[163] Estas operaciones en gran medida *pop* de reciclaje artístico también aparecen en otro personaje literario femenino un poco posterior: Gladys, la artista plástica de *The Buenos Aires affaire* (1973) de Manuel Puig. Gladys, que había ganado de jovencita una beca para emprender estudios artísticos de perfeccionamiento en Estados Unidos en 1959, en los albores de la explotación del *pop art* norteamericano, confecciona sus obras con los desperdicios que encuentra en la playa de una localidad balnearia del Atlántico sur. Más que con los restos de la cultura masiva (sean productos gastronómicos con marca como las latas de sopa Campbell o imágenes de divas del *star system* como Marilyn Monroe, por tomar ejemplos de obras de Andy Warhol), Gladys usa como materia prima de su arte basura industrial como latas oxidadas, colillas de cigarrillos, guijarros de hierro rotos, entre otras cosas.

darles una nueva productividad y de comenzar así su trayectoria literaria. Un movimiento que va de un intencional juego con el anacronismo a la construcción de una *poética del desperdicio*.

Según las claves de la teoría cultural de corte marxista de Raymond Williams[164] (1984), la tradición sería una versión del pasado que pretende conectar con el presente para ratificar cultural e históricamente un orden contemporáneo, y al mismo tiempo dar las coordenadas del futuro. La tradición representa, junto con las instituciones y formaciones, uno de los aspectos fundamentales de cualquier proceso cultural, y, antes que "un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social" (p.137) o una mera supervivencia del pasado, la tradición constituye una fuerza activamente configurativa y selectiva en el presente. En la práctica, afirma Williams, la tradición se perfila como la expresión más notoria de las presiones y los límites hegemónicos. De ahí que proponga el concepto de "tradición selectiva" en tanto esta selecciona, descarta, reinterpreta, diluye deliberadamente zonas de significación dominantes de "un pasado configurativo" y un "presente preconfigurado".

---

[164] En los procesos culturales dentro de una sociedad de clases, Williams también identifica y caracteriza sus relaciones dinámicas internas mediante las categorías que denomina "lo dominante", "lo emergente" y "lo residual", para analizar una serie de prácticas, espacios, itinerarios, expectativas socio-culturales y artísticos. Los sistemas culturales y órdenes sociales determinan rasgos dominantes, que son los hegemónicos, y los que moldean las definiciones de lo emergente y residual. Por "emergente" Williams entiende a todos aquellos nuevos significados, valores, prácticas, y relaciones que se van creando consecutivamente "Lo residual", que a veces se impone como oposición y otras como alternativa a lo dominante, constituye aquello que se ha formado en el pasado pero, a diferencia de "lo arcaico" que quedó cristalizado en el pasado y se reapropia de un modo deliberadamente especializado, aún sigue activo, aprovechable o funcionando como remanente de alguna formación o institución culturales o artísticas anteriores dentro de los procesos culturales del presente. Por eso su lugar dentro de esos procesos contemporáneos puede ser extremadamente variable La categoría de "lo residual" es útil para analizar los modos en que Sara Gallardo incorpora en sus ficciones de inicios de los años 60 lo activamente residual (que aunque no se opone ni corroe lo dominante contemporáneo sí resulta una alternativa singular) mediante operaciones de reinterpretación discriminadamente inclusiva y de reescritura selectivamente exclusiva de los significados y valores reales de ese legado.
Asimismo, Jacques Derrida (2004) afirma que el empleo de una tradición con miras de actualizarla no obligaría al usuario a una reducción neutral frente a los preceptos de esa herencia, antes bien, supondría una deliberación, un aggiornamiento, un compromiso ante dicha elección y un sistema de operaciones de transformación, que dejaría en evidencia la idea de que todo gesto de lealtad a la tradición no puede sino ratificar la infidelidad a ella misma.
Eric Hobsbawm (1999) utiliza la expresión "tradición inventada", diferente a la idea cerrada de *costumbre* que acecha a las sociedades tradicionales precisamente en virtud de que la característica de la tradición es su *invarianza*, para referirse a una serie de prácticas fijas (ritualicas o simbólicas), reguladas por pautas abiertas o aceptadas implícitamente. La expresión acuñada por Hobsbawm intenta dar cuenta de cómo ciertos valores y normas de conducta se infunden por reiteración, estableciendo una relación de contigüidad con determinado pasado real o inventado.
Por su parte, Andreas Huyssen (2010:14) sostiene que las tradiciones, al tiempo que serían algo inventado, construido y que se basarían en operaciones de selección, elección y exclusión, también darían forma a la vida cultura y social.

La pregunta por los motivos de esa elección temática que hace Gallardo a primera vista podría llevar a leer en su producción más temprana una trasnochada operación de rescate de ciertas zonas, quizá obsoletas, de la literatura argentina, que promediando la década del 60 parecerían ya casi impracticables, o meritorias de catalogarse como epigonales: la de la tradición de novelas de ambientación rural escritas preferentemente por escritores varones. Y, aunque la lista pueda extenderse, alcanza con mencionar los ejemplos de *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres para el siglo XIX, y, la narrativa campera de Benito Lynch y *Raucho* (1917) de Ricardo Güiraldes en el XX. Asimismo, dichas apuestas de los comienzos de Gallardo tientan a una lectura regida por un prisma biografista e incluso de clase que ya se han convertido en mitos interpretativos o ficciones críticas, sustentados en una *fábula de origen*, construida incluso por la propia escritora, quien en varias ocasiones, como en su breve autobiografía en registro infantil,[165] habla, como vimos, de su infancia en la estancia familiar, del padecimiento de una enfermedad crónica que la conecta con largas estadías en la cama, con el relato de sus allegados de anécdotas familiares vinculadas con la historia de la patria, y con la lectura apasionada de literatura de aventuras, la *paideia* griega, cantares de gesta, romances castellanos, hagiografías, que "hacen salir" las ideas para sus libros.

Esas temporadas infantiles de Gallardo como hija de estancieros en los campos de la familia, las declaraciones de la propia autora sobre sus predilecciones en materia de textos literarios, sus escenas de lecturas durante sus persistentes jornadas en la cama, víctima de enfermedades respiratorias de tinte tardo romántico, sus preferencias temáticas y de ambientación de las primeras novelas, han contribuido, entonces, a la construcción de una peculiar "ficción de autora",[166] desde la que abordar póstumamente algunas partes de su producción. Una ficción de autora anacrónica, "fuera de época" o "fuera de foco", como se dice también del personaje Elena Arteche (p. 37), que quizá

[165] En la ya citada autobiografía para niños, en la sección que le dedica a su estadía en el campo familiar durante su infancia Sara Gallardo recuerda: "Por entonces, nuestro padre nos enseñó a andar a caballo (...) veíamos los nidos que los pájaros tejían con pasto enlazando los troncos del duraznillo, veíamos los húbose del tamaño de garbanzos (...) Sobre esto y sobre los perros, los caballos, la gente, los árboles y unas cuantas tonterías escribí después en mis libros..." (Gallardo, 1983: 52). Más avanzado el relato, Gallardo comenta: "Pasaba muchas temporadas en la cama, con asma, tos convulsa (...) Esto me valió cosas buenas, ver la paciencia de mis padres (...), leer muchas horas seguidas..." (p. 53).

[166] Me baso en los trabajos de Julio Premat (2006, 2009), quien propone que en la escritura moderna argentina al tiempo que se produce una obra literaria se construye en torno del escritor una figura de autor: "Una figura de autor, tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos" (Premat, 2009: 15).

haya actuado como coartada doble: primero, para relegar o demorar la atención sobre su narrativa, pero también para revalorizarla post mortem en estos últimos años.

Esta figuración de autora impresa sobre Gallardo parece no coincidir con la actualidad que ha cobrado hoy en tanto que su trayectoria evidencia haber tomado otro giro. Se ha producido, entonces, otra vuelta: sus textos se han vuelto a editar,[167] a leer, a comprar, a exhibirse en las librerías, a estudiarse.[168] Se han incluido en antologías de índole muy diversa (que van desde recopilaciones de narradoras argentinas hasta selecciones de cuentos de trenes, de erotismo homosexual, de mujeres infieles)[169] y colecciones editoriales de clásicos y de libros recobrados,[170] e incorporados como objeto de estudio en las currícula universitarias de grado y seminarios de posgrado;[171] y también su narrativa breve ha sido integrada en obras completas.[172] En 2003 la revista virtual *Fe de Rata* le dedica un número especial que recopila reseñas, trabajos críticos y entrevistas a la autora.[173] Aun más, la figura de "Sara Gallardo" escritora, en una suerte

---

[167] En orden cronológico las reediciones de los últimos tiempos son: *Eisejuaz* Barcelona, Clarín, 2000; *El país del humo*, Córdoba, Alción, 2003; *Los galgos, los galgos*, Buenos Aires, El elefante Blanco, 2004; *Narrativa breve completa*, Buenos Aires, Emecé, 2004, edición prologada al cuidado de Leopoldo Brizuela; *Las siete puertas* (seguida de *Dos amigos*), Buenos Aires, Plata Editora, 2008, con dibujos de Silvia Lenardón; *Enero*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2009. Durante el transcurso del 2012 se publicará una reedición de *Eisejuaz* por El cuenco del Plata con prólogo a cargo de Martín Kohan.

[168] En los últimos veinte años se advierte un interés de la crítica por la obra de Gallardo. Algunos ejemplos son Eduardo Romano: 1992; Cristina Piña: 1996; María Rosa Lojo: 1998; Griselda Gambaro: 1999; Elena Vinelli: 2000; Leopoldo Brizuela: 2001, 2002, 2004; Enzo Maqueira: 2004; Lucía De Leone: 2008; 2009; Bertúa y De Leone, 2012.

[169] En la bibliografía se consigan en un apartado propio todas estas antologías. Aquí a modo de muestra se listan algunas de ellas: Bajarlía, Juan Jacobo [et al.], *Caramelos surtidos*, Buenos Aires, Orión, 1991; Bioy Casares, Adolfo [et al.], *Cuentos hispanoamericanos*, Argentina Munich, Deutscher Taschenbuch, 1993; Libertella, Héctor (comp.), *Borges, Lugones, Saer y otros: 25 cuentos argentinos del siglo XX [una antología definitiva]*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1997; Brizuela, Leopoldo, *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en veintiocho relatos argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

[170] Ricardo Piglia y Osvaldo Tcherkaski (2000) incluyen *Eisejuaz* en la "La biblioteca argentina. Serie clásicos". Abelardo Castillo (2009) incluye *Enero* en la colección "Los recobrados" de Capital Intelectual.

[171] Por ejemplo, la inclusión de *Eisejuaz* y *La rosa en el viento* en el programa de la materia "Problemas de Literatura argentina", dictada por Eduardo Romano, en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año 2002; la incorporación de *Enero* al programa de "Introducción a la literatura (Letras)", dictada por José Amícola, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, año 2007; la inserción de *Eisejuaz* en el programa del seminario de doctorado "La esquiva realidad: referencia y representación en seis novelas argentinas y latinoamericanas", dictado por la Dra. Susana Cella, en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, año 2009.

[172] Gallardo, Sara (2004), *Narrativa Breve Completa*, Buenos Aires, Emecé. Con selección y prólogo de Leopoldo Brizuela. En este volumen no se incluyen ni las novelas *Los galgos, los galgos* y *Eisejuaz*, ni la narrativa infantil formada por *Los dos amigos*, *Teo y la TV*, *Las siete puertas* y *¡Adelante, la isla!*

[173] Número especial "Sara Gallardo" en revista *Fe de Rata*, Año 2, Nº 23, Córdoba, diciembre de 2003. Incluye textos de María Elena Walsh, Luisa Valenzuela, Griselda Gambaro, Leopoldo Brizuela y entrevistas realizadas a la autora por Daniel Pliner, Esteban Peicovich y la revista *La Nación*. Puede consultarse en: http://www.federata.com.ar/index_gallardo.htm.
El 3 de diciembre de 2011 el escritor Leopoldo Brizuela abrió en la plataforma de la red social *Facebook* un perfil "Sara Gallardo (escritor)" en el que publica fotos inéditas de la escritora, textos críticos

de "cameo" (Saccomanno: 2006) literario, aparece en el poema "Enero con Sara Gallardo" de la escritora Paula Peyseré, que sería una suerte de versión poética libre de su novela homónima,[174] y convive hoy junto a otros escritores en las páginas de la

---

publicados y otros inéditos, notas periodísticas sobre su obra, tapas de las reediciones de sus ficciones, entre otras cosas.

[174] Peyseré, Paula, "Enero con Sara Gallardo", *El Remisero Absoluto. Levantando olas breves pero impetuosas*: http://elremiseroabsoluto.blogspot.com/2005/09/sin-ttulo.html

Una vez, de tanto poncho durante el día de setiembre
Sara decidió justo y necesario pegarse una ducha,
abandonar la tranquera o el escritorio,
dejarse influir una siesta.
La Señora Mercedes
hacía un té, porque la Alcira no estaba,
hacía de dueña con un té y con su amigo el cura párroco
quien se refería a la eficacia del diablo sobre los úteros
como si recordara anécdotas de cabras,
con sorna de la muchachada que da rienda suelta al buitre,
a la patata y al amor de ingle
en una rivera, en un descuido atrás de algún yuyo,
después de alguna misa, los típicos cojederos.
El cura
–si de él hubiera dependido la administración de justicia-
quería aplicar el método de la cruz de cristo por excelencia,
no había digerido la hermosura de perdonar o entender o apoyar
al sexo adolescente, a la libertad del vientre,
a la liebre que corre.
La señora Mercedes le servía más y más cucharadas
con la esperanza, pobre en su aristocracia,
del calor de dar amistad, una desmesura,
un pico de glucosa.
El padre, en su salsa, retribuía la invitación con autoridad de monólogo y abuso:
arrebatado, predicaba subido a la mesa ratona
con sudor de ritmo y dedo erecto.
Mientras, Sara retozaba su estado de metáfora
-una irreverente preñez del Verso
exagerada por solemne y hermosa-
y en lugar de estirar la pata, una horita aunque sea para aliviar el peso de la criatura,
tenía que torturarse el oído con los gritos hósticos y comulgados
del padre venido a menos en su papelón.
Se levanta Sara
como quien recibe una llamada del destino, del sistema,
medio zombie aunque dentro de sus cabales narrativos
y con mano firme de macho madre decide
-por la apertura angosta del placard- armarse de su Charlesville
sistema de chispa, modelo 1898
(la previsión de la catástrofe no está en juego cuando de hijos se trata
y la travesía del mito le llega
tarde
que es como mejor se aprovechan los francos laborales o estéticos).
Una tacita tiembla
y la mesa cruje desde minutos antes bajo el peso del gordo en su sotana.
La señora Mercedes toma carta en el asunto
porque sabe del vilo histriónico pero honesto que es el sueño ligero y frágil de Sara
-tampoco para decir narcolepsia, pero sí Leve disrupción-
y le sugiere al padre que se baje,
que se baje del volumen de su voz y del mueble.

novela *Tartabul o los últimos argentinos del siglo XX* (2006) de David Viñas. Por lo demás, en el reciente estudio de Jorge Monteleone *La Argentina como narración* (2011), en el que se encadenan textos de la narrativa argentina de los siglos XIX, XX y XXI no según un parámetro histórico cronológico sino por los núcleos fundacionales, los relatos iniciales e iniciáticos, que son reapropiados y hasta reescritos en distintas épocas y desde diferentes estéticas. Así a propósito del espacio fundacional del desierto se reúnen los cuentos "Ella", "Domingo Antúnez" y "En la Puna" de *El país del humo* de Gallardo con textos de Sarmiento, Alan Pauls y Liliana Bodoc, entre otros.

Como se adelantó, en simultáneo a la publicación de sus tres primeras novelas, Sara Gallardo se desempeña desde muy joven como periodista en diversos medios gráficos vinculados al periodismo moderno, en los que sus actuaciones permiten trazar otras imágenes autorales que complejizan esa sospechosa colocación en el terreno del anacronismo, o mejor para decirlo con las palabras de Gallardo, de lo desactual.[175] Con todo, más allá de esas intervenciones ligadas a publicaciones afines a los magazines norteamericanos que colocan a sus columnas en la vanguardia del periodismo argentino,[176] es también en sus novelas tempranas donde las propuestas estéticas de Gallardo evitan caer en un rescate extemporáneo o conservador de tópicos tradicionales y realizan una apuesta por lo que denominamos, como fuimos adelantando, una *autoría literaria diversificada*, móvil (para retomar el adjetivo *–mobile-* que da título a una de sus inscripciones periodísticas), no fácilmente encasillable, que desorienta, con la peculiaridad que trae cada nueva publicación. Así, observamos en sus tres primeras novelas diferentes operaciones de afiliaciones[177] y desvíos[178] que hacen a una

---

El hombre tumultuoso se rasca la barbilla
sorprendido de que una dama cuestione su porte
pero -¡orgullo negro, cruel !- Sara Gallardo ya entró
como yegua sudada en Palermo, y mejor, en el monte;
ya entró y apunta con fuerza de Santa Bárbara en su rayo,
mastica entre dientes un proverbio de campo
acerca de la sabiduría para las cosechas o los modales en el trabajo, y fuego.
Fuego contra el rosario del cura
que pierde la voz y el pecho en sangre,
un protagonismo en Enero.

[175] En el ya mencionado *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por su autora* se denomina "Las Desactualidades" a la sección del libro donde se ubica la recopilación de las columnas que Gallardo escribió para la revista *Confirmado*.

[176] La faceta periodística de Sara Gallardo en líneas generales se analiza en el Capítulo III. "Literatura y periodismo. ¡Tan lejos. Tan cerca! Su doble participación en *Confirmado* ocupa el Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades".

[177] En relación con los modos de representación de la figura del intelectual, Said (2004) establece una diferencia entre las nociones de "filiación" y "afiliación". Si la filiación representa los lazos difícilmente rompibles con todo aquello que el ser humano recibe o hereda en línea directa desde la llegada a la vida (como el estatus familiar, la religión, el idioma, la nacionalidad, el género sexual, entre otros factores),

reescritura renovadora de ciertas matrices de gran parte de la literatura argentina, preferentemente decimonónica y de principios del siglo XX. Entre las preferencias temáticas y de ambientación de las novelas rurales más convencionales, *Enero* (1958), la primera novela de Gallardo, se destaca, entre otras cosas, porque en ella la escritora realiza un desvío en la construcción del punto de vista narrativo respecto de la tradición

---

con todo lo que puede hallarse en la naturaleza, la afiliación (un derivado de la primera) constituye aquello que se escoge de lo que está disponible a mayor o menor alcance y abarca todas las reformulaciones, actualizaciones o nuevas versiones que goza eso que se elige, o mejor, eso que se apropia por convicción política, por la situación socioeconómica o por voluntad y deliberación.
Por su parte, Roland Barthes (2005) establece que las obras deben ser filiales en tanto una escritura siempre tiene la necesidad de lo que denomina una "heredad". No se trata, argumenta Barthes, de acompañar, transcribir o puramente imitar algo en esa vuelta al pasado sino de valerse de una "heredad" de los "valores nobles". En tanto la filiación es la aceptación de la "aristocracia de la escritura", las obras son filiales incluso muy a pesar de ellas del mismo modo como un aristócrata sin dinero y sin herencia, metaforiza Barthes, puede seguir siendo (incluso a su pesar) un aristócrata. El concepto que introduce Barthes para dar cauce a las operaciones filiatorias de las obras es el de "deslizamiento" que va a diferenciar de la categoría derrideana de "deconstrucción". Antes que de des-sedimentar el legado a través de un juego que advierta en la trama del lenguaje los movimientos de separación y "diferancia" en la lucha contra la "tiranía de las normas", sostiene Barthes, la filiación por deslizamiento supone un traslado de la "escritura antigua" deslizada, precisamente, mediante nuevas palabras, otras metáforas, nuevas apuestas.

[178] Más allá de los cuestionamientos que el concepto de "influencias" de Harold Bloom (1991) haya podido despertar en sus intentos por construir una teoría "correctiva" de la poesía a través de una descripción de las influencias poéticas que desrealizara las concepciones más autorizadas sobre cómo un *poeta fuerte* "forma", "influencia", "inspira" a otro *poeta fuerte*, y más allá de que el campo de reflexión de Bloom sea la poesía inglesa en el marco del revisionismo moderno o post-Ilustración, resulta muy productiva la idea de que existen, al menos, seis mecanismos de superación o desvío de la angustiante consigna que reza que ya todo ha sido escrito, dicho, pensado, y de manera inmejorable y que hace de la búsqueda de originalidad una causa perdida. Pero, sostiene Bloom influido él mismo por las ideas nietzcheanas y freudianas, las influencias poéticas, aunque irradiadoras de un principio de angustia, no sólo no vuelven menos originales a los poetas sino que en ocasiones los dotan de una mayor originalidad que no puede interpretarse con valoraciones del tipo *mejor/peor*. Resultan productivas sus reflexiones porque estas atañen a los modos como un escritor se enfrenta con su legado y lo transforma evitando así caer en el temible epigonalismo. (En ese sentido, emerge una noción muy problemática como la de "precursoría", que Jorge Luis Borges –uno de los escritores más admirados por Gallardo- se encargó de conjurar para el contexto argentino. En su ensayo sobre el escritor argentino y la tradición nacional de 1932 y con ejemplos paradigmáticos demuestra cómo antes que filiarse con la tradición hispana o subsumirse al subgénero "artificial" de la poesía gauchesca o empaparse de "color local" la literatura argentina se nutre, privilegiadamente, de toda la cultura occidental. Y en su ensayo de 1952 sobre el caso de Franz Kafka Borges da vuelta el punto de mira y en lugar de observar el fenómeno de *arriba abajo* da cuenta de cómo el escritor se constituyó en lo que podría denominarse un "precursor" a posteriori, una vez que proliferaran modelos que remitieran al estilo Kafka). De los modos que Bloom encuentra para sortear la angustia de las influencias, interesa particularmente la idea de "desvío" que se deduce de los dos primeros, pues las ficciones de Gallardo toman desvíos (correcciones, completaciones) respecto de sus posibles "influencias". La figura del *Clinamen* (1° vía contra la angustia) ilustra los bruscos desvíos, las "correcciones" revisionistas que un poeta nuevo o joven ejecuta en razón del poema precursor que llegaría hasta cierto punto de manera exacta. Al segundo modo de superar la angustia, Bloom lo denomina *Tésera* y resulta de las operaciones del poeta de completamiento por antítesis del precursor. Como si al precursor le hubiera faltado dar un paso más, el poeta posterior completa ese camino tal como cuando el último trozo de una vasija rota completa al objeto rearmado. Sin ir más lejos, es lo que ocurriría en los desvíos por corrección o completación –siguiendo a Bloom- que operan algunas zonas de *Enero* y *Pantalones azules*, las novelas en que, respectivamente, Gallardo rescribe la fábula de la peona violada cambiando partes de la trama convencional, la cosmovisión e invirtiendo la perspectiva narrativa, y corrige la atribución sobre el campo de *locus amoenus* e imágenes profilácticas y completa las relocalizaciones de las familias en el campo con historias por demás desapacibles.

en la que se inscribe. Por su parte, *Pantalones azules* (1963) se distingue por enfatizar en su fábula algunos puntos ya delineados por ciertas novelas inscriptas en el paradigma de las narrativas rurales reformistas, entre las que Eduardo Romano destaca a las de Cambaceres y Benito Lynch, *Raucho* (1917) de Güiraldes (y, en otro sentido, las de Payró), en las que la asignación al campo de atributos positivos e, incluso utópicos, se pone en crisis y se le señalan "deficiencias al sector terrateniente".[179] En *Los Galgos, los galgos* (1968), y por extensión en su versión abreviada *Historia de los galgos* (1975), si bien se continúa el tradicional periplo del hijo de terratenientes (compendiado en el arco Buenos Aires-estancia-París-Buenos Aires-estancia) y sus aprendizajes truncos y derroches, que recuerda, aunque con diferencias, a los de los personajes de Andrés en *Sin Rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres, de Don Panchito en *Los Caranchos de La Florida* (1916) de Benito Lynch, y de Raucho en la novela homónima de Ricardo Güiraldes,[180] se reflexiona desde las mismas páginas de la novela (escrita y publicada después de *Rayuela* (1963) de Cortázar) del agotamiento o, al menos, de lo sospechoso y "ridículo" que resulta esa escena literaria que funciona como epítome de la tradición de la novela rural: la del hombre que se desplaza a pie por la llanura, ya sea por la huella pampeana sin límites fijos, por el campo alambrado o por el campo recortado en estancia.

La apreciación de Elena Arteche -la protagonista de la novela de Sánchez con cuya referencia inicié este primer apartado- entonces, que, en sus años de juventud (es decir antes de que también dé la vuelta, se retire al campo y "desperdicie" esa brillantez bien ganada, acumulada en la ciudad), califica de retardataria la vuelta al campo de las novelas de Gallardo, queda relativizada al poner de relieve los gestos disruptivos con que la propia Gallardo encara esa tradición. Una tradición que parecería necesario desechar, en palabras de Elena, o revisitar con ojos nuevos, según las propuestas de Gallardo, en la etapa de formación y lanzamiento de una escritora.

---

[179] Eduardo Romano remarca la diferencia que el reformismo de Roberto J. Payró trae en relación con las otras novelas ubicadas en el mismo paradigma: "Su reformismo apunta hacia otros objetivos, pero comparte básicamente la convicción de que la literatura es un medio de ejercer influencia efectiva sobre los lectores y de contribuir al cambio social (...) El mensaje de Payró pretende reformar a los componentes de una clase media todavía inorgánica, pero en cuya consolidación y capacidad estriban las esperanzas del socialismo para suplantar, progresivamente, a la dirigencia conservadora" (Romano, 2006:. 239-245).

[180] El protagonista de *Los Galgos, los galgos*, Julián, también hereda una estancia que termina derrochando, y para convertirse en hombre de campo tiene que pasar por determinados ritos iniciáticos, que se describen en el subapartado "*Los galgos, los galgos* o las vueltas de la vuelta" de este mismo capítulo.

II.2. *Enero* (1958): la novela de las dos caras

Enero, mes de inicio del calendario -que en la tradición latina ("Ianuarius") fue concedido al Dios Iano por ser el dios de las puertas, de los comienzos y los finales y cuya iconografía mostraba una doble cara-, es el sugestivo título con el que Gallardo abre su producción. Primer mes del año y primera novela de la escritora. Un título que, de manera evidente, ancla estacionalmente la fábula que transcurre en pleno verano. Esta breve novela se adscribe a un género de larga tradición en la literatura nacional: la novela de ambiente rural, con emplazamiento en la estancia, que cultivaron, entre otros, Cambaceres, Lynch, Güiraldes, Larreta, y que Gallardo utiliza de marco de referencia para situar y contar la historia de Nefer, la hija más joven de los puesteros. Con evidentes puntos de contacto con esta tradición pero, asimismo, operando ciertos desvíos, *Enero*, cuya localización privilegiada es el puesto y los contornos del casco de la estancia, narra los infortunios de la hija de los puesteros de una estancia bonaerense.

Una tarde de verano, durante los festejos del casamiento de su hermana Porota, en que Nefer se aparta del bullicio de la fiesta para pensar en su amor no correspondido hacia un joven paisano que trabaja en el tambo de "Santa Rosa", una estancia cercana -el Negro Ramos- es sometida sexualmente, a la intemperie y en las cercanías del puesto, por Nicolás, un trabajador del lugar, que además la deja embarazada. Sin opciones, por el total desamparo que conlleva el hecho de ser allí mujer y humilde a la vez, se debaten las jornadas de Nefer, quien primero padece, en silencio, a escondidas y sin entender del todo, las molestias del primer período del embarazo, y luego se ve forzada a casarse con el abusador, y así a privarse, incluso en sus ensueños, del hombre que quiere por la "desgracia" del hijo no deseado, ese "enemigo", "eso que la llena y la ahoga", "que llena sus días como un hongo negro y creciente" (p.25).[181] El destino de su embarazo queda atrapado en las reglas feudales de Doña Mercedes, la patrona de la estancia "El Destino", además su madrina, que si bien de alguna manera la amparan invalidan en ella todo intento de transgresión. Nefer, a pesar de ciertas resistencias que tienen muy poco alcance, cede, con la misma filosofía que le transmite su padre, ya viejo y enfermo,[182] a

[181] Utilizo la edición de Enero de *Narrativa Breve Completa* (2004). De ahora en más para especificar las páginas de donde son extraídas las citas textuales utilizo los paréntesis en el cuerpo del texto con el número correspondiente de páginas. Todas las citas corresponden a esta edición.

[182] Hacia los últimos capítulos de la novela cuando ya todos saben la historia, Nefer se cruza con su padre, en quien encuentra palabras de contención que la hacen ilusionar de a ratos con la idea de que "así es fácil la vida". A propósito de un caballo que se volvió mañero porque quedó asustado al lastimarse con un alambre de púa, el padre emite una frase que podría estar refiriendo a la desgracia de su hija: "Siempre es así –dice don Pedro- No se puede hablar así no más. Muchas veces no hay más que mala suerte (...) Por eso cuando las cosas se ponen feas no hay que empeorarlas... Más vale seguir adelante, seguir..." (p.68).

las resoluciones que la recolocan en la política y en la ética de la estancia: no abortar, ser madre y casarse "como Dios manda", aunque sea con el violador.

Si *Enero* mira con una de sus caras hacia el pasado, hacia la tradición literaria, y fija *selectivamente*[183] esa mirada en la novela rural, ¿hacia dónde mira su otra cara, la que se proyecta hacia lo nuevo? En otras palabras, ¿qué novedades trae *Enero* respecto de este tipo de novelas?

El filósofo francés Alain Badiou (2009) al analizar el siglo XX afirma que uno de los rasgos que define a "lo poético", donde se inserta el discurso literario, es la posibilidad de instalar un punto de vista, desde el cual sea posible mirar hacia atrás (hacia el siglo pasado, hacia lo viejo, hacia lo que termina) y, al mismo tiempo, hacia delante (hacia el siglo futuro, hacia lo nuevo, hacia lo que comienza):

> Lo poético como tal consiste en ocupar el umbral, en una reversibilidad entre el franqueamiento y el no franqueamiento. Poder mirar a la vez hacia atrás y hacia delante. El siglo de los poetas es el siglo umbral, sin franqueamiento alguno (p.41).

En este sentido, estas reflexiones sobre los problemas del comienzo y el fin que trae el siglo me estimulan a analizar lo que antes denominé el *sistema Sara Gallardo*, en el que la propuesta de *Enero* -una primera novela, un comienzo, que sin embargo se apropia de restos del pasado- colocaría a la escritora nuevamente en un umbral (el siglo XX es el siglo del umbral, afirma Badiou), esta vez en un umbral entre lo viejo y lo nuevo. La escritora mira hacia atrás, hacia lo que está disponible, y, en una operación que ella misma define como una elección estética,[184] resemantiza ciertas formas literarias del pasado de algunas zonas de la tradición literaria argentina.

En este apartado se pretenden interrogar las apuestas estéticas de *Enero* con las que su autora ingresa, aunque con pasos nuevos, a una tradición predominantemente *masculina*.[185] Para ello, será productivo poner en diálogo *Enero* con, al menos, dos

---

[183] Retomo aquí el concepto de "tradición selectiva" de Raymond Williams (1984), que se explicitó anteriormente, en tanto Gallardo se vincula selectivamente con el pasado literario; y así como continúa en *Enero* cierta ambientación y algunos tópicos, descarta otros, y asume otras elecciones estéticas e ideológicas para su primera novela y su obra en general.

[184] "... la incorporación del pasado a mis cuentos tiene que ver también con una idea estética" (en Pliner, 1977:71).

[185] Por supuesto que el concepto de "tradición masculina" tiene sus complejidades. Con todo, frente a la opción de una tradición usualmente catalogada de "femenina" –la poesía de corte confeso sentimental, los géneros o escrituras del "yo", en términos generales– y ante las preferencias de sus coetáneas, como Beatriz Guido y Marta Lynch, por la coyuntura política y/o social, Gallardo para *Enero* se decide por el tema rural a propósito del cual la cifra de escritores hombres argentinos es mayor a la de las mujeres. Como vimos, en su estudio sobre las escritoras argentinas, Rocco Cuzzi y Stratta (1980-1986) ubican a Gallardo junto a María Esther De Miguel, Iverna Codina, Alicia Jurado en la sección narrativa de materia rural.

textos de escritores argentinos representativos de esa tradición; uno de ellos, del siglo XIX, el otro, del XX. La comparación con *Sin rumbo* de Cambaceres, de 1885, y con *Los Caranchos de la Florida* de Lynch, de 1916, es útil, en primer lugar, para analizar los alcances de la perspectiva narrativa novedosa con la que Gallardo vehiculizó la trama de su novela. En segundo lugar, resulta fructífera para reparar en la singular representación del cuerpo (vejado o acosado) de la hija de puestero que *Enero* presenta. Y, finalmente, para explorar los inaugurales ejercicios literarios de Gallardo. Asimismo, en esa puesta en relación también se filtrará un análisis sobre los vínculos y distanciamientos entre *Enero* y otra ópera prima, también referida al mundo de la sensibilidad de una adolescente, de una escritora contemporánea pero diferente a Gallardo como Beatriz Guido con *La casa del ángel* (1954). Dos novelas que algunos críticos han puesto en diálogo por su condición de primeras novelas de formación o *bildungsroman* de protagonistas femeninas, escritas por plumas de escritoras mujeres y contemporáneas entre sí.[186]

Mira quién narra

Muy tempranamente, al reseñar *Enero*, María Elena Walsh y María Rosa Oliver coincidieron al describir la novedosa conducta literaria de Gallardo en relación con la tradición de la novela rural. La primera afirmó en las páginas de *Sur*:

> Cuando la novela argentina aborda temas del campo, suele encararlos desde el punto de vista del terrateniente. Sara Gallardo, en cambio, siente en su libro con el corazón de una muchacha tosca, sometida a una amarga serie de circunstancias (Walsh, 1959: 74)

Por su parte, María Rosa Oliver señaló en *La Gaceta Literaria* que

> [en *Enero*]...el campo llano es árido y gris o luminoso y fresco, según el estado de ánimo que Nefer refleja en él. Tan es así que ningún crítico podría decir de esta novela que es la estancia vista por el hijo del patrón. (Oliver, 1959:.7).

[186] María Inés Lagos (1996) propone analizar los relatos de formación de protagonista femenina como un subgénero aparte del modelo tradicional constituido por la novela de aprendizaje, como, por ejemplo, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes que recoge la iniciación y evolución de un personaje varón, en tanto se trataría de relatos de escritoras mujeres que se centran en el proceso de desarrollo de un personaje (generalmente una protagonista) femenino en el marco de un contexto socio cultural que establece diferencias claras en las asignaciones de género. Sin desatender los límites y los cuestionamientos sobre la pregunta por la diferencia que pueda tener un texto escrito por una mujer, Lagos define un corpus amplio de relatos de formación de protagonista femenina latinoamericanos, en los que incluye, entre muchos más, a *La casa del ángel* de Beatriz Guido y *Enero* de Sara Gallardo. Por su parte, Josefina Ludmer (2010), al interrogarse si "lo judío" es una particularidad de la Argentina en América latina, analiza la novela *Letargo* de Perla Suez y la ubica en la tradición de *bildungsroman* femeninos de escritoras argentinas y latinoamericanas como *La casa del ángel* de Beatriz Guido, *Enero* de Sara Gallardo, *Balún-Canán* de Rosario Castellanos, entre otras.

En una reseña sin firma publicada en *La Nación*, contemporánea a *Enero*, se dice que esta breve novela inicial "rezuma los sustratos de la gran novela" y se subrayan, por un lado, el modo de figuración de la "hija del puestero" y, por el otro, la "pericia" de la "joven autora (...) que tan promisoriamente se inicia con una noción poética de la existencia, *que no es común a las gentes de su generación*".[187] En sintonía con la crítica anterior, María Esther De Miguel (1961) en un artículo acerca de las formas de la soledad en tres novelas argentinas, ha puesto en serie, a Nefer de *Enero* con Balbina, un personaje tradicional de la novela rural, que pertenece a *El inglés de los güesos* (1924) de Benito Lynch. Renata Rocco Cuzzi e Isabel Stratta (1980-1986) afirman que "centrar el conflicto en una mujer es una novedad que en la novela rural introduce la primera obra de Sara Gallardo" (p.523), y, más recientemente, Leopoldo Brizuela (2004) señala que *Enero* "merecería quedar en la historia por la ruptura con el modo de representación del medio rural y su unidad estructural básica: la estancia" (p.8).

En *Enero* (1958) Sara Gallardo refiere a un mundo que conoce: el campo familiar en Libres del Sur. Pero ¿qué es lo que elige narrar de ese campo habitado por patronas y niñas ricas, pero también por puesteros de eterna inmovilidad? La escritora no realiza una vuelta rezagada al campo-estancia sino que asume riesgos al iniciar su producción tomando como materia narrativa central la historia de Nefer, la hija adolescente de los puesteros, a quien se le frustran sus propios sueños de amor y el afán de concretarlos con el hombre que desea. Las ganancias por la producción de la cosecha anual, la descripción de las faenas rurales y el episodio de la Misión, que impone la llegada de un cura para bautizar, casar, confirmar, comulgar a los lugareños, quedan, en la novela, relegados a mero telón de fondo, como marco en el que se inscriben las percepciones de la puestera sobre sus propias desgracias.

Para vehiculizar la trama, Gallardo construye un narrador cuyo punto de vista se sobreimprime, mediante un muy hábil manejo del indirecto libre y tímidas inserciones del monólogo interior, no ya con el del patrón o patrona de estancia, sino con el de la protagonista femenina (una hija de puestero que, por su trabajo en el tambo, también es peona de la estancia) en las instancias de mayor complejidad narrativa. Desde esa óptica novedosa, se narran los infortunios de Nefer, quien hacia el fin de las celebraciones por el casamiento de su hermana es violada por Nicolás, un trabajador de las vías del tren y

[187] Reseña a *Enero*, Buenos Aires, *La Nación*, Sección IV, domingo 9 de noviembre de 1958, p. 2. Énfasis mío. En este caso aclaro la fuente completa por carecer de firma.

de la carnicería del pueblo, que, embotado por el alcohol, se le cruza por el camino. *Enero* tematiza las consecuencias de una violación, que nunca llega a lexicalizarse de ese modo en la novela, y podría leerse inscripta en la secuencia de violaciones que arma David Viñas (1990) para sentenciar que "la literatura argentina empieza con una violación", desde las obras románticas, *Amalia* de Mármol (con el ingreso de la mazorca en casa de Amalia) y "El Matadero" (con el ultraje final sobre el joven unitario) de Esteban Echeverría, pasando por *Facundo* de Sarmiento (con la sensación sobre su cuerpo de la "efracción de la barbarie"), hasta -continúa Viñas- Cambaceres y Fray Mocho hacia 1880, la "mirada violatoria" del Borges de *Fervor de Buenos Aires*, y, finalmente, el Cortázar de "Casa Tomada", entre otros. Ahora bien, en cuanto a los modos de narrar y *mirar* la violación y de sus implicancias advertimos que en la novela de Gallardo se produce un desvío respecto de algunos de los modelos narrativos de la tradición literaria que Gallardo pareciera continuar en *Enero*. Las violaciones que analiza Viñas ocurren en escenarios preferentemente urbanos, en interiores o en lugares fronterizos (entre el afuera y el adentro, el campo y la ciudad)[188] con fuertes cargas alegóricas como las casas o los mataderos respectivamente, y responden a las cosmovisiones de los tipos del federal, el liberal, el burgués, acosados todos ellos por los "otros" (la mazorca, los unitarios, la barbarie, las capas sociales que ganan visibilidad durante el peronismo) mientras que en *Enero*, la acosada es una mera puestera de estancia, que en ocasiones carece de nombre,[189] y la violación transcurre en un campo que resulta peligroso incluso para una conocedora del lugar como Nefer. Por otro lado, en relación con la serie de violaciones o acosos a niñas adolescentes de la tradición de la novela rural,[190] Nefer no es forzada ni apetecida sexualmente de

---

[188] Para la caracterización de *El Matadero*, y también *La Cautiva*, de Echeverría como dramas de frontera ver Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1997: 17-81), especialmente el subapartado "Dramas rurales y urbanos".

[189] Si bien la protagonista se llama Nefer, en algunas zonas de la novela, para otros personajes su nombre aparece confundido, por ejemplo, entre los de sus hermanas. Para la mucama de la casa de la estancia, Nefer es "la otra": "-¿Vos sos La Alcira, la Porota o la otra?" (p.26). Incluso la patrona madrina no recuerda ni su fecha de cumpleaños ni su edad que constituyen relevantes señas particulares de una persona: "Hace poco fue tu cumpleaños, ¿no es cierto? ¿Cuántos cumpliste?" (p.26).

[190] Podría extenderse la serie de *violaciones rurales* al contexto latinoamericano de los llanos venezolanos con el ejemplo paradigmático de Doña Bárbara, la protagonista de la novela homónima de Rómulo Gallegos publicada en 1929. Doña Bárbara, como Nefer, sufre de muy joven una violación, aunque en su caso es colectiva, que constituye una experiencia traumática que se traduce en un odio extremo por los varones, pero, a diferencia de la joven puestera de *Enero*, se convierte en una terrateniente poderosa, despótica, de herencia mestiza, que acumula tierras y hacienda de manera sospechosa e ilegal. No obstante ese acontecimiento de violencia sexual, la novela de Gallegos pone de relieve otras problemáticas como, por caso, la fórmula sarmientina civilización (simbolizada por Santos Luzardo que vuelve a los llanos desde Caracas convertido en hombre de leyes y representa la modernidad y el progreso) versus barbarie (cifrada en Doña Bárbara por sus actitudes despóticas, feudales, corruptas e

antemano por los patrones como ocurre con otros personajes femeninos de esa tradición, tales como Donata en *Sin Rumbo* o con Marcelina en *Los Caranchos de la Florida*. Las tres muchachas, Nefer, Donata y Marcelina, comparten un origen y un destino semejantes: son jóvenes desposeídas, insertas en familias opresoras, cuyas vidas, cuyos cuerpos, son propiedad de sus patrones. El itinerario de Donata y Marcelina es el que recoge el popular relato de la campesina que carga con el estigma de la pobreza y es, además, vejada o apetecida sexualmente por su patrón, quien decide su destino. El caso de Nefer trae una variante: el "ultraje padecido" corre por cuenta de un trabajador independiente, versátil (guardagujas del ferrocarril, carnicero de pueblo), que no lo planea, ni siquiera lo desea realmente y que, aunque no recibe juicio ni castigo, no queda exento de la normativa que impera para peones y puesteros de la estancia. A su vez, quien les impone a Nefer (y a todos) las reglas a seguir es su madrina, una mujer. Nefer queda inscripta así en un *maternalismo de estancia*.

En *Sin rumbo* la posesión de Donata, la hija del capataz de la hacienda, y además hombre de confianza del padre de Andrés, se relata de acuerdo con las impresiones del joven patrón, quien prepara estratégicamente la escena del *crimen* (merodea unas cuantas veces antes el rancho, se asegura de mandar lejos al padre de Donata, se hace amigo del perro). Durante la iniciación sexual forzada –una suerte de derecho de pernada– Donata, "entregada" y llena de dones (de hecho, le dará a Andrés una hija) desde su etimología,[191] lidia sin comprender entre el puro instinto y la inercia:

> Ella pasmada, absorta, sin atinar siquiera a defenderse, acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto, subyugada a pesar suyo por el ciego ascendiente de la carne en el contacto de ese otro cuerpo de hombre, como una *masa inerte* se entregaba.
> De pronto, dio un agudo grito de dolor y soltó el llanto... (p.13).[192]

Más adelante en la novela, en una suerte de retrato de Donata aparecen los mismos rasgos:

> Donata (...) sin oponer (...) resistencia (...) en cuerpo y alma se había entregado a su querido. Huérfana de madre, criada sola al lado de su padre, (...) ignorante de las cosas de la vida, conociendo sólo del amor lo que en las revelaciones oscuras del

---

incluso en su identificación con la tierra, el medio geográfico y su herencia mestiza), y ha sido objeto de apropiaciones desde otros lenguajes y formatos masivos como el cinematográfico y la telenovela hasta el día de hoy. Por tomar dos ejemplos bien diferentes de esas apropiaciones está la célebre película estrenada en 1943 y dirigida por Fernando de Fuentes con María Félix como Doña Bárbara, y la versión más reciente de la telenovela producida por Telemundo en 2008 con la famosa actriz mexicana de teleteatros Edith González.

[191] Para un análisis de la motivación de los nombres y apellidos de los personajes de la novelística de Eugenio Cambaceres ver el trabajo de Noemí Susana García y Jorge Panesi (1995), especialmente las páginas 30 y 42.

[192] Utilizo la edición de *Sin Rumbo* del CEAL de 1968. Los números de página entre paréntesis remiten a citas extraídas de esta edición.

> instinto el espectáculo de la naturaleza le enseñaba, confundía a la brama de la bestia con el amor de un hombre". (p.21).

Nada conocemos de ella que no sea a través de la perspectiva de Andrés, para quien, como era de esperar, Donata se convierte muy rápidamente en un "detalle" en su vida, "una cosa, carne, ni alguien siquiera" (p.21). El narrador en tercera persona omite todo lo que pudo ocurrirle a Donata durante el embarazo consecuente de la vida sexual estrenada a la fuerza con Andrés e inclusive en el momento del parto. En este sentido, el relato de la vuelta de Andrés al campo, un "verdadero bautismo" como ha formulado Alejandra Laera (2004),[193] por medio de una oportuna selección lexical funcionaría –en palabras de Laera– como una "condensación metafórica" de la escena del alumbramiento que, en connivencia con aquel silenciamiento, se soslaya. En la novela, es Andrés, *el viril*, quien, sin embargo, sufre toda la sintomatología del parto y no Donata, la mujer:

> Agachado, divisando, miró atentamente en torno suyo, trató de orientarse por el curso de arroyo, y (...) cortó campo.
> Pero *agudos sufrimientos* lo atormentaban al andar; repentinas *contracciones* paralizaban el ejercicio de sus piernas.
> Acompañados de una insoportable sensación de ardor en la epidermis, fuertes *calambres* lo atacaban... (p.70. Énfasis mío).

Por su parte, aunque el narrador de *Los Caranchos de la Florida* es más complejo, y la trama, diferente, se privilegia la mirada de Don Pancho Suárez Oroño para acceder al conocimiento de la hija de los puesteros, y, mediante la adjetivación, el narrador focalizado desambigua en algunas zonas de la novela la confusa relación entre Don Pancho y Marcelina:

> Y es un encanto ver, en aquel crepúsculo inmenso aquella cara *virginal* inclinándose humilde ante aquella otra cara del amo tan aquilina y fiera, como esos perfiles de viejos reyes que el roce va borrando en las monedas antiguas (p.108. Énfasis mío).[194]

---

[193] Para un análisis pormenorizado de *Sin rumbo*, de la vuelta de Andrés al campo y sus intentos de relocalización de la familia ver el subapartado "La familia y el sueño del monstruo" del capítulo V del ensayo de Alejandra Laera (2004: 279).

[194] Utilizo la edición de *Los Caranchos de La Florida* de Troquel, 1958. Todas las citas proceden de esta edición y los números de página se consignan entre paréntesis.
Nora Domínguez (1989) sostiene que los narradores de Lynch son una "voz impersonal que habla desde un único lugar". Lo interesante es que este único lugar en el caso de *Los caranchos de la Florida* se complejiza en tanto el narrador de apariencia omnisciente pone en crisis constantemente esa total sabiduría en los tramos en que se filtran marcas de inseguridad mediante el uso del tiempo verbal condicional ("Se *diría* que sobre aquellos matorrales, que surgen sobre la superficie como esmeraldas enormes...", p. 36. Énfasis mío), frases hipotéticas, expresiones de posibilidad ("Y don Pancho no *debe* sentirse cómodo...", p.21. Énfasis mío) o cuando se apropia de expresiones que se ponen en cursiva y lo acercan al punto de vista de algún personaje, como el patrón ("... porque Sandalio López, aquel gaucho degenerado, aquel *caso clavado* de exhibicionismo patológico, y porque la cocinera Laura, aquella *yegua galopada* por toda la provincia..., p. 27. Énfasis del original), o se transforma en un narrador intervencionista ("...Panchito no ha aparecido (...) y es por eso que, en el momento de iniciar *nuestro*

A pesar de la rivalidad entre padre e hijo, entre Don Pancho y Don Panchito, asentada en proyectos de estancias diferentes y en el deseo por una misma mujer distinta de la madre, el narrador asigna al hijo, luego de que éste le confiese a la propia Marcelina que es "la mujer más linda que he visto en mi vida", una visión inmaculada de la joven puestera, análoga a la del padre, que se sintetiza en la expresión "cara de *virgen*" (p.131). Asimismo, la información que aportan otros personajes sobre ella está regulada por el punto de mira instalado por el dueño de La Florida. "El patrón no quiere que hablen mal de *La Señorita*" es la frase que repite el peoncito Bibiano pero que rige para todos, aun para la propia Marcelina, cuya voz, excepto por los breves parlamentos de las secuencias dialogales, también está acallada y es propiedad de su patrón. La fábula de La Florida se focaliza argumental y narrativamente en la historia de reyertas entre padre e hijo, y, aunque el narrador evidencie los abusos del régimen paternalista que impera en la estancia, no deja de administrar las expresiones de Marcelina y de adulterar su imagen con idealizaciones inverosímiles para una joven criada en un rancho de estancia.

En divergencia con esos modelos narrativos, ya en las primeras líneas de *Enero* se concede a una mujer subyugada el punto de vista de la narración, que arranca *in media res* (ya ha ocurrido la violación y Nefer comienza a vislumbrar que no podrá ocultar más su embarazo), y acentúa los sentimientos de desesperación de la joven:

> Hablan de la cosecha y no saben que para entonces ya no habrá remedio –piensa Nefer-; todos los que están aquí, y muchos más, van a saberlo, y nadie dejará de hablar". La angustia le nubla los ojos y lentamente dobla su cabeza, mientras con la mano arrea modestos rebaños de miguitas por el hule gastado de la mesa. (p.19).

Otras de las motivaciones del título de la primera novela de Gallardo es la alusión a la cosecha, que al abrir y cerrar la trama, la vuelve una novela cíclica.[195] En las primeras y últimas líneas de *Enero*, se ponen en conjunción la cosecha y la futura parición de

---

relato, su padre, que acaba de dormir la siesta, se ha sentado malhumorado y adusto en su viejo sillón del corredor, p.12. Énfasis mío). Esta complejidad del narrador se advierte notablemente cuando desambigua mediante la adjetivación utilizada las confusiones que se prestan en el nivel de la trama. Es el caso, como dije, de la relación entre Marcelina y el patrón viejo, pues el narrador constantemente aclara sus pormenores con los adjetivos "virginal" para referirse a la niña, y "paternal" para caracterizar los gestos de Don Pancho para con ella: "Don Pancho sólo entonces sonríe *paternal* y bueno (...) Y es un encanto ver, en aquel crepúsculo inmenso aquella cara *virginal* inclinándose humilde ante aquella otra cara del amo..." (p. 108. Énfasis mío).

[195] José Amícola ha identificado en su ensayo "Cuerpo, clase y destino en *Enero* de Sara Gallardo" frases e imágenes cíclicas o al menos reiteradas: "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", p.45; "Ir en el carro es como volar bajo: el campo se ve de arriba mientras las tablas suenan", p.74)" (en Bertúa y De Leone, 2012, en prensa).

Nefer, las que escanden los tiempos de la producción agrícola y los ciclos corporales de la joven, arman un entramado entre la vida en el campo y la del personaje, y dan comienzo y fin a la novela. La primera mención de la cosecha tiene lugar en los pensamientos y los tormentos de Nefer, cuando todavía nadie sabe de su embarazo y ella vislumbra cómo en algún momento se acortará la distancia entre su vientre y la mesa donde come a diario junto a su familia.

Mediante el recurso retórico de la aliteración (dada por la sucesión de los sonidos /m/ y /r/: "*m*ano a*rr*ea *m*odestos *r*ebaños de *m*iguitas"), se unen forma y contenido, y así la actividad doméstica habitual de Nefer (limpiar la mesa de la comida, que condicionará su movilidad cuando su "barriga" comience a crecer) se describe con metáforas rurales. La última frase de la novela, "La cosecha. Todas las cosechas las veré casada", vuelve a poner en relación a la producción rural con la situación personal y corporal de la protagonista, quien mientras viaja al pueblo, embarazada, a contraer nupcias con el abusador mira el campo por la ventana del transporte y piensa en su destino de infelicidad criando un hijo dentro de una familia no deseada.

La perspectiva de Nefer sobre su propia situación se hace presente en el relato mediante el discurso directo en los fragmentos de diálogo ("-La Nefer, soy", (p.26)) y en las reproducciones que hace el narrador ("Va a llegar el día en que mi barriga empiece a crecer", piensa Nefer (p.19)), el indirecto ("Nefer piensa que hay bastante distancia entre la mesa y su cuerpo" (p.19)), tímidas introducciones de monólogo interior ("Quién sabe si para entonces no estaré muerta" (p.19)), y segmentos de indirecto libre, ("¿Qué es el día, qué es el mundo, cuando todo tiembla dentro de uno?..." (p.23)).

El móvil del ultraje reside básicamente en la *violencia del azar* y su posterior e irrevocable impunidad. Nefer estaba ahí sola, un poco alejada de la gente de la fiesta, pensando en su amor no correspondido por el Negro Ramos, con su mente ocupada en ensoñaciones, y su cuerpo, disponible. Nefer puede decir "yo" para enunciar su angustia, incluso mediante preguntas para las que no halla respuestas, pero lo hace plantada en un discurso directo regulado por el narrador, en el que ella se convierte en la única interlocutora: "¿Por qué yo, y no otra? Alguien tiene que pasar estas cosas, pero ¿por qué yo?" (p.51). Al encontrarse sola con el hombre que la intercepta en medio de un campo distópico[196] no puede salir corriendo: "¿Qué puede hacer una chica, sola en el

[196] En contraposición a las imágenes más consabidas del campo idealizado, como asidero de ciertas utopías, y en la misma línea de la narrativa campera de Benito Lynch, el campo representado en *Enero* es

campo, en un campo tan ancho y tan verde, todo horizonte (...) Las ricas son otra cosa..." (p.20), dice un claro ejemplo de indirecto libre, en el que, como es característico de este procedimiento, la voz del narrador se solapa deliberadamente con la de la protagonista, produciéndose una inquietante ambigüedad en la identificación del sujeto productor del discurso. No casualmente, para narrar la escena de violación se utiliza en un párrafo el mismo dispositivo narrativo con segmentos de monólogo interior, y así irrumpe el tiempo vivencial del personaje, y sus sentimientos de repugnancia y padecimiento ante el violador se confunden con los deseos de Nefer por el Negro y ambos se sobreimprimen con la voz del narrador:

> 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. Durante meses esperé este día para invitarte... (p. 23).

Esa ambigüedad narrativa se condice con una imagen visual poco nítida que condensa la dificultad de Nefer por percibir el riesgo y así prevenir los efectos de toparse en las inmediaciones del puesto con el hombre alcoholizado; pues en su campo de visión los bigotes del hombre no son interpretados como sinécdoque del peligro sino que ingresan en otra red semiótica, que la obnubila aun más, al fundirse ellos con la escena que Nefer recuerda en la que el Negro está con otra mujer:

> Ahora corre, huyendo. Nicolás, el que trabaja en las vías del tren, le dice "Nefer", cruzado, enorme en su camino. Ella se detiene (...) Nefer lo mira y no ve su cara, no ve sus bigotes, ve a Delia con el Negro, bailando y riendo. Dice sí, lo mismo hubiera dicho no (p.23).

A diferencia de *Don Segundo Sombra* (1926), texto en el que Güiraldes otorga a Fabio Cáceres, ya hijo de patrón de estancia, la posibilidad de escribir su historia de aprendizajes en primera persona, Sara Gallardo construye, acaso por razones de verosimilitud –Nefer, que "no sirve para estudios" (p.51), no hereda ni una estancia ni una biblioteca–, un dispositivo en tercera persona, que se arrima al personaje femenino, desde el cual narrar, casi en voz baja, sus aflicciones y sus circunstancias. Para construir ese punto de vista alternativo al del patrón, Gallardo, como vimos, utiliza casi todos los recursos que hacen posible que el narrador se acerque a la perspectiva de Nefer

---

distópico, entre otras razones, porque al mismo tiempo que encierra peligros (como una violación a la intemperie que nadie ve) impide, a pesar de sus extensiones, la privacidad de los personajes y resulta asfixiante (Nefer no logra allegarse al rancho de la bruja Borges para intentar abortar sin ser vista por sus tíos), y rige la ley de los patrones incluso para quienes no forman parte de los servidores de la estancia (Nefer es obligada por la patrona y su madre a tener al hijo no deseado, y Nicolás, a casarse con Nefer y asumir la paternidad).

(discurso directo e indirecto, monólogo interior, indirecto libre). Al optar por un narrador que asume ese punto de vista, lo que en las novelas anteriores ocupa un segundo plano narrativo y, a veces directamente se silencia, se ubica en la novela de Gallardo en un lugar central. Es esta perspectiva novedosa la que además de denunciar, como afirma María Esther de Miguel, el "drama de nuestra muchacha de campo", esto es, la violencia, la impunidad sobre la intimidad de Nefer y el inmediato asco ante el sudor y el cuerpo no anhelado del hombre, regula el odio y las ansias de la protagonista por morir o matar. La autora de *Enero*, entonces, concibe para Nefer una visión crítica que, si bien no alcanza para canjear su historia (Nefer no puede verbalizar la violación y así evitar el casamiento forzoso), se trata de una mirada que consigue cifrar las esperanzas que su patrona confía al sermón del cura durante La Misión en una sola expresión: "Frases de bosta, son. Frases de nada" (p.52).

La bella imagen

Además de las apuestas en el dispositivo narrativo, otro evidente gesto de disrupción respecto de la tradición que Gallardo pareciera proseguir en *Enero* es el modo de representación de los cuerpos de las hijas de puestero. Los de Donata y Marcelina se hallan cargados de una sensualidad –más marcada en la primera– que se enuncia en simultáneo con la mirada deseante que sobre ellos deposita el varón. En ambos casos, en alianza con los personajes masculinos, el narrador presenta con regodeo el cuerpo de estas mujeres. Un poco antes de "arrojarse" Andrés sobre Donata, mientras en el rancho ella se acicala luego de la siesta y él la devora con "dos ojos hambrientos", el narrador de *Sin rumbo*, desde la óptica de Andrés, descompone en fragmentos carnales el cuerpo de la mujer. En esta imagen codificada de "la mujer fragmentada" (Guerra, 1992), el cuerpo, a medida que avanza la descripción –y como si esa mirada fuera una panorámica vertical y ascendente que recorriera de arriba abajo a la joven– gana en explícito potencial erótico:

> [Donata] Se había sentado; iba a ponerse las medias.
> Al cruzar una sobre otra las *piernas*, alzándose la pollera, mostró el *pie*, un pie corto, alto de empeine, lleno de carne, el delicado dibujo del *tobillo*, la *pantorrilla*, alta y gruesa, el rasgo amplio de los *muslos* y al inclinarse, por entre los pliegues sueltos de su camisa sin corsé, las puntas duras de sus *pechos* chicos y redondos. (pp.12 y 13. Énfasis mío).

En la novela de Lynch, el cuerpo deseado de Marcelina se presenta embellecido y deformado por el espejo de los Suárez Oroño a tal punto de que Don Pancho domestica

la anatomía de su ahijada: la viste con refinadas ropas y calzado elegante, la hace atender por médicos de ciudad y la aísla de la mirada de los otros en un rancho "medio oculto". Como una suerte de Pigmalión rural, se regodea en su propia creación: una hija de puesteros que, en medio de la pampa, se peina y lava a diario, camina "sobre el piso negro de la cocina de gaucho" (p.70) haciendo chirriar enaguas almidonadas que la hacen lucir como "una señorona", lee periódicos que el patrón le hace traer con la galera y saca excelentes calificaciones en la escuela: "[Don Pancho] ... toca la falda de la muchacha y arregla los pliegues con sus dedos nerviosos, como si aquello fuera su propia obra, una obra de la cual se sintiese orgulloso" (p.105).

Unos "transplantados" zapatitos ingleses de color amarillo que Don Pancho regala a Marcelina calzan sus pies menudos y, a diferencia del pie desnudo y regordeto de Donata, asoman tapados por debajo de la falda de percal. Los zapatitos son, precisamente, el objeto de culto en el que convergen las miradas y los deseos de padre e hijo, el fetiche que ambos eligen para auto complacerse. Mientras que "don Pancho pasea sus dedos temblorosos sobre el cuero flexible" (p.105), y le pregunta a Marcelina si no le hacen doler los pies, Panchito descubre, en una mirada de soslayo, "dos zapatitos ingleses, dos zapatitos de niña, coquetos, diminutos, exóticos, que asoman curiosamente al borde de la falda" (p.70).

En contrapartida, en *Enero* el verbo "mirar" se designa en su variante reflexiva: "mirarse". Un verbo reflejo, co-referencial al pronombre, que admite para su reconocimiento, por si quedaran dudas, el reforzador "a sí mismo/a". La visión del cuerpo de Nefer que el narrador prioriza es, entonces, la de la propia protagonista, que intenta descubrir en él no los secretos de su erotismo sino los avances del embarazo que, ante la inminencia de La Misión donde deberá confesarse ante el cura porque si no "van a metérsele los diablos adentro" (p.51) y las tentativas siempre fallidas de aborto (cabalgar, arrojarse a campo traviesa con el sol de la tarde de enero hacia el rancho de la bruja), la hacen sentir una culpa extraordinaria. Nefer se vuelve sobre sí y, en monólogo interior, evalúa dubitativamente sus posibilidades:

> Yo pensé: Tal vez si *me* subo a caballo y galopo mucho, tal vez si trabajo muy bruto, tal vez si *me* duermo muy profundamente podré despertar*me* sin nada... Yo pensé que si iba a casa de, de alguna persona me podría... a casa de... Tal vez si Dios me ayuda... ¿Dios? ¿Y si rezo? ¿Y si rezo un avemaría y tres credos y sucede un milagro? Tal vez el señor Dios me esté asustando para que rece más porque no soy rezadora (p.41. Énfasis mío).

La representación del cuerpo de Nefer no evoca ni al erotizante cuerpo en pedazos de Donata ni a la figura enaltecida de la muñequita de La Florida. En *Enero* el cuerpo de la hija de puesteros es feo o está afeado. Ella no tiene senos ni redondos ni en punta ni zapatitos que asoman por el ruedo de la falda. En la iglesia, durante la Misión, mientras Delia (la mujer que sedujo al Negro) menea sensualmente uno de sus pies apoyado en el taco del zapato, Nefer, sin gracia, "se inclina a rascarse un pie", y sus "uñas gastadas hasta la carne por el trabajo" asoman negras de sucias, su contextura se exhibe enferma ("A la miseria"), inapetente ("hecha un pajarito"), deserotizada, próxima a morir ("con cara de muerta") o afanosa por darse muerte ("me voy a matar") y adelgazada ("hecha un puro hueso"), tanto que en cada brazo de su hermana "caben tres de la Nefer".

Parecería que la negación de la *bella imagen* hiciera a Nefer comunicarse, en razón de la mudez que "el orden masculino" y el orden de la estancia le consienten, a través de lo que Sigrid Weigel (1986) denomina la "parlanchinería" de un cuerpo, en este caso, vejado y embarazado pero además, anoréxico, nauseoso, vomitivo, deslucido. Como si la puesta en discurso y la sagacidad no pudieran desarrollarse en un cuerpo en el que convivan belleza y salud; como una suerte de precaria compensación, el narrador le otorga a la joven una mente lúcida, apta para comprender su realidad y capaz de planear para sí, para su hijo y para todos los demás distintas muertes posibles. Sin embargo, esto que la diferencia de Donata y Marcelina no le permitirá cambiar su vida. Por el embarazo consecuente, Nefer, llamada "atorranta", "porquería", "perdida" por su propia madre, es forzada por ella y por la patrona a casarse y formar una familia con el abusador, quien, como si la violación para considerarse como tal dependiera de un mero ejercicio hermenéutico[197] conforme a quién sea quien relate los hechos consumados, o como si en el campo la violación a la china no fuera un delito punible, queda libre de culpa y cargo, e incluso, al atribuir el episodio a una borrachera, se excusa a sí mismo de remordimiento: "Y bueno, che, hay que perdonar, el vino es el vino... Y, al final, tan mal no la habrás pasado..." (p. 71).

Ni siquiera en la escena de violación, que se narra asépticamente (sin caer en golpes bajos o descripciones orgánicas) a través del recuerdo de la víctima, ni durante ese saludo prematrimonial entre violada embarazada y violador se posa sobre ella una mirada deseante. Antes bien, se trata de una ojeada probatoria -"Nefer levanta los ojos y

[197] Para un desarrollo de la concepción de la violación como interpretación y un relevamiento y discusión con la bibliografía sobre el tema ver Betina Kaplan (2007).

descubre la mirada de él recorriéndole el vientre" (p.70)- que la descalifica impunemente:

> Estás segura que soy yo, ¿no? Porque si no... ¿Estás segura? (...) Pero, que sos piba, ¿eh? (...) Pero... ¿quién iba a decir...? A mí, que toda la vida he sido loco por las mujeres grandotas, rubias, me viene a pasar esto. Hay que ver... Me caso con una chiquilina morochita. Es un misterio..." (p.70 y 71).

Inclusive para los suyos Nefer pasaría a ser *la puesterita que dio el mal paso*, sin siquiera haberse propuesto iniciar el itinerario de costureritas y milonguitas (del pueblo al centro donde perderse con las luces urbanas);[198] antes bien su recorrido ineludible es del puesto al pueblo, y nunca llega a la ciudad.

Hacia el final Nefer deberá doblegarse al hacer de su patrona madrina quien, dice su madre, "lo va a arreglar todo", y encarnar, así, un modelo de feminidad maternal, que a la vez que constituye la solución más "decorosa" (Rey Beckford, 1987:13) en tanto no quebranta la moral sexual ni el orden familiar, la victimiza y la reduce para siempre a la legalidad de la estancia adonde se sabe "los días están *amadrinados*" (p. 46. Énfasis mío). A pesar de que Nefer hacia el final piense con resignación "Todas las cosechas las veré casada" (p.74), se trata, como se sabe, de un casamiento mal habido; por eso las bodas en esta novela son de los otros o para los otros (la traducción alemana[199] cambia el título *Enero* por el de *Las bodas de los otros*): la de su hermana Porota, que transcurre en el tiempo novelesco; la de su padre con su madre que ocurrió con anterioridad; la que pueda darse a futuro entre el Negro y Delia.

A diferencia del de Elena Arteche en *El desperdicio* y del de otros personajes, aunque masculinos, de la narrativa rural canónica (como, por ejemplo, Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra*, que va de reserito aprendiz a estanciero y escritor), el trayecto de Nefer es del puesto de estancia al pueblo, de hija de puesteros a pueblerina, de joven con deseos de despertar sexual a esposa de su propio abusador (un carnicero siempre manchado de sangre animal) y futura madre de un niño producto de esa violencia. Asqueada por la sintomatología propia de su embarazo pero también por las "frases de bosta" (p. 52) que oye sin escuchar en las palabras del cura, de su madre, de su hermana, de su madrina-patrona, Nefer, a diferencia de Elena Arteche, no puede siquiera imaginar un camino liberador para alejarse definitivamente de esa "destilería de

---

[198] En "El Viaje al Centro. Tísicas, Costureritas y Milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940", Diego Armus (2002: 221-258) analiza los vericuetos de ese itinerario.

[199] Como se explicitó anteriormente, *Enero* se tradujo al alemán como *Die Hochzeit der anderen* (Berlín, Verlag Volk und Welt, 1962), que significa *Las bodas de los otros*. La traducción es de Herbert Kokch y está ilustrada por Werner Klemke.

bosta". Pues se ve literalmente expulsada de la casa natal y reinstalada en un hogar prefabricado por otros, que tiene emplazamiento en el pueblo más cercano al puesto, a donde llega el ferrocarril; un pueblo aún alejado de la ciudad, del que sólo guarda los malos recuerdos de los dedos en movimiento del testeo clínico de su embarazo bajo la mirada intimidante de su madre.

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 y criollos o modernos y extranjerizantes de estancia, la de la presencia del gringo y la de la tecnificación del campo, y/o 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. Como destaca Oliver en su reseña a *Enero*, los hijos de puesteros, peones, colonos no pueden narrar, y menos aún escribir una novela sobre ellos que sea legible, y es, entonces, Sara Gallardo quien se ocupa de poner en discurso, y desde una perspectiva narrativa confiable (esa que contempla la sensibilidad de la joven puestera), lo que de poder hacerlo expresaría la propia Nefer. En este sentido, el/la narrador/a de *Enero* se ubicaría a años luz de Julián, el protagonista de su novela *Los galgos, los galgos*, quien a propósito de un episodio en que se lastiman unos caballos hace un trueque de relatos, y así cuenta, o mejor traduce, la historia del oscuro y decide no hablar del otro ("¿Qué por qué no hablo del bayo?") porque está convencido de que "los buenos y los humildes no tienen historia" (p. 47). En *Enero*, entonces, Nefer, la humilde, la "otra", sí tiene una historia para contar.

Con todo, esa reescritura, acaso anacrónica[200] para los inminentes años 60, de ciertas zonas de la tradición de la novela rural, atendería simultáneamente al imaginario

[200] Al final de este capítulo en la zona dedicada a *Los galgos, los galgos* se retoma la cuestión del anacronismo en las novelas de Gallardo que optan por fábulas rurales.
Con todo, en virtud de las relaciones entre pasado y presente en las elecciones literarias de Gallardo resultan fructíferas las reflexiones de Roland Barthes (2005) sobre lo que considera una "arcaización de la literatura", que así como denota un gusto por el pasado conduce a una idea de marginalización. Desde una perspectiva puramente íntima del acto de escribir su novela en estado preparatorio, Barthes dedica todo un segmento a *anotar* cuestiones referidas al arcaísmo y el deseo. La arcaización de la literatura es copresente, vale decir concomitante, sostiene Barthes, de un fuerte deseo por esa misma literatura; y los síntomas de esa arcaización serían a primera vista "la inactualidad" y un sentimiento brusco de inadecuación entre la actualidad más candente y más urgente (la escritura) y la actualidad del mundo exterior (como las noticias, los avatares políticos, las revueltas sociales, las debacles económicas).

y a la perspectiva de una muchacha de campo para canalizar la trama narrativa. En paralelo, evidenciaría una preocupación de la escritora por la representación de los cuerpos femeninos, que se extiende a su segunda novela que, aunque se sitúe en una atmósfera diferente y sea narrada desde una perspectiva masculina, presenta a un personaje varón, Alejandro Hernández, absolutamente excitado e inquieto por el cuerpo erótico, extranjero, asalariado, mal vestido, y judío de Irma, la mujer que viene a trastocar los valores de su mundo heredado.

Así como *Enero* ejerce desvíos respecto de ciertas zonas de la tradición de la novela rural argentina decimonónica y de principios de siglo, escrita preferentemente por escritores y centrada en protagonistas varones, Gallardo también se distancia de la propuesta literaria que trae Beatriz Guido, una escritora mujer y contemporánea a ella, con su primera novela, cuya protagonista entra en relación, más por sus discrepancias que por sus semejanzas, con Nefer. Unos años antes de que Gallardo publicara *Enero*, Guido inicia su extensa trayectoria con la novela *La casa del ángel*, que se publica en 1954 y es galardonada con la máxima distinción en el concurso "Premios Literarios Emecé" de ese año, lo que le promete un éxito inmediato que se potencia con la taquillera versión cinematográfica que Guido escribe y adapta, y Leopoldo Torre Nilsson dirige.[201] Como en *Enero*, hay tres hermanas mujeres (entre ellas, Ana Castro, la protagonista, es la menor), una madre castradora, que se convierte en portavoz de la religión católica en su hogar, infunde a sus hijas temores al pecado y les impone modos de vida que no se adecuan con los de otras chicas de su edad.[202] También hay una violación, que ocurre en la casa familiar sobre la hija menor por el hombre de confianza

---

Particularmente me interesa rescatar las ideas de "chantaje" y "molestia" entre una esfera y la otra para reflexionar en torno de las negociaciones constantes de Gallardo entre su experiencia literaria y las prácticas de otros órdenes. Entre ambas actualidades siempre habría rispideces, incomodidades, tráfico de "inactualidad", necesidades de pactos no siempre canalizadas en buenos términos. El "Deseo de Escribir", un deseo intratable y que se adecua a lo que denominaba "arcaísmo literario", un deseo que resiste todas las presiones que le pone la "Actualidad" y permanece vivificado por su presente, según Barthes, puede volverse más radicalmente agudo cuando se enfrenta a una literatura en curso de obsolescencia, en tren de agotamiento. En esos casos, el escritor, asegura el escritor de la novela preparatoria, desea, quiere a esa literatura "con un amor penetrante, conmovedor incluso, como se ama y se rodea con los brazos a algo que va a morir" (p.351).

[201] Utilizo la edición de *La casa del ángel* de Emecé de 1954. Todas las citas remiten a esta edición. De aquí en adelante, se consignarán entre paréntesis los números de página de los fragmentos que se citen de esta novela. A los pocos años, Guido adapta esta novela al cine y en julio de 1957 se estrena bajo el mismo título la película dirigida por Leopoldo Torre Nilsson y protagonizada por la legendaria pareja Elsa Daniel y Lautaro Murúa.

[202] Así lo describe la narradora: "... no vestíamos como las demás. Nuestra madre no quería saber nada de acortarnos las polleras y de bajar las cinturas. Los cabellos caían por nuestra espalda recogidos apenas con cintas de tafetta y terciopelo; usábamos medias blancas hasta la rodilla y zapatos negros de charol" (p.18).

del *pater familias*. La narración en primera persona queda a cargo de Ana, una adolescente de 16 años, que, como Nefer, en contraste con la robustez que embelece a sus hermanas es poseedora de un "cuerpo indeciso y avergonzado de sus formas" (p.121), delgado, sin senos, que sufre, aunque en el interior de su propia casa, la violación de Pablo Aguirre, un diputado y mano derecha de su padre la noche previa a que se batiera a duelo por la acusación que recibe en el Congreso sobre unas tierras del sur. En contraste con la novela de Gallardo, la localización de la trama es preferentemente urbana, con algunos asomos rurales (la idea de campo se recorta en casa-quinta de fin de semana o vacaciones), y la historia de formación de la joven adolescente está enmarcada en el escenario político argentino de los años 20. El emplazamiento de la fábula en contextos políticos identificables (desde la década del 20 hasta entrados los años 70) y la relación entre ficción y política son una característica y una elección estética e ideológica de la propuesta narrativa de Beatriz Guido.

En la ciudad, en pleno barrio de Belgrano, está "la casa del ángel", donde moran los personajes y donde Ana, para ser preservada del contacto corporal con su primo Julián (que le representa "la única posibilidad de encuentro con un hombre" (p.125)) durante un verano en el campo, termina confinada sola, junto a su padre y Pablo, en la casa de la ciudad, en cuyo cuarto de huéspedes ocurrirá la violación. El campo representado en la novela está acotado a la casa-quinta de Adrogué, "Los Álamos", una herencia familiar por rama materna que actúa como el sitio de vacaciones que se prepara, vistiendo o encubriendo las estatuas del jardín, para la llegada de *las tres niñas*, pertenecientes a una familia de la alta burguesía argentina, cuyo padre, además, forma parte del entramado político de la década del 20.

Mientras la joven puestera de la novela de Gallardo nunca puede exteriorizar sus angustias, que quedan presas de un monólogo interior o en los intersticios del indirecto libre donde su voz se confunde con la del narrador, Ana, la niña educada, no sólo se convierte en narradora de su propia historia sino que además es lectora, por ejemplo, de los primeros poemarios, de tinte tardo-romántico,[203] de Alfonsina Storni (como *Languidez*), es habitué de los cines (donde se fascina y perturba a la vez con los rostros en la pantalla, sobre todo con el de Rodolfo Valentino), y además lleva un registro escrito del día previo al duelo, a la noche de su violación: "Estoy escribiendo sobre el

[203] Beatriz Sarlo (1999: 78-85) se refiere a los primeros poemarios de Alfonsina Storni, hasta la publicación en 1934 de *Mundo de siete pozos*, como "un resumen de la retórica tardo romántica, aprendida en lecturas escasas propias de una formación azarosa e insegura".

día del duelo" (p.18). La iniciación sexual, que no se condice con aquella que su madre habría esperado para ella, coincide temporal y argumentalmente con la iniciación en la escritura, que se canaliza en un género discursivo del "yo", vinculado desde siempre con la subjetividad femenina: en este caso, el diario íntimo de la niña menor de la casa. La violación acontece, a diferencia de la de Nefer que se da en el campo cercano al puesto, en la propia casa de Ana, cuando ella le concede a Pablo una visita nocturna en la habitación de invitados. Asfixiada en el encierro que las cuatro paredes de su habitación le producen al combinar en sus pensamientos el deseo por Pablo con su posible muerte, Ana corre al cuarto de huéspedes e ingresa en él con la excusa de colgarle un escapulario que se quita del cuello. Un acto de entrega doble (su colgante y su cuerpo), producto de su condición de "espía" (Ana se transforma en la niña que espía los secretos del político), que concluye, como propone Nora Domínguez,[204] en una "cuasi- violación" que, paradójicamente, tiene lugar en el seno de la casa natal, ese espacio de aparente protección. La violación de Ana, que desde entonces le cambia las percepciones del mundo, es narrada retrospectivamente (se trata, entonces, de un relato tamizado por la reflexión que impone el paso del tiempo), por una enunciación femenina en primera persona que no vacila ni adultera los hechos. Aunque esta voz no articule oralmente lo que le ocurrió, Ana pone en discurso la violación y lo hace por escrito, lo que, a pesar de que las escenas de lectura y escritura se den en silencio y a escondidas, adjudica al delito cometido sobre ella una potencial revelación. Si en *La casa del ángel* y en el orbe burgués en el que se emplaza la fábula las cosas se dicen por su nombre y lo que sucede a Ana es una violación propiamente dicha, en la opera prima de Gallardo la violación no sólo nunca se lexicaliza sino que, además de narrarse apelando al procedimiento que solapa las voces de Nefer y el narrador, se coloca sobre la víctima un manto de sospechas y se la hace pagar por ello.[205] Si, como afirma Roland

[204] Para un análisis sobre los vínculos entre representaciones de la familia, la mirada adolescente y el entramado político en el proyecto narrativo de Beatriz Guido ver el trabajo de Nora Domínguez (2004: 225-235). Para un desarrollo del afán de espionaje como forma de mirada y de conocimiento que presentan los personajes de la obra de Guido, como Ana de *La casa del ángel*, ver también Domínguez (2007: 212-227): "En *La casa del ángel*, la niña espía un objeto del deseo, Pablo Aguirre, el amigo del padre que esa noche va a batirse a duelo. La acción de espiar conduce en su caso a un acto de entrega, una violación que la marcará para siempre. Un acto que trastoca los cimientos de su subjetividad dentro de ese mundo burgués" (p.214).

[205] En relación con los modos de nombrar y caracterizar en la literatura hechos sexuales forzados como violación, resulta oportuno referirse a la equívoca escena sexual de *Boca de lobo* de Sergio Chejfec, un escritor varón. Delia, la protagonista de la novela de Chejfec, es, como Donata y Nefer, una adolescente en edad de ir a la escuela, una desposeída, que trabaja como obrera en una fábrica, que es sometida a un acto sexual violento que va de la sorpresa y el terror al dolor y el espanto. El narrador de la novela, un escritor y lector de libros, conoce a Delia y comienza con ella una relación, que se distingue por las largas

Barthes (1998),[206] toda historia de amor conduce al enamorado a una crisis dolorosa y constituye la deuda que éste debe pagarle al mundo para reconciliarse con él, en el caso de Nefer el tributo aparecería transfigurado; sus pensamientos de amor y deseo por el Negro Ramos, que la hacen ingresar en una "economía del puro gasto" y de "la pérdida por nada", terminan por "abismarla", y confundir o transliterar nombres en el episodio de violencia, que, como vimos, es la zona narrativa más ambigua y elíptica de la novela. Todo ello contribuye a que se den todas las condiciones para que dicho episodio se concrete; así a la borrachera de Nicolás, a la peligrosidad del campo más cercano y familiar y a la impunidad se le suma la suspensión del mundo en la que Nefer cae debido a sus ilusiones de amor. Y es esta última causa –la pasión amorosa que siente por el Negro pero que los demás le adjudican a Nicolás- la que se toma como excusa para hacerla pagar.

Por otro lado, mientras Nefer sostiene para sí un discurso ambiguo, enmarañado, que es correlato de la confusión que irrumpe en el momento de la violencia sexual ("Si el Negro supiera que es suyo (...) Pero no es suyo... Sí (...) No (...) Pero es culpa del Negro" (p.20)), Ana, por el contrario, no duda nunca, sabe que ha sido Pablo (el hombre que ella deseó, espió, buscó y encontró), quien la tira al suelo, la hace rodar por las refinadas alfombras, al compás del concierto sonoro que producen los portarretratos amarillentos de su familia cayendo al piso, y quien finalmente le hace

---

caminatas que emprenden y que muchas veces los conducen al terreno baldío, los cardos, donde durante algunas noches intiman sexualmente. En el marco de esta relación consentida, una noche el narrador, impulsado por un sentimiento diferente a la "atracción erótica habitual" y por la intención de intervenir sobre ella, de "atravesarla", de "partirla", de "deshacerla" entre sus manos, la somete a un acto sexual forzado y violento, que ocurre, como en aquéllas, y, en este caso también como Ana de la novela de Guido, en uno de los sitios más familiares, conocidos y transitados por la joven. En lugar del rancho, del campo más cercano al puesto de estancia o de la casa familiar, se da en el baldío en la zona de vegetación más frondosa donde se esconden algunos animales e insectos (uno de los asomos rurales de la novela de Chejfec). Como el personaje de la novela de Guido en el momento en que es abatida por Pablo Aguirre, Delia también emite un "largo grito" al ser tomada por los hombros y derribada con toda la fuerza por el narrador. Del mismo modo que los otros personajes femeninos, Delia sale maltrecha y queda embarazada. Y como la necesidad del narrador de ejercer violencia (ese "impulso *salvaje*") se pone en serie con la necesidad de buscar el hijo ("el animal *salvaje* bramaba por asegurar su estirpe") –como si la búsqueda de la gestación debiera, en la mente del narrador, distinguirse del modo usual de tener sexo con Delia- el forzamiento sexual puede leerse como una puesta en escena o como una actuación de la violación. Una performance o teatralización de la violación que se narra retrospectivamente y apelando a una red semántica formada por la sucesión de términos tales como "escena", "cuadro" y "simulacro". En este sentido, la ocurrencia de la palabra "violación" se da a continuación de la narración del brutal episodio, cuando el narrador lo recuerda "parecido" a una violación. Un relato retroactivo, entonces, por medio del cual el narrador, pasado un tiempo, reflexiona sobre los hechos que rozan lo primitivo, los ordena, los completa, los corrige y así puede descifrar sus impulsos sexuales e interpretarlos como un simulacro de violación: "Ella no era víctima del amor, o la pasión, *parecía* más bien la víctima de una violación (...) en este *cuadro*, junto a Delia, se resumía la carga *primitiva* que tenía la *escena*". (Énfasis nuestro).
Todas las expresiones entrecomilladas son citas de la novela de Chejfec (2000: 120-122).

[206] Las citas dedicadas a la idea de la historia de amor como gasto o pérdida pertenecen a la figura amorosa de la "exhuberancia" (p. 142-144).

pegar un grito, ese "grito de dolor, de odio, de soberbia" con el que inaugura su vida sexual. La violación de Ana funciona, al menos en sus pensamientos, como una forma de prolongar la vida o de acortar el tiempo restante para la posible muerte de Pablo en el duelo.

Y, así, aunque *Enero* y *La casa del ángel* puedan filiarse en la tradición de las novelas de formación de protagonistas femeninas e insertarse en la serie que Betina Kaplan organiza en torno de las "narrativas de la violación",[207] cada una de ellas diseña para sus autoras diferentes comienzos en sus trayectorias literarias. Al apropiarse para su primera novela del tema rural, explorado por una narrativa predominantemente masculina, Gallardo se alejaría de otras opciones que le ofrece el estado de la literatura de su época como la preferencia que revelan las designadas "escritoras best-selleristas", sus contemporáneas, como Guido precisamente, por la ficción histórica y tramas políticas de hechos más recientes, por ambientaciones urbanas, interiores burgueses y por la problemática de la mujer en la sociedad; aun compartiendo, como vimos, una misma temática (la violación de una adolescente y la subjetividad femenina), las óperas primas, y los proyectos literarios de Gallardo y Guido se alejan considerablemente. Incluso sus colocaciones en el campo cultural argentino toman distancia entre sí. No sólo la narrativa de Beatriz Guido es llevada al cine inmediatamente después de su publicación por el director Leopoldo Torre Nilsson, también su esposo, sino que ella misma se convierte en la "novelista del set", y en una "guionista profesional" y proliferante,[208] como propone Alejandra Laera en "Gótico tardío" (2003), que, hacia los

---

[207] Aunque Betina Kaplan no analice *Enero*, es posible pensar la novela de Gallardo en términos de "narrativas de la violación", entre las que sí incluye *La casa del ángel* (1954) de Beatriz Guido, "El pecado mortal" (1961) de Silvina Ocampo, y "El hombre del túnel" (1963) de Armonía Somers. En este corpus de escritoras mujeres Kaplan indaga las relaciones entre sexualidad y violencia, y explora los modos en que los actos de violencia sexual cometidos contra las adolescentes amenazan o directamente quiebran su desarrollo psicológico.

[208] En la filmografía del cineasta Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido participó como guionista, adaptadora y/o escritora en un cuantioso número de películas, muchas de las cuales además son transposiciones fílmicas de sus novelas o relatos. A continuación se enumeran cronológicamente los títulos de las películas, el año y las actuaciones de Guido: *La casa del ángel*, 1957, autora de la novela original, guionista; *El secuestrador*, 1958, autora del cuento original, guionista; *La caída*, 1959, autora de la novela original, guionista; *Fin de fiesta*, 1960, autora de la novela original, guionista; *La mano en la trampa*, 1961, autora de la novela original, guionista; *Piel de verano*, 1961, autora del cuento "Convalecencia", guionista; *Homenaje a la hora de la siesta*, 1962, autora del drama original, guionista; *Setenta veces siete*, 1962, co-guionista; *La terraza*, 1963, autora del argumento, guionista; *El ojo que espía*, 1966, autora del argumento; *La chica del lunes*, 1967, co-guionista; *Los traidores de San Ángel*, 1967, co-guionista; *Martín Fierro*, 1968, co-guionista; *El santo de la espada*, 1970, co-guionista; *Guemes, la tierra en armas*, 1971, adaptación de la obra de teatro de Juan Carlos Dávalos; *La Maffia*, 1972, co-guionista; *Los siete locos*, 1973, co-guionista; *Boquitas pintadas*, 1974, asesoría artística; *El pibe cabeza*, 1975, co-guionista; *La guerra del cerdo*, 1975, co-guionista; *Piedra Libre*, 1976, autora del cuento original, co-guionista; *Fiebre amarilla*, 1983, co-guionista.

años 50, da nacimiento a una nueva figura de escritor, y específicamente de escritora, construida en estrecho diálogo y alta dependencia con un medio masivo como el cine. En cambio, ninguna de las novelas ni relatos de Sara Gallardo fueron transpuestos aún al lenguaje cinematográfico,[209] y la actuación de Gallardo como guionista data de mediados de los años 60 y se circunscribe a una sola película, *Con gusto a rabia* de Fernando Ayala, y su firma se escabulle bajo el seudónimo de Josefina Aráoz.[210] Su figura de escritora se construye, como veremos en el Capítulo IV "Periodismo y frivolidades", antes que con el cine en vinculación con sus intervenciones periodísticas. De hecho, Gallardo se conecta profesionalmente con el cine cuando éste constituye objeto de indagación de sus disparatadas columnas en *Confirmado* o cuando actúa como enviada especial para *La Nación* para cubrir estrenos de películas argentinas en festivales internacionales.[211]

En contraste con la pretensión de Victoria Ocampo (1954) de "llegar a escribir un día más o menos mal pero como una mujer", una anécdota infantil de Sara Gallardo cuenta que la escritora, a partir de un comentario de su padre sobre un libro que era tan bueno que parecía escrito por un hombre, habría decidido "no escribir nunca como una mujer". Esto significaría en sus preferencias literarias (de lectura y de escritura) permutar el mundo femenino ya sea de la coquetería o la sentimentalidad por el del "rigor viril" de escritoras admiradas como Clarice Lispector y Virginia Woolf.[212]

Beatriz Guido también participó como guionista en *Paula cautiva* (1963) de Fernando Ayala, basada en el cuento homónimo de su autoría; en *El hombre del subsuelo* (1981) de Nicolás Sarquís; y como co-guionista en *Los insomnes* (1984) de Carlos Orgambide, basada en el cuento de Guido. A su vez, la novela *La invitación* de Guido fue transpuesta al cine en 1982 por Manuel Antín.

[209] En 1987 se hizo un especial para televisión de su segunda novela, *Pantalones azules*, que se transmitió por ATC. Actualmente, *Eisejuaz* será llevada al cine por Adriana Lestido y Pablo Reyero cuarenta y un años después de su publicación.

[210] En el Capítulo I. "Piezas de una obra rota" se destina una zona a analizar el uso del seudónimo y se exponen detalles de la película.

[211] Cf. el apartado "Sara Gallardo periodista: las postas de una larga travesía" del Capítulo III de esta misma tesis, en los segmentos referidos al diario y la revista *La Nación*. Cf. también el apartado "Antecedentes y derivas en *La rosa en el viento* (1979)" de ese mismo capítulo en las zonas donde se refieren las notas de cine sobre películas argentinas que compiten en festivales europeos.

[212] Podría esbozarse un punto de comparación entre las figuras de Sara Gallardo y de Clarice Lispector (1920-1977), quien nació en Ucrania, fue criada en el nordeste de Brasil y desarrolló su carrera tanto literaria como periodística principalmente en Río de Janeiro. Dos escritoras no estrictamente contemporáneas ni de la misma nacionalidad ni procedencia de clase, cuyas trayectorias podrían encontrar lazos de unión y de distanciamiento a propósito de acontecimientos vitales, en el reparto de las tareas intelectuales, en los *modus operandi* literario y periodístico, en las lecturas críticas recibidas, en la atribución de cierto anacronismo, entre otras cuestiones. Ambas viajan por el mundo ya sea en funciones periodísticas como Gallardo (aunque vimos que el periodismo no resulta en definitiva la única excusa de los constantes desplazamientos de Gallardo), ya sea acompañando a un marido diplomático como Clarice; ambas también encuentran en el periodismo una fuente laboral y de subsistencia, y un espacio en el que, de diferentes modos, alcanzar gran popularidad casi contemporáneamente hacia fines de los años 60, y con el que instalar un sistema de transacciones con su literatura. Retomo brevemente esta cuestión en la

En razón de esa transitada anécdota se fue diseñando una figuración autoral en torno de Gallardo que explicaría ciertas elecciones estético-políticas como la adopción de determinadas temáticas y otras perspectivas narrativas, como la primera persona de Julián, un joven heredero varón, en *Los Galgos, los galgos* o el monólogo interior de un indio alucinado por lograr la santidad en *Eisejuaz*. Un precepto, el de "no escribir nunca como una mujer", que presumiría la existencia de una diferenciación social, moral y de la institución literaria entre la escritura de un hombre y la de una mujer, cuya complejidad para establecer sus patrones diferenciadores, como ha estudiado la

---

coda final de esta tesis que titulé "La hora de la basura", en honor al modo en que la misma Clarice denominó a su etapa literaria final, y donde se recuperan ciertos aspectos de las trayectorias de algunas escritoras y periodistas argentinas que de una u otra forma permiten establecer vinculaciones con Sara Gallardo y dar un posible cierre a esta investigación.

Por otro lado, como la propia Gallardo y la crítica general han señalado, los relatos de *El país del humo* tienen ecos de Lispector. Encuentro que, al menos, la crueldad de los relatos emparienta ciertas zonas de las propuestas creativas de ambas escritoras. Una crueldad que suele ser más observada o percibida (por el/la narrador/a, o por el/la protagonista), incluso por momentos imaginada, que ficcionalmente vivenciada. Un tipo de crueldad constitutiva y no esa que irrumpe sin previo aviso, como impuesta por el mundo exterior. Acaso no sea meramente un hecho aleatorio que Clarice y Sara titularan "Amor" a dos de sus cuentos en los que la crueldad se hace presente en los libros de relatos consagratorios de cada una, *Lazos de familia* (1960) y *El país del humo* (1977; el único, en el caso de Gallardo), respectivamente. En ambos, las protagonistas mujeres son las que ejercen la mayor crueldad, hay involucrados medios de transporte modernos (tranvía, ferrocarril), y la crueldad se encuentra también en el modo de narrar a tal punto de que semejan ser relatos contados cruelmente, relatos portadores de una *moral cruel* (por la selección lexical, las estructuras gramaticales, y hasta la puntuación implementadas). Por último en ambos relatos los hijos propios o ajenos son víctimas de la crueldad impartida por estas mujeres a causa de una epifanía manifestada en un sitio vulgar y en un contexto azaroso (un tranvía, al mirar a un ciego) o experiencia mística (como el sinfín de sensaciones, culpa, iluminaciones que el ciego mascando chicle le despierta a Ana en el relato de Clarice), o, como en el cuento de Gallardo, a causa de un sentimiento tan poco noble como los celos por amor y provocador de las más abominables locuras como arrojar a los perros hambrientos al bebé recién nacido de la mujer del hombre amado. Dice la narradora de Gallardo: "Rosa trajo un recién nacido, lo dejó en la balanza de cargas mientras se ocupaba de los tarros. Sin pelo y rojo. Una vergüenza, Un asco, y lo odio" (p.368).

En el capítulo I de esta tesis, en la zona destinada al análisis de *El país del humo*, me detengo en el cuento "Amor" de Gallardo y otros más en razón justamente de la crueldad (un tópico que también enlaza a Gallardo y Lispector con algunos relatos de la escritora argentina Silvina Ocampo).

Para un análisis de los cuentos de Lispector del libro *Lazos de familia* puede consultarse el trabajo de Mario Cámara, "*Lazos de familia* o una coreografía de contactos", mimeo. El autor propone que "cada una de las narraciones de *Lazos de familia* se presenta como una detallada serie de movimientos que conduce a uno o varios personajes a un estado que puede variar entre la extrañeza perceptiva o la deriva subjetiva hasta alcanzar un *fuera de sí*"; a su vez detecta modos del funcionamiento familiar donde se activan la violencia o la crueldad como en el caso del cuento antes mencionado: "la familia también configura un ámbito que funciona como resguardo, sin dejar de hacernos notar que esa protección puede contener mucho desamparo. Espacio íntimo constituido de *toques* violentos, como los abrazos que las madres de "Amor" y "La mujer más pequeña del mundo" descargan sobre sus hijos".

Agradezco a Mario Cámara la gentileza de compartirlo conmigo y los intercambios informales que tuvimos sobre algunos rasgos de la poética de Lispector.

En definitiva, las dos trayectorias podrían servir para cotejar sus modos de acercamiento y apropiación de muchas de las cuestiones aquí analizadas en torno de la autoría; no obstante un emprendimiento de esa naturaleza daría lugar a otro trabajo de literaturas comparadas que supera, por lo pronto, los alcances de esta tesis.

corriente angloamericana de crítica feminista,[213] motiva la interrogación sobre la productividad de una discusión sobre el posible carácter *femenino* de la escritura.

¿Llegaría así la escritora de *Enero* que pertenece al sector rural pero como "hija de patrones" a escribir con ese "rigor viril" que atribuía a Lispector y Woolf?[214] ¿Colocarse en esa tradición para no escribir como una mujer, aplicar un desvío y narrar la enraizada fábula de la "pobre campesina" violada no sería finalmente "caer" o "encorsetarse" en la escritura de una mujer si se piensa que sólo desde una perspectiva narrativa femenina se puede hablar en detalle del asco y de la violencia de una violación?

Sara Gallardo elige para sus comienzos una tradición a la que pertenecen principalmente escritores varones y no aquellas por las que habían optado otras escritoras; por otro lado, las innovaciones que introduce están todas vinculadas, en distintos niveles, con los modos de representación de un sujeto femenino, como se verifica también en su segunda novela, que se analiza en el apartado siguiente. Un discurso bizco,[215] entre dos voces, entonces, que quizá ya se estaría anunciando en el doblez de la palabra –*Enero*– que da título a su novela. En *Enero* Gallardo se queda en la espera, en la vigilancia, sin franquear aún el umbral.

III.3. *Pantalones azules* (1963): sexualidad, xenofobia, impostación

La ciudad que en *Enero* apenas asomaba como el espacio para las nupcias religiosas en caso de no allegarse el cura al campo, o para acicalar a las chinas con permanentes de peluquería, que lucirían como "carneritos" en alguna celebración rural, en *Pantalones azules* (1963) se convierte en el escenario privilegiado donde viven, entran en

---

[213] Ver Elaine Showalter (1999). En el apartado "Sara Gallardo o las formas de lo doble" del Capítulo 1 de esta tesis, explicito, a expensas de la construcción de Gallardo de un canon literario personal, los modelos de escritura femenina que revisa la ginocrítica, en relación con los armados de tradiciones y el borramiento de la experiencia femenina para definir la Modernidad.

[214] Con el correr del siglo, Woolf, especialmente con *Un cuarto propio* de 1929 o *Tres guineas* de 1938, pasa a ser -pese a o quizá en función de ese "rigor viril"- tanto un modelo de escritora y de escritura para las mujeres como un blanco de críticas por cierta línea teórica del feminismo, como la angloamericana representada ejemplarmente por Elaine Showalter. Esta autora denomina uno de sus ensayos *Literature of their own* (1977) donde expone, desde un marco de tendencia marxista crítica, su "contestación feminista negativa a Woolf", que basa en diversos conceptos discutibles y caracterizados como poco liberadores de su producción literaria y ensayística, como la *androginia* que le impediría enfrentarse a propia femineidad, la *habitación propia* que enfatiza el carácter evasivo y defensivo de la propuesta de Woolf, la *perspectiva múltiple* que no permite que Woolf revele su propia experiencia burguesa (Toi, 1988: 15).
Para una reconstrucción y un balance crítico de las apropiaciones de Woolf por distintas corrientes de la crítica feminista ver Toril Moi (1988).
Por su parte, Clarice Lispector constituye también en las lecturas de Hélène Cixous (1990; 1995) un modelo femenino de escritura.

[215] Tomo este adjetivo de la caracterización de Sigrid Weigel (1986) de la mirada femenina.

comunicación, en disputa y, también, de donde parten los personajes. Esta segunda novela de Gallardo narra las sensaciones encontradas que sufre Alejandro Hernández, un estudiante de arquitectura que reside en una pensión en Buenos Aires pero proviene de una familia acomodada de hacendados rurales, ante la imposibilidad de incorporar otros mundos a su propio círculo de pertenencia. De novio con Elisa, una joven de clase alta que destina su tiempo a tejer para los pobres y a resguardar su virginidad hasta el matrimonio, Alejandro reparte sus días entre el estudio, las visitas a su enamorada en el campo y las escapadas a la isla del Tigre de la que es propietaria su tía. Esta cotidianeidad se complementa con la iniciación en la escritura de poemas que exaltan una idea del campo como arraigo de "lo nacional" pre-inmigratorio, y con una militancia ostensivamente católica, xenófoba y antisemita en el seno de una elite masculina, liderada por un sacerdote de apellido Behety, que se pretende convocada a "salvar a la patria", que lo lleva a Alejandro a participar en atentados contra los fieles en sinagogas, y a maldecir a los próceres argentinos que fomentaron la inmigración. Un día, por casualidad, Alejandro se fascina con el azul de los pantalones de Irma, una estudiante de Bellas Artes, inmigrante, que en nada se parece a él, y menos aún a su novia. Dos retratos enfrentados:[216] mientras Elisa es casi etérea, aurática o de perfección única, "bella y grácil", de "delicado rostro oscuro y los ojos celestes" (p.81), "pura como una llama" (p.130), procedente de una familia criolla y estanciera, y encarna el prototipo de mujer doméstica, cuya principal distracción extramuros es hacer obras de caridad cristiana como tejer para los pobres, Irma Lobaczewski es morena, regordeta, con sombras de bigote por encima de su "amplia boca", "hombros sólidos", muslos "demasiado gruesos" (p.98), caderas en curva, y *figurita repetida* en tanto se parece a una actriz de cine. Además, esta joven luce unos pantalones azules ceñidos al cuerpo –que son la obsesión de Alejandro-[217] comprados con la tercera parte de su sueldo,

[216] Algunas citas de la novela: "... Alejandro pensaba que sus caderas sobresalían demasiado bajo el cinturón de charol, y que sus pantorrillas parecían botellitas comparadas con las largas piernas oscuras de Elisa" (p.118); "La tomó del brazo y volvió a comparar su grosor con la delicadeza de Elisa" (p.119).

[217] Los pantalones azules son el fetiche de Alejandro, que le despiertan una obsesión irrefrenable y, al mismo tiempo, un total rechazo por la vulgaridad y los peligros de la prenda: unos jeans que marcan una conjunción de "lo moderno" y "lo extranjero", y que condensa los destellos de su pasión *indebida*. Muchas de las referencias a los pantalones de Irma entablan en la novela un juego retórico-sintáctico que da cuenta del vaivén deseo-rechazo del protagonista. Por ejemplo, mediante el recurso de la hipálage se desplaza al sustantivo común (el pantalón), y se enfatiza en su color y sus efectos sobre Alejandro, lo que de algún modo lo desresponsabiliza de la obsesión que siente ("-Sí, ya sé su nombre: Irma, y... que tiene un muy lindo pantalón –agregó para *librarse* del *obsesionante* esplendor azul de la prenda", p. 92. Énfasis mío; "...ya en su sitio (Alejandro) prendió un cigarrillo y a través del humo de la primera bocanada *el azul rabioso de los pantalones*..., p.95. Énfasis nuestro), y a través de la sustantivación del adjetivo ("Vio

trabaja en una farmacia uniformada con un guardapolvos rosa y zapatos baratos que "descorazonan" a Alejandro, se auto sustenta, vive en condiciones precarias en la buhardilla de un edificio en Retiro, asume naturalmente su sexualidad, posee apellido polaco y una madre judía muerta, víctima del Holocausto. A partir de ese encuentro y de la partida de Elisa a la estancia para pasar las vacaciones, Alejandro comienza a transitar experiencias inéditas (como acariciar un seno y probar el sexo ocasional), y emprende aquello que Leopoldo Brizuela (2004:10) denominó como una "breve excursión a la clase media", es decir, los nuevos itinerarios urbanos y suburbanos en compañía de Irma. Así visita casi a diario la farmacia donde Irma despacha medicamentos, la populosa playita de Olivos, y los trenes interurbanos atiborrados de pasajeros. También participa de las cenas austeras que Irma le ofrece a base de huevos duros, sándwiches de salchicha[218] y cervezas enfriadas en un balde con hielo, frecuenta el altillo de Retiro donde apoya, enloquecido y temeroso, "su mano sobre un pecho desnudo", el de "la judía", y experimenta el sexo por primera vez. Los paseos se interrumpen no sólo por la culpa que siente Alejandro al visitar a Elisa que lo espera fiel en la estancia sino cuando Irma –como Emma Zunz, otra judía, proletaria y huérfana– se entera, por medio de una carta que le cambia el rumbo, de su historia familiar (su madre fue asesinada en los campos de exterminio y su padre, al constatarlo, se suicidó) y, entonces, en lugar de enceguecerse apasionadamente por vengar esas muertes (como Emma Zunz) resuelve convertirse al judaísmo (la religión de su madre) y tomar un barco con destino a Israel para empezar allí una vida más promisoria. Finalmente, Alejandro opta por quedarse con "lo propio", "lo inteligible" y, a pesar de acercarse al puerto del que parte Irma, se pierde, asqueado, entre la multitud de refugiados que va en busca de un futuro a Israel, y vuelve a "lo suyo": al campo, a su prometida, a sus antiguas amistades, a la escritura de sus versos en honor a la patria, y a las usanzas de su familia y la de su novia de las que empieza, no sin padecimiento, a desconfiar.

---

desaparecer *el azul de los pantalones*", p.93. Énfasis mío) se le anexa mayor visibilidad al color que a la prenda y por ende al cuerpo de la mujer que fascina al personaje.

[218] Sara Gallardo utiliza el sintagma "sándwiches de salchichas" para referirse a los panchos, un término que, según la Real Academia Española, es un argentinismo (también usado en Uruguay) y un acrónimo de "pan" y "chorizo". En relación con el uso en esta novela, podrían sugerirse dos lecturas: que la escritora no utiliza el término "pancho" deliberadamente (por una cuestión de estilo quizá) o, menos probable pero posiblemente, porque lo desconoce y no forma parte de su lexicón disponible; o, que, como "sándwiches de salchicha" sólo aparece en el marco de un parlamento de Irma, que es una extranjera en Buenos Aires, tal vez su uso haya sido un recurso de la escritora para conceder verosimilitud a los dichos de la coprotagonista. Por otro lado, en *Enero* cuando Nefer confiesa ante su madre y a los gritos su embarazo dice "Voy a tener un chico", expresión en la que "chico" remite más al *modus dicendi* de la autora que al de una puestera "que no sirve para estudios".

Aunque había sido escrita algunos años antes y se había publicado un avance en la revista *Sur* en 1962,[219] *Pantalones azules* salió a la luz definitivamente en marzo de 1963. De inmediato recibió el *Tercer Premio Municipal*, y en 1965 y 1973 Sudamericana la reeditó. Desde entonces permanecerá en silencio hasta la edición de su narrativa breve competa en 2004.[220] Ya en mayo de 1963, a dos meses de su publicación, *Pantalones azules* sale anunciada entre las novedades del año en *La Nación*, y al siguiente mes en el mismo diario una reseña laudatoria y anónima destaca la filiación de esta novela, por un lado, con la tendencia "objetivista" en boga por esos años en Francia – en la que se destacan Michel Butor, Margarite Duras– por el hecho de que la autora "se limita a presentar caracteres y promover situaciones sin entrañar en su análisis psicológico ni permitirse esclarecedoras o complementarias digresiones" y, por el otro, a propósito de su realismo expositivo, con ciertos escritores de la "beat generation" norteamericana, aunque "... por fortuna en ella la melancólica visión de la existencia no deriva en fruición de la amargura", antes bien "una contenida emoción impregna de una también recatada ternura a los personajes y episodios de *Pantalones azules*".[221] Más tarde, en la segunda edición de principios de los 80 de la *Historia de la literatura argentina* de *Capítulo*, es incorporada por Rocco Cuzzi y Stratta dentro de la narrativa femenina de tema rural. Ellas resaltan que *Pantalones azules* responde a un modelo literario de realismo "exterior" y antipsicologista, a partir del cual la autora con eficacia "elude cuidadosamente los enunciados ideológicos, las acotaciones y las explicitaciones". Hacia fines de los 80, Ricardo Rey Beckford también enuncia que la autora "no expone ideas, narra. Es el relato (...) el que expresa sus propios juicios" y distingue a propósito de *Enero* y *Pantalones azules* una etapa inicial en la producción de Gallardo marcada por la indagación en las vicisitudes del mundo de la adolescencia y de la juventud, y, básicamente a propósito de la segunda novela, por cierta mitologización del espacio rural nacional. En 1987, la historia de Irma, Elisa y

[219] Gallardo, Sara, *Pantalones azules*, Buenos Aires, en *Sur*, julio agosto de 1962. Lo que se publica en *Sur* es la mitad del capítulo III y el cambio principal que trae es el nombre del protagonista, que en lugar de Alejandro se llama Juan José.

[220] Esta novela fue reeditada en tres oportunidades: Buenos Aires, Sudamericana, junio de 1965; Buenos Aires, Sudamericana, 12 de enero de 1973; *Narrativa Breve Completa*, Buenos Aires, Emecé, 2004. Todas las citas pertenecen a la edición de Emecé y se consignan entre paréntesis en el cuerpo del texto los números de páginas de donde han sido extraídas.

[221] Reseña sin firma a *Pantalones azules* (*La Nación*, 23 de junio de 1963: 5).

Alejandro pasa a la pantalla chica en el especial *Pantalones azules*, que dirigió María Herminia Avellaneda para ATC.[222]

Pantalones azules permite una lectura desde el tradicional dispositivo que enfrenta ciudad con campo en una versión "tranquilizadora" de dicho contraste que deposita las cualidades positivas, promisorias y atávicas en el primer espacio, y la negatividad, o al menos la desconfianza, en el segundo. Bajo la óptica de Alejandro, el campo, ese lugar "donde está la Argentina" (p. 108), funciona como asiento de la pureza y las riquezas nacionales antes de la inmigración, y también como vía profiláctica y redentora de una ciudad que, entre otras cosas, habilita sus "cretinadas": el engaño a la novia, los ataques a emblemas judíos, las mentiras, los malos tratos a la mujer judía. Una imaginería rural, entonces, que dota al campo de atributos casi perfectos y utópicos, de los que Alejandro es vocero con su discurso, con su conducta, y con su literatura.

Toda la novela está atravesada por los cruces conflictivos entre xenofobia y sexualidad, entre experiencias rurales y experiencias urbanas, especialmente en las contradicciones con que el protagonista masculino vive el choque virulento del sistema de valores adquiridos que rige su existencia, esto es, su "comunidad conocible", o al menos "lo imaginariamente cognoscible",[223] y por ende, comunicable, con lo inédito e inexplorado, esto es, lo íntegramente "otro", con que ciertos elementos de la ciudad de Buenos Aires lo enfrentan e interpelan. La elección de un narrador en tercera persona que, a pesar de focalizarse por momentos en el protagonista, no toma partido, y estas preferencias temáticas definen ciertas operaciones ideológicas de Sara Gallardo respecto del pasado, quien nuevamente retoma, pero con pasos nuevos en los años 60, algunos tópicos tradicionales de la narrativa argentina: el enraizado contraste de las imágenes campo/ciudad, de las vivencias que estos espacios posibilitan en los personajes, y los vestigios de cierta mirada xenófoba que, aunque generalizada, se posa preferentemente sobre un grupo inmigratorio determinado (los judíos).

Pese a que la imaginería urbano/ rural responde en la novela en parte a sus representaciones más convencionales, es viable también leer operaciones de reescritura desmitificadoras y hasta irónicas de dicha tradición, que rescatan a esta novela de

[222] El especial *Pantalones azules* se filmó para televisión con los actores Julio Chávez, Cecilia Roth y Carola Reyna, fue dirigido por María Herminia Avellaneda y se transmitió por *ATC* en 1987.

[223] Tomo el concepto de Raymond Williams (2001): "... lo que se puede conocer no es solamente una función de los objetos, de lo que está allí para ser conocido. Es también una función de los sujetos, de los observadores, de lo que se desea conocer y de lo que necesita ser conocido (...) la posición que ocupa el observador en ella [la comunidad] y su actitud en relación con ella; una posición que es parte de la comunidad que se está dando a conocer" (p. 215- 216); "Una sociedad selecta vista desde un punto de vista selecto" (p. 230).

mediados de los 60 del terreno de la extemporaneidad y le conceden condiciones de legibilidad, aun en un contexto (argentino y latinoamericano) de modernización de las formas y temáticas literarias.

Miradas en cruz para la Argentina deseada

La perspectiva que asume el protagonista masculino de la novela será, incluso a su pesar, una *mirada en cruz*. Una mirada condicionada por los mandatos de normatividad sociocultural más arraigados entre la gente de su clase y las generaciones precedentes, y por los preceptos católicos más radicales; y, a la vez, dirigida hacia *lo otro*: la judía, el sexo ocasional, las tentaciones de la ciudad en verano y sin la novia. Una mirada que entrelaza también experiencias urbanas y experiencias rurales. Podría decirse que una de las cuestiones que se dirimen en el protagonista es el peso de la imagen de patria heredada, construida y deseada por este hijo de estancieros y criollos -un joven heredero, potencial universitario, católico furibundo, con la variante del antisemitismo, y afanoso por reproducir la *tranquilidad* en la *unión* familiar - con las imágenes posibles que traen los vientos de cambio, entre los que se impone la opción (un impulso irrefrenable) de intimar con una mujer judía y por extensión con su pasado familiar, y con su presente.

Si empalmamos el tiempo novelesco con la temporalidad de la publicación de la novela –ni más ni menos que los años 60, plagados de transformaciones sociales, culturales y políticas, caracterizados por la modernización de la vida cotidiana y las costumbres entre los y las jóvenes, y por las contradicciones que todo ello genera en un contexto político de ascenso del autoritarismo y en un marco, como analiza Isabella Cosse (2010), de "incremento de la represión moralista"- es posible, entonces, entrecruzar aquellas miradas. Es decir, poner en diálogo a esos mandatos que rigen la existencia de Alejandro con la puesta en ejercicio de una sexualidad extramatrimonial que, empero, lo carga de una inmensa culpa. Una sexualidad, entonces, cuya práctica es producto del deseo espontáneo aunque brote a raíz del contacto con *la judía*, lo que coincide con los modos más laxos y menos formales de relacionarse que paulatinamente se van imponiendo y aceptando en la sociedad de entonces.

Como fuimos anticipando, Alejandro reparte sus días entre la ciudad y el campo, entre el estudio y las *calavereadas* en la urbe, y las visitas a su novia en la estancia de su familia política. Como también dijimos, la representación de estos espacios y de las

experiencias que ellos habilitan está, en la novela, en estrecha relación con distintas formas de la sexualidad.

En su citado ensayo, Raymond Williams caracteriza al campo y a la ciudad como asentamientos humanos de dos modos de vida diferentes, que constituyen realidades históricas variables en sí mismas, en las relaciones que mantienen entre sí y en los atributos que han ido recogiendo a lo largo de la historia. La oposición campo/ciudad permite –a su entender– agenciarse de una parte central de nuestra experiencia. Para el contexto nacional, Graciela Montaldo (1993) destaca la presencia decisiva de la tradición rural en la cultura y literatura argentinas a lo largo del siglo XX. El campo en sus distintas representaciones –propone Montaldo– es el lugar donde se juega una identidad, el espacio de apropiaciones renovadoras del pasado y de las tradiciones donde se reconstruye la cultura nacional. Dos lecturas del dispositivo urbano-rural, que (sin desentendernos de las distancias témporo-espaciales y culturales entre los campos y las ciudades que Williams analiza) brindan conceptualizaciones acertadas y estimulan el análisis que aquí presentamos.

En el imaginario de Alejandro Hernández, moldeado por la herencia paterna, y en las conversaciones pretenciosamente didácticas para con Irma, el campo aparece como una imagen del pasado, una idea de la infancia, como el espacio "donde está la Argentina", como el lugar donde "hacer patria". Además constituye la materia para la composición de su poesía de corte telúrico-nacionalista. Por su parte, Irma ha conocido el campo en una excursión y esto hace que el campo desde su perspectiva se constituya en *lo otro*, *lo raro*, lo que no es ciudad, que en un punto se condice con el antiquísimo imaginario sobre América que cruza la maravilla con el exotismo y lo salvaje, y que Irma actualiza en su imagen previa de la Argentina: "Naturalmente esperabas palmeras y monos", p.107). Ahora bien, lejos de ser el campo sólo el emplazamiento productivo de pasto y de vacas, y el receptáculo fértil de las mieses, como cree Irma, la de Alejandro es una concepción, además, utópica, esencialista, deudora de los relatos fundacionales de la nación, que, además, recupera una mirada romántico-sublime. Para él el campo es "el misterio, la grandeza", un ideal abonado por el mito de la riqueza rural como fruto providencial para el cual "Dios tiene un destino especial", que cuando se lo nombra hace henchir el pecho de orgullo. A su vez, el campo recortado en la estancia es el espacio que le ofrece, a primera vista, la máxima garantía de serenidad en la medida en que allí su novia descansa, aburrida –y, esto no puede sino complacerlo– con la única compañía de su madre, hermanas y tías, al tiempo que él se pasea,

conflictuado, por nuevos circuitos urbanos en compañía de una mujer que se convertirá en su amante por sólo una noche. Mientras el campo le asegura resguardo y lo provee de claves –que luego percibirá falibles– para pensar su propia identidad y la de la "patria", la ciudad es el centro de sus encuentros católicos y de los ataques clandestinos a sinagogas.

Al mismo tiempo, y paradójicamente, el ámbito urbano es el sitio donde canaliza en su aventura erótica ese "violento e inquietante deseo", que no logra exorcizar con sus rezos, con una mujer distinta a su novia. Los pantalones azules que Irma luce por las calles de la ciudad son el blanco del contrapunto entre el deseo y el rechazo, la adulación y la crítica de Alejandro. En contraposición con la indumentaria que él recuerda de su padre que se vestía de "gaucho" para trabajar en la estancia y tratar con la peonada, los pantalones azules son la cifra de *lo otro*: son *blue jeans*[224] y estos refieren la inserción de lo foráneo y lo moderno en el imaginario del hijo de un criollo, son la envoltura de un cuerpo que, aunque pertenezca a una judía o acaso por eso mismo, hace que la excitación le haga golpear "el pulso en la garganta".

La dinámica urbana lo desequilibra frente a estas inéditas sensaciones y le hace tambalear sus anteriores convicciones, a un punto tal de no sólo adentrarse en desconocidos escenarios de la ciudad y convivir en ellos con gente que le "repugna" sino también de experimentar, con la previsible culpa de la religión, su sexualidad fuera del matrimonio con una mujer económicamente independiente y que se identificará con el judaísmo. El baño en el río de Olivos junto a Irma, cuya rotunda y libre corporalidad produce en Alejandro el despertar de un "mareante deseo", está en las antípodas de la escena en que él y Elisa disfrutan con sus tías y primas, sin sobresaltos, del sol y de la piscina de la estancia, a un punto tal de que la de Olivos se le vuelve a Alejandro una experiencia casi irreal:

> Más tarde, extendidos junto a la pileta, observaban el baño de las chicas menores. La piel de Elisa era oscura, y satinada como una madera pulida, y mirándola Alejandro recordó como irreal ese baño en Olivos con Irma, el olor de la muchedumbre bajo el sol color tiza y su violento deseo. La tristeza le hizo tomar la mano de su novia y apretársela hasta que ella gritó (p.134).

Hasta aquí, entonces, parecería funcionar, de manera extemporánea para una novela de mediados de los años 60, una de las opciones tradicionales del contraste campo-ciudad;

[224] Aunque Gallardo elija llamarlos "pantalones azules", los de Irma son jeans. La ilustración de tapa de la edición de Sudamericana de la novela muestra la parte de atrás de las piernas de una mujer vestida con unos jeans arremangados.

aquella que deposita las cualidades positivas y atávicas en el primer espacio y la negatividad, o al menos la suspicacia e intranquilidad, en el segundo. No obstante, la novela admite entrever desviaciones que hacen al resquebrajamiento de la concepción del espacio rural ya como localización de "la pureza nacional" y la tradición familiar, ya como solución aséptica, ante el estereotipo de ciudad pútrida donde rigen el enredo, la mezcla y la perdición. Y esos quiebres se dan básicamente en el marco de las instituciones familiares, que han sido los pilares privilegiados de dichas construcciones fundacionales.

En cada visita a la estancia donde Elisa espera su llegada y cuenta los días para comprometerse y casarse con él, Alejandro, pese al reencuentro con "lo suyo" (eso que diluye "la niebla empalagosa de sus días en Buenos Aires", p.124), no puede sino sentir una constante humillación, no sólo por las mujeres de su familia política que cínicamente rememoran conductas e imágenes casi grotescas de su padre, sino también por la propia Elisa, quien se mofa del uso imitativo de ciertos giros rurales que Alejandro imposta únicamente al pisar el campo:

> -¿No han tenido problemas con la hacienda?- preguntó Alejandro tomando inconscientemente un dejo gauchesco que encontró eco inmediato en Gregorio.
> -No. La parición ha andado bien, y los potreros están en flor. Mañana si querés podemos dar una recorrida.
> -Ahijuna- dijo burlonamente Elisa- Nunca he sabido por qué no pueden hablar del campo de modo natural.
> Con cierto humillado fastidio Alejandro no pudo menos que pensar en su padre, que siempre se dirigía al personal usando un desafortunado remedo del habla campestre. (p.125).

Asimismo, Alejandro, impulsado por una sospechosa sensación de *estar en falta*, es en el campo-estancia donde desembolsa sus aires de mentiroso y engaña doblemente a Elisa. Primero, en la ciudad con Irma; y luego, en el campo, con el eufemístico relato, que omite precisamente la noche de sexo, sobre su intimidad con Irma, que muy pronto pasará a ser nominada con una cadena lexical peyorativa: "una gordita", "nadie", "una imbécil", "una aventura", que conoció al pasar en la Isla del Tigre, esa isla de su abuela materna, en la que tampoco encuentra la calidez de su círculo familiar. Esa isla no sólo está "llena de primos y tíos cretinos" (p.106), que lo consideran tan sólo "un sobrino más" (p.91), sino que esconde un secreto familiar *non sancto*, aquel que le produce "una mezcla de horror, recelo y curiosidad" (p. 159) ante la "enigmática soltería" y las preferencias sexuales de una de sus tías, "la señorita" como le dicen. En definitiva, aun con su familia más allegada (un padre con quien las conversaciones comienzan a

resultarle tediosas, una madre a quien se la compadece porque de ser preciosa ha pasado a convertirse en una persona con sobrepeso) Alejandro no está a gusto, y, de la visita a la estancia de su propia familia que tanto había añorado no conserva recuerdos gratos. Ni siquiera la casa de su infancia le devuelve una imagen agradable sino que se le presenta deteriorada, con rajaduras al borde de las ventanas. En suma, Alejandro terminará por aceptar que "estaba completamente solo en el mundo" (p.104).

Podría decirse, entonces, que Gallardo intercepta su pasado narrativo ampliando el foco y rescribiendo de otra manera un núcleo temático-ideológico tradicional: aquel conformado por las historias de las "familias aberrantes" (Laera, 2003) que se reubicarían en el campo; como, en el caso de *Sin rumbo* de Cambaceres, el sueño "monstruoso" de Andrés de formar la familia imposible con la china violada y con la hija de ambos, que enferma muy pronto de crup y cuya muerte desencadena el suicidio rituálico del protagonista (Laera); o, el malogrado intento de Don Pancho, de la novela de Benito Lynch, al transplantar a la estancia La Florida a su esposa de origen inglés que muere muy pronto de inadaptación; o, las reyertas entre Don Pancho y Don Panchito por contraer vínculos amorosos con la hija de los puesteros, que culminan en tragedia; o, incluso, por fuera ya de la novela rural más canónica, el fraude legal y la farsa sentimental del casamiento de Laucha, en la novela homónima de Payró de 1906, con la gringa Carolina, quien termina por perder todos sus bienes y sus esperanzas de conseguir la felicidad al lado de un hombre, a causa de las malas jugadas y las inmoralidades del pícaro.

Si, como sostiene Nora Domínguez (1989), desde los años 20, una vez que el motivo político de incorporación del gaucho al sistema había culminado, la familia cobra mayor protagonismo en la narrativa rural, lo que se confirma en que los de las novelas de Güiraldes y Lynch serán ya "los últimos gauchos en familia", en *Pantalones azules*, Sara Gallardo, provocadoramente, toma como referencia y como blanco de críticas al campo de los personajes de la novela y otorga visibilidad a las historias de los mayores desasosiegos familiares. Pero no lo hace desde el lado de los subalternos, que sería quizá lo más esperable, previsible y hasta sencillo, sino enfatizando, por caso, el impacto que sufre Elisa, la hija de los patrones. La estancia donde pasa Elisa sus vacaciones funciona como el emplazamiento no sólo de las confesiones de infidelidad de su novio, que estando ella ausente hace de las suyas en la urbe porteña con *la judía*, sino de los restos de un oscuro relato familiar históricamente silenciado. Un día, Elisa a

través del recitado de su tía Maruja[225] del célebre verso del poema de José Hernández, que en sus palabras es el epítome de la literatura nacional, –"Los hermanos sean unidos..."– y de una confidencia anglo-afrancesada respecto de su abuelo –"Cualquiera sabe que *monsieur papa was an impulsif and prolific man*"– se entera de que tiene un tío más. Maruja visita y provee de remedios a los hijos de la puestera (uno de ellos, Pepito, su hermano), y Elisa, como al pasar y sin ningún trabajo previo de preparación, se pone al corriente de que guarda una filiación sanguínea con el hijo ilegítimo de su abuelo y la puestera, empobrecida, ahora desdentada, quien como Donata o Marcelina seguramente haya sido objeto de un transitorio deleite sexual del patrón (en este caso, su propio abuelo). Además de esta burlona confesión, el parentesco se confirma por el aire de familia que el propio Alejandro encuentra, al oírla, entre los ojos amarillos de la puestera y los de Maruja, quien, como si nada, luego de cumplir con su acto de caridad (abastecer de medicamentos a su hermano no reconocido), insta al disfrute de "la honorable, santa y eterna vida de familia" (p.155). Una vida en familia de la que precisamente quedaron excluidos la puestera y sus hijos. El descubrimiento de este relato que no coincide ni con la novela familiar[226] que Elisa tejió durante su infancia ni con el modelo de familia nuclear basado en el ideal de conyugalidad doméstica[227] que aspira a construir con su novio, para lo cual Gallardo recurre con agudeza al verso más popular de la tradición de la literatura gauchesca (que integra además la zona de los consejos de un padre a sus hijos), adquiere mayor resonancia si pensamos en su novela anterior. En *Enero*, como vimos, se narra la misma historia que sufren las puesteras pero desde el otro ángulo, desde la mirada de Nefer, la hija de puesteros. Como se analizó anteriormente, allí ella es abusada pero no por el patrón o su hijo sino por un trabajador

[225] Otros ejemplos de anticlimax familiares se hallan precisamente en la historia de Maruja, quien, a propósito del suyo, afirma que los maridos son aburridos y que sería preferible casarse con una hermana. A su vez, por medio del relato de su hijo Gregorio se traza una figura materna sufrida en tanto él le cuenta a Alejandro que su madre es otra desde que perdió a su hija mujer; incluso llega a asegurarle que su madre hubiera preferido su muerte (la de Gregorio) a la de su hermana, "por los vestidos y todo eso..." (p.136). Y, un día mientras las mujeres toman baños de sol y nadan en la piscina de la estancia, Maruja se pasea en traje de baño con la panza descubierta y su hijo le reclama que ya no tiene edad para eso. Pese al tono jocoso de madre e hijo, Maruja le echa la culpa (y usa esa palabra) a Gregorio de su flacidez corporal luego del embarazo y parto. Dice Gregorio: "Y vos, viejita, ya no estás como para andar luciendo la pancita, ¿eh?" (p.134) y su madre responde: "-De quién será la *culpa*...-dijo ella perezosamente mientras se tendía sobre la lona" (p.135. Énfasis mío).

[226] Una novela familiar que omite en su relato que el padre de Elisa tiene problemas con el alcohol, y que la relación entre éste y su madre es la de dos desconocidos.

[227] Pese a que Alejandro no cuenta con el dinero necesario para comprar el departamento donde irían a vivir con Elisa y por eso se retrasa el casamiento, él no puede siquiera pensar la opción de que su novia trabaje extra muros y aporte dinero al hogar. De hecho, cuando conoce a Irma y ella le cuenta que ha comprado los pantalones azules con parte de su sueldo, él le replica con un "¿De qué sueldo hablabas? ¿Trabajas?" (p.97).

de la zona y queda embarazada. No obstante, Nefer debe igualmente acatar las reglas feudales de la dueña de la estancia, aceptar formar familia con el abusador y asumir la maternidad de un hijo no deseado. Y, si bien esta nueva "familia aberrante" tendrá como emplazamiento privilegiado el pueblo más cercano, su causa ha sido gestada en el medio del campo más conocido, más *familiar*. De esta manera, *Pantalones azules* formaría retrospectivamente con *Enero* una serie particular, inscribiéndose en un sistema ausente en sus modelos literarios.

Ahora bien, aunque distante de la representación del campo nacional, en el relato familiar de Irma el campo, europeo, funciona como refugio de la infancia, como morada de esperanzas: allí residían su padre, su madre y ella *en familia* antes de que la madre viajara a la ciudad y allí ocurriera la tragedia. Pero, sin dudas, esta imagen bucólica del campo como *locus amoenus* (donde en una escena doméstica bebían, alegres y todos juntos, leche cruda rodeados de un paisaje encantador) que surge de los recuerdos de esa niña que Irma fue alguna vez se cruza también, y así adquiere otra resonancia en la trama y un impacto en la lectura de esta novela argentina de principios de los años 60, con la idea feroz de otro campo también feroz: el campo de concentración y exterminio donde su madre fue primero aislada y luego asesinada. Incluso antes de conocer cómo fueron en realidad los hechos, Irma traza para sí una familia en la que predomina la filiación materna,[228] a un punto tal de sentir celos por el amor que su padre tenía por su madre. Pese a su apellido polaco, Irma se reconoce austriaca como su madre, estudia Bellas Artes para agradar el espíritu de su madre dibujante. Su madre es, incluso desde la etimología de su nombre (Vera), "verdadera", "la verdad": "Yo soy austriaca. Como mi madre" (p.97). De ser católica y estar enamorada de Jesús se convierte al judaísmo, la religión de su madre. Su muerte y el suicidio posterior del padre disponen para Irma una herencia desventurada, la dejan literalmente *sin familia*, y la convierten en una refugiada diaspórica, quien aunque recogida temporariamente por sus tíos paternos en la ciudad de Buenos Aires no duda en alistarse en las filas de los emigrados a un kibbutz en Israel.

Por otro lado, *Pantalones azules* deja leer ciertas operaciones paródicas, de caricaturización, en las conductas de algunos personajes que sobreactúan la

[228] La matrilinealidad (la ley del vientre) es uno de los factores genealógicos más importantes de concesión y de mitificación de la identidad judía. En este sentido, el personaje de Irma que se identifica con su madre sería una judía austríaco-polaca de ley, de sangre.

identificación del campo como lugar de pertenencia, como sede de la identidad nacional.

En primer lugar esto se advierte en la faceta de literato del protagonista. Alejandro, de apellido Hernández, compone con entusiasmo y pleno convencimiento poemas a la patria, construidos sobre la base de pomposas metáforas, solemnes imágenes visuales y un profuso vocabulario deudor de la retórica modernista. Estos versos prometen dos cosas: explicar en lenguaje literario qué es la Argentina y aparecer reunidos en un libro, *Facón de Plata*, cuyo título y concepto parecieran querer evocar e identificarse con *Blasón de plata* (1910)[229] de Ricardo Rojas, uno de los escritores más destacados en el proceso de creación de los cimientos de la identidad nacional durante el Centenario. En ese libro, Rojas, como si fuera un Homero o un Virgilio moderno y relocalizado, esclarece en detalle, a posteriori de los hechos y en una suerte de epopeya,[230] el origen y la continuidad de "la argentinidad", ya sea plasmada en las distintas figuras o motivos que ilustran el escudo cívico ya sea en virtud de la raza, el abolengo, la tierra, el idioma, la civilización y hasta su literatura. Y decimos "querer evocar" y no "evocar" porque el protagonista de Gallardo en su *Facón* despliega una mirada declaradamente xenófoba expulsiva, a diferencia de Rojas que en su *Blasón* va a proponer un intento de integración entre "lo raizal" y "lo importado", siempre, claro está, procesado por "lo argentino". Recordemos que el proyecto del libro de Rojas es responder, en el contexto nacionalista de los festejos del Centenario y en el marco de la "filosofía de la nacionalidad" de la que forman parte también otros de sus libros,[231] aquella célebre pregunta que lanza Sarmiento en 1883 y deja en punto suspensivos:[232] "¿Argentinos, Desde cuándo y hasta dónde, bueno es darse cuenta de ello?". La síntesis entre hispanismo e indianismo es necesaria para pensar y definir "la argentinidad"; y la inmigración, según Rojas, será absorbida por la tierra indiana y será bienvenida siempre y cuando se someta al "alma argentina", brotada de este territorio mítico: una

[229] Todas las citas remiten a la edición de Losada de 1946.

[230] A pesar de que muchos lo hayan considerado una epopeya, Rojas no adscribe su *Blasón de Plata* a ningún género literario ni clasificación científica ni reconoce hacer seguido modelos europeos; antes bien lo encauza dentro de la lógica de las evocaciones y meditaciones (como reza el subtítulo) surgidas de las propias "entrañas" de "un hombre apasionado por el destino de su raza", de "un poeta inquietado por el misterio de las cosas", cuyo proyecto –restaurar el Blasón de Plata, esto es rearmar en el pueblo argentino la conciencia de su territorio- resulta un esfuerzo de emoción patriótica y de idealismo humano. Las citas son de la página 120. En el resto de la nota sigo casi literalmente a Rojas.

[231] Como *La restauración nacionalista* (1909), La *Argentinidad* (1916), *Eurindia* (1924).

[232] La pregunta pertenece al libro de Domingo Faustino Sarmiento, *Conflicto y armonía de las razas en América latina*, de 1883.

integración localizada, entonces, en una suerte de argamasa cultural entre lo indiano (el pasado) y lo hispanoamericano (el presente).

Acaso como un remedo, devaluado, de los grandes relatos nacionales y de un entrecruzamiento de esas mitologías de la argentinidad (el mito del gaucho y el hispanismo, el indianismo y la exaltación de un ideario criollo) que formularon, como analizó Adriana Rodríguez Pérsico (2008; 2010),[233] los escritores e intelectuales del Centenario, Alejandro Hernández escribe una poesía en la que la lanza, la cruz, la guerra gaucha, el facón, entre otras insignias de la argentinidad, ocupan un sitio destacado. Pero, estos poemas no se producen ni se divulgan en el contexto de agitación nacionalista del primer aniversario de la patria ni se encauzan en géneros de afán totalizador como el ensayo monumental o en versiones actualizadas de las tradicionales odas y epopeyas sino en versos aislados a propósito de los que se anuncia, pero no se concreta, su publicación. Una actividad poética que si bien es encarada por el protagonista con suma seriedad y convencimiento no puede dejar de leerse en clave burlesca, o al menos con cierta sospecha; y esto en razón de que esta novela sale a la luz de las innovaciones de los años 60, y que pertenece, además, a una escritora como Gallardo que ha dado ya muchas pistas sobre su desconfianza respecto de su ambiente de formación, de parte de su entorno más radical (muy parecidos a los del personaje), a veces por medio de un tono trágico como en *Enero*, y otras, mediante el uso de la parodia, la desmitificación y el cuestionamiento de los estereotipos como en esta novela, y, como veremos que lo hace en *Los galgos, los galgos*.[234]

---

[233] Para un análisis de los grandes relatos nacionales y la construcción de los mitos de la argentinidad en algunos escritores e intelectuales del Centenario ver los ensayos de Adriana Rodríguez Pérsico (2008; 2010). Si bien la autora en el segundo de ellos, *Brindis por un ocaso*, se concentra en las textualidades humorísticas de Arturo Cancela, Enrique Loncán y Enrique Méndez Calzada que serían opuestas en su forma, intencionalidad y contenido a dichos relatos, en el primer capítulo del libro pasa revista por los escritores del Centenario que producen ensayos descomunales, en los que construyen identidades y conciencias colectivas, pasados heroicos, genealogías reales, linajes imaginados, y hasta una estética y una retórica propias para la creación de la nación *deseada*, y por eso funcionan como archivos. Entre otros, analiza los mitos del gaucho y el helenismo que Leopoldo Lugones forja fundamentalmente en *La guerra gaucha*, de 1905, y *El Payador*, de 1916, del indianismo en Ricardo Rojas en su ambicioso proyecto desde *La restauración nacionalista* (1909) hasta *Blasón de Plata* (1910) y *Eurindia* (1924), y, del hispanismo en Manuel Gálvez.

[234] Es muy vasta la producción bibliográfica que se detiene a problematizar un concepto como el de parodia. Al respecto pueden consultarse los trabajos de Bajtin (1998, 1980), Bajtin y Voloshinov (1976), Gerard Genette (1982) y los más recientes de Jonathan Culler (1992) y Linda Hutcheon (1994). De todos modos, aquí entiendo por parodia una suerte de torsión o perversión de un texto original, así la parodia implicaría una relación intertextual, de transformación entre un texto parodiado y un texto parodiante, cuyo objetivo no es siempre la burla. En este sentido, es central el lugar del lector ya que si éste no reconoce no sólo el texto parodiado sino las operaciones realizadas sobre éste la parodia no funciona. Sobre la importancia del lector en la parodia ver Tamborenea (1980: 15-19).

No obstante, interesa recalar en la representación que se hace de este personaje que aparenta ser una suerte de *bloque compacto e irrompible*. Sus incursiones literarias son contadas por un narrador en tercera persona, que pese a ser conocedor de los hechos e incluso de los pensamientos, las dudas y las contradicciones de este personaje pareciera no tomar partido, o, quizá, no querer hacerlo. Así es como este narrador acompaña al personaje en el momento de idear un poema sobre la Argentina:

> (Alejandro) *Quería* decir que la patria era una punta de lanza dormida en el Atlántico, pero la idea de Chile imprescindiblemente adherida a esa lanza lo molestaba. También *quería* que esa punta de lanza india, alabarda española de la conquista, lanza gaucha y rebelde, lanza y cruz a un tiempo, se transformara al despertar en una cola... de algo más moderno que un dragón, un pez, un gran pez azul en el agua verde, o viceversa, no, azul en el agua verde que sacudiera, corcoveara era una buena palabra... (p. 95. Énfasis mío).

La absoluta convicción (que por poco roza el ridículo) por los contenidos, pero también la evidente incapacidad para poder hallar una concreción poética satisfactoria son los términos que definen el proceso de composición de los poemas patrióticos de Alejandro: hay tanteos formales, de selección lexical y se fraguan estilos. Poemas serios, dignos de editarse en un libro cuya cubierta tuviera en el medio el dibujo de un "puñalito negro" (p.161), meritorios de funcionar como su carta de presentación; poemas, además, que se diferencian notablemente de esos versos prosaicos y pedestres –como aquel que dice "como un fideo flotando en el caldo" (p.137)- de algún poema "extraño y atrevido" que a veces él mismo compone y que queda guardado en su archivo personal, y/o de los poemas *de amor desesperado* que dedica a su novia y que incluso desde su título –la expresión latina *De profundis*- trae una propuesta radicalmente diferente. El proceso de composición de los *poemas patrióticos* está asentado, en primer término, en la lógica del titubeo, que hace a este *bloque compacto e irrompible* probar una y otra vez, combinar palabras, elegir otras, y volver a intentar. Un titubeo que acaso se contagia del ritmo vacilante de la oralidad, de las caminatas y de los viajes en transporte interurbano (colectivos, trenes), a veces en compañía de una mujer; ritmos que funcionan, reactivando un tópico convencional,[235] como disparadores

[235] Podrían identificarse varios ejemplos en la literatura argentina y latinoamericana de escenas de caminatas en las que los personajes graban imágenes, articulan ficciones, en un archivo sensorio-mental propio. Entre ellos, los personajes de algunas novelas de Juan José Saer (con *Glosa* como paradigma de la caminata), y el relato del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, "El posible Baldi" en *Cuentos completos* (1974), en el que confluyen las caminatas, la aparición de una mujer y la construcción de ficciones.

de ficciones.[236] De hecho, el mismo titubeo entra también en serie con otra de las formas *borrosas* que asume la composición del poema: la irrupción del recuerdo de estar haciendo el poema sobre la Argentina, que llega sin aviso, en cualquier momento y que, ante la duda, obliga a repasar la última parte y seguir completándolo: "(Alejandro) siguió con el poema. El pez *debía* corcovear para que la sueñera de las almas se transformara en una vigilia en carne viva" (p.95. Énfasis mío).

Asimismo, dicha secuencia compositiva se apoya en una *economía del deseo*, regulada por la reiteración de los verbos "querer" (Alejandro quería...) y "deber", ambos en su valencia volitiva, en el tiempo verbal pretérito imperfecto (algunos de cuyos usos son marcar acciones habituales en el pasado o aún no finalizadas en el presente y acciones acaso anheladas), y por las imágenes de *la patria deseada*. En este sentido, al principio emerge una configuración morfológico-iconográfica de la patria: la Argentina como una punta de lanza, que integra lo indiano, lo hispánico, la cruz cristiana y lo gaucho (recordemos que en el título de su libro está la palabra "facón", el arma gaucha[237]), extendida sobre el Atlántico, justamente el océano, al decir de Rojas, de la civilización cristiana, lo que combinaría a la perfección con las ambiciones de este ferviente católico. Aguas, entonces, cuyas costas, al ofrecer la vista de las ciudades más cultas e industriosas, fusionan, como también dice Rojas, ese anhelo continental que no abarca, según los deseos del poema y del poeta, a Chile, territorio de eternas rivalidades limítrofes, que Rojas remonta a principios del siglo XVIII por la inclusión-exclusión de la provincia cuyana. Una cartografía político-cultural para la *patria deseada* que excluye a Chile y coquetea con la idea de una fundación mitológica en tanto se recupera eso que Rojas llama (y que Borges tematiza en su poema homónimo) "la sensual mitología de los pueblos del Sur" (p.7), que coloca al continente americano en el plano de la maravilla, del mito y el misterio por ser el emplazamiento de las más fabulosas comarcas, descritas por los primeros diseñadores de mundo, o cosmógrafos, y, pobladas

---

[236] El amanecer de un domingo que Alejandro despide a Elisa, que se va al campo, y retorna a la pensión en colectivo constituye una excusa para idear un posible poema a partir de un verso en el que para describir el color "blancuzco" de la madrugada utiliza una metáfora de apariencia modernista: "Lo mismo que estar dentro de un ágata" (p.89). Lo interesante es el cruce que se da entre esta figura literaria por poco sacralizada con la imagen cotidiana (¿casi devaluada?) del viaje en colectivo de madrugada lleno de obreros dormidos quienes, mientras Alejandro esté reposando en su cama y dándole vueltas al poema, ellos recién estarán llegando a sus casas cansados de su jornada laboral de un día sábado. Otro ejemplo en la novela es cuando completa el poema sobre la Argentina mientras vuelve desde El Tigre a la capital en el tren en el que conoce un poco más a Irma.

[237] No está de más referir los célebres versos de *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández: "Yo tenía un facón con S,/ que era de lima de acero; le hice un tiro, lo quitó/ y vino ciego el moreno" (v.1211-1214). Sigo la edición de Cántaro de 2003.

por gigantes, sirenas, endriagos, animales mitológicos, perlas y, claro, por "piedras imanes que enloquecen la brújula" (Borges, 1974: 81).

El impulso deseante del poema de este escritor en formación, que parece conocer los ritos que enlazan la iniciación literaria con la refundación de un lugar (Borges lo hace con Buenos Aires y Onetti con Santa María) alcanza una dimensión mitológica *más moderna* en la figura arquetípica de algo más que un dragón. La progresión va de la punta de lanza a la cola de un gran pez azul (otro animal más cercano al mito que a "lo real"), de la sueñera (palabra borgeana si las hay) a la vigilia, de las almas a la carne viva, de la inmovilidad de los mapas a la refundación, de la quietud al despertar literario.

En definitiva, y sin desatender a las diferencias contextuales y las que distinguen al escritor real y al escritor-personaje de esta ficción, Ricardo Rojas y Alejandro Hernández llevan adelante cada uno a su modo dos heráldicas (la del *Blasón* y la del *Facón*) en virtud del símbolo de abundancia y pureza que representa el plata que bautizará a la Argentina. Pero si en la propuesta del *Blasón* se postula una suerte de asimilación de los inmigrantes en tanto y en cuanto estos olviden las patrias que dejaron atrás y se alisten tanto en "la columna de los hombres de mayo" (p.123) como en las filas del "espíritu" de esta tierra, en contraste, en las acciones del protagonista de Gallardo, que incluyen la publicación del *Facón* (en aumentativo), se retoma el tópico de la xenofobia y la necesidad de exclusión, muy afín también a cierta literatura decimonónica previa a las loas a la patria con motivo del Centenario.

Además del protagonista con sus conductas e ideas preconcebidas que llegan al exceso, y sus versos patrióticos compuestos con torpeza (titubeando y forjando estilos), bajo el signo de los propios deseos (en las imágenes de la Argentina, a su juicio, ideal) y por qué no en un *fuera de tiempo*, otros personajes de la novela (como Gregorio, el primo de Elisa, o el propio padre de Alejandro) también constituyen piezas centrales de las operaciones por medio de las cuales Gallardo desmonta, o al menos pone en signos de interrogación, esos imaginarios y esos relatos que moldearon, en una coyuntura político cultural de revisión del pasado, construcción del presente y proyección hacia el futuro, ficciones convincentes y dadoras de consenso sobre las identidades nacionales. Y la escritora lo hace no desde el punto de vista del narrador que, como vimos, tiende a ser neutral y a no tomar partido sino desde la percepción, el convencimiento y el discurso de los propios personajes.

Según la RAE, el estereotipo es una "imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable". A esta definición general, me interesa anexarle la propuesta de Sander L. Gilman en su libro *Difference and Pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness* (1985), donde vincula la necesidad que el hombre tiene de los estereotipos con una necesidad de control. Estereotipar es un modo tranquilizador, entonces de controlar, y encasillar al otro. Pues se trata en definitiva de imágenes cristalizadas útiles para catalogar o categorizar el mundo. Pero lo más interesante es que Gilman, a diferencia de la definición del diccionario, niega que el estereotipo sea algo inmutable o rígido; por el contrario afirma que "así como una imagen cambia, todos los estereotipos cambian. De este modo los estereotipos son inherentemente proteicos antes que rígidos".

Y ese carácter proteico de los estereotipos que señala Gilman se advierte, tanto en *Pantalones azules* como en *Los galgos, los galgos*, en las distintas operaciones de desmitificación que Gallardo, mediante sus narradores, efectúa sobre aquellos. Pues así como se recuperan diferentes imágenes anquilosadas que funcionarían arquetípicamente se deposita sobre aquellos una perspectiva que se nutre de recursos desestabilizantes como la ironía, la hiperbolización, la parodia.

En este sentido, las artificiosas apariencias, los impostados comportamientos y los acentos campestres en el habla de Gregorio, las conductas altamente sobreactuadas del padre de Alejandro y las declaraciones de la tía de Elisa referidas a las máximas nacionalistas del padre de Alejandro evidencian todas ellas su propia satirización. Gregorio, para quien comer soufflé en el campo es tan ridículo como ir allí a pasar las vacaciones en lugar de trabajar, es apodado socarronamente "Moreira" por su madre por estar hecho "una bestia" y afectado de una "crisis de gauchismo". El padre del protagonista es un abogado que, afanado en demostrar sus virtudes como terrateniente criollo vive travestido de gaucho durante todo el año y se resiste a plantar en su estancia arboledas extranjeras que quiebren el paisaje nacional. En una zona de la novela Maruja le dice a su hijo Gregorio: "-Adiós, Moreira- gritó con modo gauchesco-. Acérquese, desensille, abájese que el agua está fresquita, o llévese pronto ese caballo que va a ensuciar el pasto" (p.134). Y, de inmediato, ella misma le transfiere a Elisa sus recuerdos sobre el padre de su novio, sin importarle la presencia ante ellas del mismo Alejandro:

> Me acuerdo que el padre de este chico estaba vestido de gaucho de pies a cabeza; rastra de plata, facón, chambergo. Yo le dije que me parecía absurdo que un abogado

> de Buenos Aires se vistiera así, por más que viviese en el campo. Imaginate, como si yo me vistiera de... baiana por vivir, por ejemplo, en el Brasil. (...) (Él) Decía "un terrateniente criollo se viste como se visten los criollos" (p. 128).

Como era de esperar, el único que defiende la cruzada nacionalista del padre de Alejandro es ni más ni menos que Gregorio, el otro personaje ridiculizado. Su defensa se basa en que el chambergo, las bombachas, las alpargatas y el facón son la vestimenta apropiada, "a lo paisano", mientras que las camisetas y los mocasines dan a todos la apariencia de inmigrantes.[238]

El relato desacralizador, entonces, de ciertos estereotipos resquebrajan en su segunda novela la idea del campo como lugar de pertenencia, como centro de la identidad nacional a tal punto de que Alejandro comenzará a percibir falibles las mismas claves que le habían permitido pensar al campo como el espacio físico y simbólico proveedor de honor, resguardo y tranquilidad: de su pasado terrateniente, de la materia para sus versos, de la confianza en la espera fiel de su novia y del "sitio de primogénito" reservado para él en casa de Elisa.

Más allá de la inmovilidad de los protagonistas, y en particular de Alejandro, quien frente a otros mundos posibles opta, pese a todo, por quedarse con *lo propio*, el retorno al campo, o mejor, al motivo campo-ciudad de *Pantalones azules* le es útil a Gallardo para, incluso por medio de ese narrador objetivo, desmontar ciertos imaginarios tradicionales anquilosados y, también, rearmar en clave caricaturesca el retrato de lo que algunos estancieros o hijos de estancieros más apasionados de la novela consideran el ser del "verdadero criollo".

De los poemas de la patria a una revelación hispanoamericana

En virtud del juego de asimilaciones y contrastes entre dos ciudades emblema de la novelística decimonónica argentina del 80` -Buenos Aires, París, más toda su saga de connotaciones (epicentros del desenfadado comercio de los cuerpos, que resultan en la inexorable degradación física y moral, y la *podredumbre de la carne* de los personajes)- Jorge Panesi (2000) advierte en *Música Sentimental* (1884) de Eugenio Cambaceres, cómo se presenta un retrato de Buenos Aires en términos de un espejo devaluado que ya deja ver en los intersticios de la gran aldea en vías de disolución los albores de esa degeneración parisina. Por su parte, David Viñas (1995: 206-226) caracteriza al Buenos

[238] Cuando Alejandro visita a los tíos de Irma, dos polacos con acento extranjero, el tío lo recibe justamente en camiseta.

Aires de 1890, el de *La Bolsa* de Julián Martel -la novela publicada durante el caótico gobierno de Juárez Celman (1886-1890) cuyo principal atributo es, según Viñas, el de la promiscuidad- como "la Sodoma del Plata". Diferentes caracterizaciones de Buenos Aires como sitio de perdición que se alejan de la fórmula sarmientina (en la que la ciudad se perfila como la vía civilizatoria frente a las distintas expresiones de la barbarie, localizada precisamente en zonas rurales) y que aparecen, trastocadas o rescritas siempre en otra clave, en la segunda novela de Gallardo. Como se dijo, es recién en *Pantalones azules* donde gana lugar la ciudad como emplazamiento privilegiado de la trama, no obstante aparezcan varias y contradictorias imágenes anquilosadas del campo. Así frente a la ciudad pútrida, donde Alejandro asiste a reuniones que propulsan políticas y acciones discriminatorias (y en ese sentido reproduce un relato paranoico y embiste ataques contra sinagogas), y al mismo tiempo desembolsa sus calavereadas con la muchacha judía, el campo se muestra como escape higiénico, donde lo aguardan, fiel y casta, su prometida, y un futuro *deseable*. Pero también, el campo le devuelve, como vimos, un espejo deformado (y devaluado) de su familia estanciera y de la de su novia, y pese a ser materia de sus versos, que ensamblan una retórica modernista con un credo católico-nacionalista, no le es suficiente para exorcizar las vacilaciones que le despierta justamente la otra opción que traen la judía y la ciudad cosmopolita.

Además de la imaginería campo/ciudad, que analizamos antes, otro de los núcleos temático ideológicos tradicionales que esta novela recupera para darle *otra vuelta* es la figura del inmigrante. Pero, antes, reparemos, por caso, en el tratamiento que de estas figuras se hace en dos de las novelas decimonónicas representativas de esta temática para confrontarlas con *Pantalones azules* de Sara Gallardo.

Como sostiene Jorge Panesi (2000: 275) parte del pensamiento positivista argentino produjo "miedosas novelas" de anticipación y conjeturales con cuyas tramas se advertía sobre los peligros sociales y los daños morales con los que desde fuera llegaban "los extraños" amenazando la estabilidad del *status quo*. En *Inocentes o culpables* (1884) de Antonio Argerich, una novela de tesis, se pone a prueba el caso José Dagiore, un italiano que deja de ser un "brazo" disponible para la obra pública y *sube de rango*, siguiendo el itinerario de ascenso social del inmigrante (Dagiore se convierte en dueño de una fonda), uno de los peligros de los años 80, para refutar una política de estado (la de costear el viaje de inmigrantes) y comprobar, de lo particular a

lo general y en un acto de lo que Argerich llama un "verdadero patriotismo" (p.9),[239] las amenazas y los obstáculos que "la inmigración inferior europea" interpone al destino de grandezas al que aspira la República Argentina y al arquetipo de hombre que necesita el país. Para ello aprovecha las hipótesis del darwinismo social, del naturalismo (la ley de la herencia y el determinismo del medio)[240] y recurre a argumentaciones científicas ya sean demográficas (la concentración en las ciudades y problemas habitacionales), económicas (la suba de alquileres y mayor demanda de artículos de primera necesidad), higienistas y sanitaristas (los problemas de salubridad). Por su parte, *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres narra las distintas iniciaciones que, en su ciclo vital, lleva adelante Genaro Piazza, hijo de inmigrantes italianos que llega a institucionalizar su educación, se casa con Máxima, una joven de clase social acomodada y familia tradicional, y asciende socialmente. Ahora bien Genaro Piazza, marcado desde su nombre por un origen vergonzoso, y en razón de la herencia biológica, de la sangre (se trata del hijo de un tachero analfabeto y una madre tuberculosa), tiene inscripta la huella imborrable de la inferioridad, la enfermedad o tara, del embrutecimiento, el vicio y el fraude. Mientras que Argerich no es un escritor profesional propiamente dicho sino un médico que además experimenta con las letras, específicamente con el "romance realista moderno", Cambaceres sí sostiene un proyecto novelístico de más largo aliento y en sus cuatro novelas siempre aparecen inmigrantes, aunque en grados diferentes.

Con todo, en *Pantalones azules* esa mirada xenófoba no estaría depositada, como en la novela de Argerich o en la última de Cambaceres, en el autor/ narrador, que actúa como vocero de una ideología, como un estudioso de la casuística que permita verificar una tesis político-cultural o un paradigma biológico-naturalista, basado en las leyes de la herencia sanguínea y el determinismo del medio y su aplicación darwiniana sobre la anatomía y también la moral de los recién llegados. Antes bien, enmarcada en una narración objetiva sin la empatía ni la censura del narrador, esa mirada es ejercida por el protagonista masculino, que se apropia de una creencia colectiva y transfiere los valores de la idiosincrasia de la elite masculina, ultra católica y nacionalista que integra. En la novela de Gallardo no hay prólogos ni advertencias basadas en cifras y/o estadísticas, en los que se cuele la voz sentenciosa o crítica de la autora; por el contrario, es únicamente desde la perspectiva de Alejandro Hernández, que se corresponde con la

[239] Uso la edición de *Inocentes o culpables* de Hyspamérica de 1984. Todas las citas remiten a esta edición y los números de página se consignan entre paréntesis.
[240] En el prólogo Argerich deja asentada su posición: "¿Cómo, pues, de padres mal conformados y de frente deprimida, puede surgir una generación inteligente y apta para la libertad?" (p.11).

del grupo de varones elegidos, desde la que se va a promover una conducta y un discurso xenófobos en relación con la comunidad judía.[241] Una comunidad que, a su juicio, invade, infecta y amenaza no sólo a la "patria" –lexema que el personaje utiliza para referirse a la Argentina– sino también, bajo la piel de Irma, a su propia integridad.

De todos los inmigrantes que transitan la ciudad en la que vive Alejandro (los legendarios italianos y españoles que "asquean" al protagonista y su círculo más íntimo, los más recientes judíos y judías, algunos polacos, los que provienen de países hermanos y/o vecinos), sólo dos grupos cobran especial protagonismo en la trama de esta novela por los modos en que entran en relación con Alejandro. Por un lado, los judíos, a los que bajo su visión paranoica es necesario combatir, y entre los que sobresale Irma, una jovencita enviada desde niña a la Argentina a vivir con sus tíos paternos también inmigrantes, e hija de una madre judía, víctima del Holocausto, y un padre católico que sin embargo se suicida. Por el otro, un grupo de paraguayos exiliados que comparten pensión con el protagonista y, que, de todos los inmigrantes que desfilan por la novela, son los únicos rescatados positivamente, aunque de manera transitoria, por este personaje.

Hay dos escenas en la novela en las que se aprecia ejemplarmente el tratamiento de las actitudes xenófobas en general y de las acciones antisemitas del protagonista, por un lado, y la representación del parcial rescate que se hace de los paraguayos por el otro. Las escenas ocurren una en la tarde que Alejandro e Irma comparten en el balneario de Olivos; y, la otra, durante la velada que él pasa con el grupo de paraguayos refugiados, sus vecinos en la pensión. Dos escenas que, al mismo tiempo que condensan, disparan sentidos, y que producen una ordenación de los acontecimientos no exclusivamente cronológica, sino, antes bien, una organización marcada por una progresión con dos picos narrativos y por dos figuraciones del protagonista que iluminan el resto de la trama: de aquel furioso nacionalismo católico de los poemas patrióticos de *Alejandro el compositor* hasta la exaltación de la fraternidad hispanoamericana en las epifanías de *Alejandro el cantor* y también *profeta*, pero pasando antes por el esperable rechazo del protagonista para con la inmigración mayoritaria, para con los judíos, y por las contradicciones internas que le despierta la mujer judía.

---

[241] Aunque en la novela se ejerza una mirada acusatoria también sobre la inmigración en general (y en este sentido es paradigmática la escena del baño en el balneario con Irma, que analizo un poco más adelante, en la que Alejandro maldice a los próceres que facilitaron la llegada de inmigrantes al país), la xenofobia es básicamente de carácter antisemita.

-Escena I: La playa por asalto

Era verano, sábado, y en Buenos Aires hacía mucho calor. Elisa, la novia fiel, pasaba sus días en la estancia. Los sábados, Irma cumplía sólo el turno matutino en la farmacia. Alejandro quería hacer una interrupción en su rutina de estudio. Irma, por su parte, quería pasar una tarde de sol en la playita de Olivos. Entonces invita a Alejandro a acompañarla en ese paseo diferente. Aunque no muy gustoso, él acepta y toma *la playa por asalto*.

Este es el guión abreviado que da pie a la escena donde se hacen más explícitas las actitudes xenófobas del protagonista, y las sensaciones encontradas que sufre y a la vez goza frente al cuerpo de la judía. Además de vivir esta experiencia a la intemperie (en un exterior, desprotegido), inédita en sus recuerdos, Alejandro se adentra en un escenario excepcional (la playa) y en constante movimiento, donde hace un alto en su rutina, y convive con gente que, literalmente, le "repugna", por tratarse, a su juicio, de inmigrantes o descendientes del aluvión inmigratorio de fines del XIX y principios del siglo XX, o que, como Irma, la mujer judía y proletaria que lo excita sobre la arena, le hace tambalear sus férreas convicciones ideológicas y la moral sexual que suscribe.

Si bien la playa en verano constituye, como se lee en *La vida descalzo* (2006) de Alan Pauls, un espacio público, generalmente de libre tránsito, vinculado con la felicidad, las vacaciones, la multitud, y la libertad de los cuerpos, que se presentan semi desnudos, lo que resulta menos una transgresión que una estandarización de las conductas, la escena del balneario de Olivos y su "bestiario"[242] (en parte representado por la mujer grandota que toma mate y les cuida las pertenencias cuando van a sumergirse en las aguas del río o, en sus palabras, "ese caldo humano", por los muchachotes jugando a la pelota a los gritos y demás) constituyen para Alejandro el sumario de la serie de ascos que él padece en varias zonas de la novela.

Desde la perspectiva ideológica y estrictamente posicional del protagonista (que está sentado, inquieto, sobre la arena y con la mirada horizontal, a la altura de las piernas de quienes pasan a su alrededor) se ofrece una imagen recortada de la playa que está en las antípodas de la que circula en el imaginario popular. Se dice de ella: "La playa era un abarrotamiento de personas *olorosas* bajo la crueldad cenicienta del sol" (p.105. Énfasis mío), en una frase en la que el narrador por un momento se focaliza

[242] Una escena que me lleva a hacer la relación con el libro de relatos *Bestiario* (1951) que Julio Cortázar había publicado casi una década antes, con la diferencia de que Gallardo no recurrirá en *Pantalones azules* a la modalidad fantástica.

(pero sin consentir) en el personaje, por medio del adjetivo que califica peyorativamente. Y más adelante se refuerza:

> Un grupo de muchachos vociferaba corriendo detrás de una pelota y muy cerca una matrona de brazos rojos administraba un termo cebando mate para su familia (...) Alejandro (...) recordó la opinión de su padre sobre las playas y pensó también en el padre Behety, encarnizado desde años atrás en la formación, desde el colegio, de "elites" masculinas que salvarían a la patria. Seguramente nunca había estado en Olivos un fin de semana. "Inmigración inmunda", pensó rabioso y lanzó unos cuantos improperios a los próceres que la habían fomentado... (pp.105- 106).

En varias ocasiones (como en esta escena) y de manera conflictiva las actitudes xenófobas del protagonista aparecen entrecruzadas con impulsos del orden de lo sexual, que lo asaltan en cualquier momento y lugar. Más específicamente, lo que lo sorprende es la exaltación de una sexualidad no permitida con la *mujer prohibida*. La libre corporalidad de Irma en la playa[243] sí resulta para Alejandro una provocación pues es precisamente causa del despertar de ese "mareante deseo" que pese a la repugnancia no puede contener, y que lo conduce a hundir en las aguas *grasosas* su evidencia.

Desde aquella posición, la de estar a la altura de los muslos de los otros, Alejandro contempla su alrededor en la playa, y esa mirada define un plano truncado de todo ese horizonte. De inmediato, el protagonista encuentra un modo, quizá demasiado fácil, de completar ese recorte del paisaje que tanto lo apabulla. Así, ante esa inmensidad de lugar y ese torbellino de gente acechante diferente de él (esa parecería ser su percepción), el joven lanza, aunque para sí, una serie de improperios que involucran a todo lo allí presente. Entre las materias que llenan esos insultos están las playas públicas, como en la que él está por voluntad de Irma, que por la mezcla y la dinámica aparentemente democratizadoras que propulsan constituyen una muestra en miniatura de los grandes efectos negativos de lo que él llama "inmigración inmunda" (p.59).

No es vano reiterar la importancia de esta escena, que tiene lugar una vez avanzada la narración de las varias historias que cuenta *Pantalones azules* y que funciona como síntesis del eje *xenofobia, antisemitismo, sexualidad, impostación*, para

---

[243] El baño en el río de Olivos en la playa pública junto a Irma semi desnuda se contrapone con la escena en que él y Elisa disfrutan decorosamente, con la familia y sin sobresaltos del sol y de la piscina en el espacio privado de la estancia, a un punto tal de que la de Olivos se le vuelve a Alejandro una experiencia casi irreal: "Más tarde, extendidos junto a la pileta, observaban el baño de las chicas menores. La piel de Elisa era oscura, y satinada como una madera pulida, y mirándola Alejandro recordó como irreal ese baño en Olivos con Irma, el olor de la muchedumbre bajo el sol color tiza y su violento deseo. La tristeza le hizo tomar la mano de su novia y apretársela hasta que ella gritó" (p.134).

rever, con esa misma lupa, otras escenas en las que también se hacen palmarios los efectos que produce la extrema militancia del protagonista. Si es precisamente en la playa, un escenario que en teoría es *de y para todos*, donde Alejandro cruza conflictivamente sus convicciones xenófobas con el despertar sexual en razón de la mujer inmigrante (que luego sabremos además judía), ¿cómo aparecen representadas otras expresiones exclusivamente antisemitas en la novela? Siempre, en las acciones y dichos, extremadamente pasionales y hasta sobreactuados, del protagonista como representante del grupo de elegidos.

En sus *Reflexiones sobre la cuestión judía* (1944) Jean Paul Sartre[244] historiza la cuestión judía y circunscribe su análisis al caso francés. Allí afirma que el antisemitismo se define como una lógica pasional, una concepción del mundo según la cual las desgracias del propio país son atribuidas a la presencia de elementos judíos en la comunidad en que se vive. Para el antisemita –continúa– que reclama el derecho de proclamar dondequiera la cruzada antijudía, el judío es "un hijo de judíos, que puede reconocerse por su físico, por el color de su pelo, quizá por sus ropas y, según dicen, por su carácter". Ahora bien, las huellas de la mirada higienista y xenófoba se sitúan en *Pantalones azules* en las zonas más sombrías del protagonista masculino y de los miembros de aquella elite, amenazada acaso por el difundido mito de la conspiración judía mundial que, como sostiene Daniel Lvovich (2003), es una de las creencias centrales de buena parte del nacionalismo argentino, que teme a la participación de los judíos en la actividad económica del país, y que, en el caso de Alejandro, se advierte a su vez en su mundo más íntimo.

Un buen ejemplo de antisemitismo e impostación lo encontramos en el segundo capítulo: un sábado por la noche, Alejandro prefiere cumplir con su misión contra la sinagoga de Plaza Lavalle durante un casamiento judío a salir al cine con su novia, no obstante esto le genere una dura pelea con ella. Armado con una pistola y provisto de bolsas con huevos, botellas y tomates, se reúne en un bar con sus aliados para atacar, entre muchos pero en secreto y "con disimulo", a la gente que asiste al festejo. Y a esa gente se la *descifra* por los "signos raciales" y las vestimentas: a las mujeres, por sus vestidos floreados, y a los hombres, por los sombreros puestos" (p.19). Y a esa gente también se la engaña con la actuación y las señas particulares de uno de los agresores, "un rubio de nariz respingona", con "cara de ruso", que para ablandar el terreno se

[244] Uso la edición de la editorial *Sur* de 1948.

pierde entre los invitados y saluda como si nada mientras sus amigos observan desde el bar muertos de risa. Luego de la embestida contra el templo y sus fieles, para erradicar de sí cualquier sospecha y mirar de cerca "su obra", Alejandro emprende los pasos de *el gran simulador* y se mezcla entre la multitud alterada al son de un sorprendido "¿qué sucede?". Sus aires de farsante comienzan cuando telefonea a su novia en presencia de su amigo Carlitos, y ante las respuestas escuetas y frías de Elisa por haberla cambiado por ese "asunto de política" "un poco violento" (p.83), Alejandro disimula y así sonríe "*por si* su amigo lo estaba mirando" (p.79. Énfasis nuestro). Cuando la conversación telefónica se pone álgida y Elisa le anuncia que saldrá sola esa noche, él le retruca con un "Repetí lo que dijiste. No te entendí muy bien" (p.79), hasta que finalmente ella le corta abruptamente la comunicación y Alejandro opta por "fingir" dos o tres palabras más como si continuara la charla. Por último, esa misma noche, en casa de otro de sus compañeros, el gordo Araya, comparte con un grupo selecto de varones, viejos y jóvenes, poetas, un príncipe húngaro, e incluso un tío suyo, las carcajadas ante el relato de ese tío que años atrás, siendo profesor en el colegio nacional, no había permitido a un estudiante judío ir al baño pese a las insistencias del niño y de sus compañeros. Y esa ocasión, como cualquier otra, le es favorable también para echar a rodar su vocación de simulacro que se pone en relación (como veremos también en el protagonista de la novela *Los galgos, los galgos*) con la adquisición de virilidad: "Los jóvenes se acercaron a saludar (...) y los golpeó en los omóplatos de *una manera que le parecía viril*" (p.86. Énfasis mío); "... cuando el poeta se fue le dijo adiós *con un ademán visto en el cine*..." (p.88. Énfasis mío). Un sinnúmero de escenas dan cuenta del gesto imitativo que caracteriza a Alejandro, que se vale de entonaciones, muecas, poses, modos de ser y gustos (incluso potenciales o fabulados) que copia de su padre. Por ejemplo cuando Irma le confirma su apellido polaco, él retruca con "Yo admiro a los polacos. Son un gran pueblo. Un pueblo heroico- dijo *con la entonación de su padre*" (p.97. Énfasis mío). Al culminar el atentado, Alejandro percibe en su piel lo bien que se habría sentido su padre si hubiera sabido que su propio hijo había sido el autor intelectual y material de los desastres en Plaza Lavalle: "¡Si su padre pudiera saberlo, ya, ahora!" (p.86). Como tiro de gracia, al finalizar el día del atentado, y al sacar la pistola de su cómoda, para contemplarla y tratarla como una mujer,[245] Alejandro ya en

[245] La relación de Alejandro con el arma que saca de su cómoda está planteada en términos eróticos, como si se tratara de una mujer: "... abrió el cajón de la cómoda y sacó lentamente la pistola de entre las camisas. Era pesada. El corazón empezó a latirle mientras la sentía en su mano, oscura y tan pesada. "Es

su habitación observa una foto de él con sus allegados, tomada en la estancia familiar y se auto heroifica. La virilidad sobreactuada (la reiteración de los ademanes ante un espejo dan la pauta de la cuota teatral de sus actos) en este caso aparece además vinculada no sólo con la grandeza que le hace sentir la tenencia del arma que usaría en su cruzada antijudía si fuera necesario, sino también con símbolos religiosos con alta carga afectiva como una medalla de bautismo:

> Levantó los ojos hasta el espejo y se vio igual a los *héroes* de la historietas y del cine (...) Ya sin camisa hinchó varias veces los músculos ante el espejo, contento de su apariencia, del brillo de su *medalla de bautismo* sobre el pecho, y abriendo de nuevo el cajón sacó la pistola. Con la mano en la cadera y la boca apretada hizo ademán de tirar y lo repitió tanto que, aburrido, *rezó sus oraciones* y se puso a dormir (p.81. Énfasis nuestro).

Por último, cuando Alejandro vuelve sobre sus pasos, observa con orgullo la mancha roja en la puerta de la sinagoga de la plaza Lavalle y piensa "que la botella había estado bien lanzada", y demuestra nuevamente sus virtudes mímicas traduciendo en imágenes los saldos del atentado, con "cómicos dibujos" (p.126) que adornan la carta que envía a sus padres.

Ahora bien, ya vimos cómo la xenofobia no sólo se hace presente sino que se potencia en razón de los impulsos y las experiencias sexuales del protagonista. Y una zona de fuerte disrupción respecto de las novelas de Argerich y Cambaceres antes comentadas se vincula con el hecho de que el personaje de la inmigrante, esa otra que enmaraña el mundo de Alejandro y que va a convertirse a la religión del mismo grupo étnico cultural que este joven repudia, es el que se rescata de manera positiva. Irma, a diferencia de los otros modelos literarios, decide partir de la Argentina para siempre con destino a Israel, en lugar de asentarse y *asaltar* nuevos espacios en la sociedad o iniciar, al modo del prototipo del arribista (codificado en el personaje Genaro Piazza), el camino de un mal habido ascenso social.

Las contradicciones que sufre el protagonista por esa joven encuentran su correlato en la trama mediante el empalme del par religión y sexualidad (o deseo de

---

mía", pensó. (...) Tuvo el impulso de llevársela a la cama y dormir con ella bajo la almohada, pero después de abrirla y cerrarla y de apretar varias veces el gatillo, volvió a meterla entre la ropa (p.81). El mismo procedimiento se advierte en la humanización que Julián hace de su galga Chispa, a quien quiere como a una novia, en *Los galgos, los galgos*. Algunos ejemplos de ese erotismo desviado se aprecian cuando Julián se pone a la misma altura que Corsario, el galgo macho que ronda a Chispa: "Corsario la observaba un momento desde la casa y por fin se lanzaba él también a correr (...) ¿Cómo no iba a estar enamorado Corsario? Hasta a mí me enamoraba (p.40), y cuando Julián colma de regalos a la perra como si fuera su novia: "Un día compré para Chispa un collar de cuero con adornos de bronce. Me pasé la semana ilusionado como un novio y apenas puse el pie en Las Zanjas lo saqué del bolsillo y se lo coloqué (...) Y en verdad parecía una reina" (p.41).

sexo), y se acentúan en las zonas dedicadas a narrar la relación de ellos dos en la ciudad. En muchas de esas zonas en que aún no se llega a concretar el acto sexual con la otra distinta de su novia, Alejandro atribuye la protección a la vigilancia divina, y feliz por no haber traicionado aún a su futura esposa, piensa "Dios me está cuidando" (p.99), y ofrece rezos como contraprestación. Hasta que un día los golpes de excitación ya no pueden retenerse más (a pesar de haber probado hasta con el refugio en las iglesias) y se consuma con desesperación el único acto sexual que tiene con Irma en el altillo de Retiro.[246] A pesar de que la moral sexual que Alejandro cultiva esté regulada por el patrón que une naturalmente el sexo extra matrimonial y no reproductivo con el pecado, ésta no rige para Irma, mientras que con Elisa pone en práctica hasta el absurdo todos los recaudos necesarios para "ser bueno" y evitar justamente caer en la tentación y sus consecuentes peligros.[247]

Dicho empalme de religión y sexualidad se hace presente también en las "confesiones" -esa es la palabra utilizada- que Alejandro, movido por un sentimiento de culpa tan irrefrenable como el deseo por *la otra*, hace a su novia. Y como estas confesiones siempre asumen la forma del anacoluto, de un relato entre eufemístico y mentiroso (pues son parciales, desdibujadas, con rodeos, en tanto nunca llega a decirle que hubo sexo entre él y "la gordita imbécil"), lo asalta a todo momento el temor de que su novia le exija "Jurámelo por Dios" (p.131). Y, por último, una vez que Irma conoce su historia familiar (que su padre se casó con una judía, su madre, y que nadie en su familia la quiso, que luego ella fue asesinada en un campo nazi y su padre finalmente se quitó la vida) por medio de una vieja carta, su cuerpo se constituye en el blanco de encuentro por antonomasia entre religión y sexualidad. Una atribución para el cuerpo de

---

[246] Se representa una relación sexual que oscila entre la desesperación, el fervor y la torpeza del principiante: "Alejandro la miró un momento y después le puso la mano en el cuello (...) deslizó la mano sobre el hombro, bajo la camisa, y sintió la piel cálida y la hombrera del corpiño y una invasión de negrura lo cegó y le hizo tironear esa camisa de donde saltó un botón y forcejear bajando la hombrera de cinta blanca y después puso *por primera vez* su mano sobre un pecho desnudo y se enloqueció; y empujó a Irma con varios empellones hacia la cama como si un aguacero furioso lloviera sobre su cabeza y lo obligara a cerrar los ojos y a embestir y buscar y oprimir sintiendo que ella respondía..." (p.119. Énfasis mío).

[247] Alejandro ha sido admitido en casa de Elisa y goza de las bondades del régimen de visitas que lo hacen compartir cenas en la sala familiar. Para no trastocar esa dinámica, el personaje varón cuida cada uno de sus movimientos y no duda en soltarle el brazo que abrazaba la cintura de su novia "al oír la voz del padre en la sala" (p.82). Cuando Alejandro la visita en el campo, ella le recuerda "Aquí en el campo, ¿sabés Alejo?, tenemos que esforzarnos más todavía en ser buenos, porque uno nunca sabe cuándo podrá confesarse" (p.130). Elisa se hace cargo de esas palabras y cuando recibe a su novio en la estancia le propina besos y abrazos en el galpón donde estacionan el coche y donde nadie los ve, pero se trata de arrumacos breves, propios del estadio del *ablandamiento*, que se cortan siempre en el momento indicado: "Sacó las llaves y de pronto se lanzó a los brazos de Alejandro. Se besaron y cuando él empezaba a sentir el cuerpo de ella palpitando contra el suyo, ella se apartó y abrió la portezuela" (p.126).

Irma que se afirma aún más cuando Alejandro la ve en el mismo sitio donde antes habían tenido sexo llorando desconsolada por la suerte de su madre (una judía asesinada) y rezándole a Jesucristo (el judío ajusticiado) con el crucifijo que su abuela le había obsequiado a ella cuando niña, cuando era "¡una bautizada!" (p.150). El paso siguiente de Irma será convertirse al judaísmo e irse, como muchos otros jóvenes, en la tercera clase de un barco a instalarse y trabajar en Israel.

A fin de cuentas, el joven ultra católico que practica una militancia xenófoba, extremadamente antisemita, acaba por gozar con el cuerpo no sólo de una extranjera sino de una potencial judía. Acaso sea precisamente la condición de apóstata y de mujer judía lo que acelere el puso de Alejandro, en tanto, como asevera Sartre, el cuerpo de las judías atrae y excita por su historia de persecuciones, acosos, asesinatos y ultrajes. Rodeada de un halo sensual y abrazada al crucifijo, Irma llora en su pieza, y mientras Alejandro como un conjuro la exhorta a rezar ("Rezá, Irma. Rezá mucho. Ahí está Jesucristo", p.141), ella tan sólo reitera que Dios, como su madre, es un judío ajusticiado. Una respuesta que, tal vez para Alejandro, podría tratarse de un argumento más a favor de su antisemitismo porque en el judío recaería el peso originario –"la leyenda creada por la propaganda católica de la diáspora", dice Sartre– de haber sido el "homicida" de ese Dios que venera la sociedad en que el judío reside.

Las contradicciones que atormentan al protagonista, incluso desde antes de conocer a Irma, despuntan hacia el final en el cruce inconciliable de impresiones que oscilan entre el exagerado miedo al contacto de Alejandro mientras camina "asqueado" y "arrepentido" por la explanada del barco a Israel entre las juventudes que vociferan a borbotones en Yiddish, y una nueva sensación –un "deslumbramiento triste", acaso "algo parecido al amor" (p.160)– cuando divisa desde lejos los pantalones azules que asoman sobre la cubierta. Pero, el narrador recurre hábilmente a una conjunción de recursos retóricos, una metonimia enlaza a la sinécdoque, para exhibir la última imagen de Irma: una imagen desplazada, fragmentada y cifrada en esos obsesionantes pantalones azules, que Irma, quizá en pose de despedida, luce de espaldas a la baranda, y que efectivamente no alcanzan para convencer a Alejandro de alterar el *orden propio* de su *mundo heredado*. Pues, a pesar de que Alejandro se dirige hasta el puerto, sube al barco y lo recorre sin rumbo, no se deja ver por Irma y da vuelta atrás a encerrarse en su pieza de pensión, donde se afana por aplacar el impulso de volver y "prometerle alguna cosa" (p.160) a Irma, mediante la relectura de los versos de amor, "desesperados", que había escrito a su novia en una noche de pelea agrupados bajo el título *De Profundis*.

Extemporáneamente, este personaje se hace cargo en sus acciones y en sus versos aislados de sentar posición ante las posibles amenazas que trae *el otro* (el inmigrante, la mujer judía), una problemática de fines del siglo XIX (cuando hacia 1880 se consolida la Argentina moderna y cuando también entra en crisis en la década siguiente), y principios del XX que se acentúa en el Centenario, cuando, en el marco del aniversario de la patria y del cosmopolitismo que se deriva de la extranjerización reinante,[248] se produce una proliferación de los ensayos especulativos, de interpretación y definición de la Nación, y de postulación de las identidades nacionales.

Ahora bien, acaso como una suerte de compensación frente a esas actitudes tan expulsivas y radicales para con la inmigración y/o lo que el protagonista considera su producto (una compensación por demás dudosa y precaria) en la segunda escena que identifiqué en la novela Alejandro deja asomar una variante. Pero este sutil cambio que se registra en el personaje ocurre en un contexto particular y tiene como referencia a un grupo inmigratorio también determinado. Se trata del grupo de refugiados paraguayos, inmigrantes, sí, pero diferentes del aluvión y de los judíos y polacos, que, en un momento que denomino epifánico, son representados como *figuras de integración* hispanoamericana. Se trata, con más precisión, de la versión de *lo hispanoamericano* que construye este personaje perteneciente a la elite criolla en esos brevísimos instantes de ocio o festejo, en que su xenofobia parece bajar la guardia y se mitiga, aunque transitoria y relativamente, el estado de alerta y amenaza constante que regula su cotidianeidad.

-Escena II: Bajo la constelación del sur

La primera aparición de los paraguayos en esta novela define su condición. Son exiliados, que viven en grupo en la misma pensión que Alejandro, y son descritos con las señas particulares que se sostienen cada vez que aparecen en escena: son melancólicos, de una dulce tristeza (valga el oxímoron) y eso mismo los vuelve al

[248] Como se sabe, ante la inmigración generalizada hubo propuestas *teóricamente* integradoras como la de Rojas y otras radicalmente excluyentes. Es el momento en que se dicta por ejemplo la Ley de Defensa Social (1910). Años antes, se había promulgado la Ley de Residencia o Ley 4.144, que se basaba en el proyecto de expulsión de extranjeros redactado por el senador Miguel Cané y fue sancionada bajo la segunda presidencia de Julio A. Roca (1898-1904), por el Congreso de la República Argentina en 1902, ante el clima de reiteradas huelgas obreras que tuvieron lugar y fueron reprimidas durante los años 1901 y 1902. La ley permitió a los distintos gobiernos de turno deportar a extranjeros (en su mayoría anarquistas y socialistas), cuyos comportamientos fueran sospechosos de obstaculizar la seguridad y/o alterar el orden público, sin darles la oportunidad de un juicio previo. La ley tuvo vigencia hasta 1958 cuando, durante la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962), finalmente fue derogada. Al respecto puede consultarse el ensayo de Juan Suriano (1988).

menos no desagradables para el protagonista, pese a que éste los evite algunas noches, y pese a que siempre encuentre el modo de excusarse para no prestarles su revólver.

Si empalmamos el tiempo novelesco con la temporalidad de publicación de la novela, en 1963 en Paraguay hacía ya casi una década que Alfredo Stroessner[249] había instalado la larga dictadura bajo la que se cometieron persecuciones, censuras, crímenes de lesa humanidad y por la cual muchos paraguayos debieron exiliarse. Sin darse mayores detalles en la novela, estos paraguayos expatriados parecieran formar parte de un grupo insurrecto, que necesita armarse, y, que recibe órdenes de irse y contraórdenes de quedarse, órdenes de ataque (contra no se sabe qué o quiénes), y contraórdenes de serenidad. Una indefinición que se traduce en que las aguas sigan *bajando turbias*, en que continúen apareciendo esos muertos que, mutilados, "el río trae a cada rato" (p.112), como se lamentan los paraguayos frente a Alejandro en las noches en que conviven amistosamente. Más allá de las evasiones o de las faltas de solidaridad del protagonista para con ellos, los guaraníes –como se les dice también en el texto- reciben un tratamiento diferencial respecto del tajante rechazo por los inmigrantes en general.

En este sentido es persuasiva la escena de la velada musical que Alejandro comparte con los exiliados paraguayos. Como vemos, ellos constituyen un grupo inmigratorio con quien el protagonista comparte reuniones, y sobre el que el protagonista deposita una mirada menos hostil que compasiva, y hasta afectiva. Sin embargo, no pierde ocasión de presentarse poco solidario y también de desplegar sobre ellos sus dotes de actor, de mentiroso, de impostor. Dos momentos textuales así lo demuestran: en una ocasión decide no ir a visitarlos para ahorrarse escuchar esas "eternas historias de prisiones y torturas" (p.80 y 81); y cuando podría haberlos ayudado en uno de sus levantamientos que termina frustrándose les teje toda una red de mentiras en torno del arma que podría haberles prestado: "La pistola –murmuró- Qué mala suerte, che (...) Hace dos días se la presté a un amigo (...) Sintió que no era creído e hizo un esfuerzo para enfrentar todos esos ojos con naturalidad" (p.100). A expensas del cuidado y el gusto por las armas que demuestra el protagonista en varias zonas de la novela, podría decirse que Alejandro desarrolla una *heráldica erótica* en tanto camina por la calle con balas en los bolsillos (p.96), a las que acaricia suavemente, tiene una pistola que por momentos recibe el tratamiento de una mujer amada (la toca, se la pasa

[249] Alfredo Stroessner (1912-2006) gobernó Paraguay desde 1954 a 1989.

por el pecho, la esconde del resto en un cajón, la cela), y escribe un gran poema sobre su tierra adorada al que titula precisamente *Facón de plata.*

Esa noche de relajación con sus vecinos de pieza y de país, el protagonista sufre, o mejor goza, una suerte de extremada *epifanía hispanoamericana*; una epifanía profana, desterrada, claro está, de su contexto litúrgico de producción originario (la epifanía, como se sabe, es en su origen un acontecimiento religioso), en la que los paraguayos funcionan como figuras integradoras en la interpretación y construcción que el protagonista hace de Hispanoamérica.

> ... sentados en el suelo y sobre la cama, los paraguayos cantaban con una dulzura y una melancolía que hacía a Alejandro el efecto de una bebida que se derramara desde los árboles de la selva sobre el suelo morbosamente fértil del Paraguay, y las palabras guaraníes mezcladas al castellano volvían a despertarle el deseo de conocer esa lengua inocente y difícil de pronunciar. La bebida era fuerte, y se dijo que allí estaban ellos, Carlitos y él, representantes de la llanura verde, y los paraguayos del litoral húmedo bebiendo pisco del Perú donde todo son piedras y montañas, y pensó en Hispanoamérica con su mensaje de *cruz* en el inmenso territorio dormido, y casi tuvo ganas de llorar, de levantarse y gritar por la ventana su alerta a los indiferentes, de sacudirles el sueño a bofetones (p.138. Énfasis mío).

Una revelación, entonces, que ocurre –como propone Barthes (2005) que puede darse la epifanía en un momento fortuito, discreto y hasta vulgar –[250] y que pone en diálogo los efectos de la bebida más típica del Perú (el pisco), la nostalgia de las canciones guaraníes, y el orgullo de pertenecer a la pampa húmeda, tierra fértil y promisoria, como si se estuviera ante el surgimiento de una comunidad o hermandad en la que se cruzan y se funden, como en un caleidoscopio, las identidades, la geografía, los paisajes, y las lenguas de, al menos, tres países del Cono sur. Con más precisión, se trata de la versión de *lo hispanoamericano* que construye este personaje perteneciente a la elite criolla en sus raptos de disminución de la vigilancia. Un mensaje hispanoamericano en cruz que, como advertía Ricardo Rojas, da cuenta de la importancia de la tierra indiana (dormida y a la vez superior, misteriosa pero providencial), de su "instinto territorial" –esto es, la vinculación entre el suelo y la conformación espiritual e íntima de sus habitantes- y que integra parte de la América hispana y de la Argentina en una misma entidad territorial, de límites menos nacionales que continentales.[251]

---

[250] En sus cursos y seminarios impartidos en el Collège de France, Roland Barthes destina, a propósito de la epifanía joyceana, unas cuantas reflexiones a la epifanía, una forma breve, una notación, al estilo del haiku, alejada de su definición tradicional como "manifestación de un Dios". Barthes analiza las epifanías de Joyce en relación con el concepto de "incidente". Cf. Barthes, *La preparación de la novela* (2005:154-159).

[251] Nuevamente, algunos dichos del protagonista de la novela de Gallardo nos remiten al libro de Ricardo Rojas. Los destinatarios que el escritor y ensayista recorta en su *Blasón de Plata* son tres: los argentinos

Resulta sugestivo que el protagonista se refiera a Hispanoamérica y no a Latinoamérica cuando vislumbra la fusión entre Paraguay, Perú y la Argentina. Al modo de Rojas, no sólo no rechaza sino que recupera la tradición hispánica remontada a la conquista para explicar qué es la Argentina. Algunos versos de aquel poema en el que precisamente se intenta dar esa explicación exponen:

> Es así la pampa
> Y la Cruz del Sur está siempre allí
> "como un facón de plata".

Luego de la manifestación que pasma al protagonista, el significado de estos versos podría hacerse extensivo también a la parte sur del continente hispanoamericano evocado antes epifánicamente. Una *constelación del sur*, entonces, que asume distintas formas: la de la pampa (que activa su sentido de inmensidad ilimitada), la de una cruz (que arrastra la cadena significante que une al cristianismo con la constelación de estrellas y al continente sudamericano), las de un facón y del plata (con todos los sentidos que acarrean estos términos que ya describimos antes, en razón de los versos de Alejandro), y, la de esa "cosa... grande" (p.107), que le hace al protagonista henchir el pecho de orgullo. La transferencia del destino divino y especial de esa conjunción sideral, territorial y cultural parecería quedar a cargo de Alejandro quien en esos breves raptos de *cantor ocasional* se convierte también en una suerte de intérprete y *profeta*, cuya misión sería *dar a conocer* algo, y sacudir a bofetones a los indiferentes. En este caso, le correspondería traducir en palabras el misterio y la grandeza constantes de esa tierra elegida, cuyos rasgos diferenciales se agudizan, más y más, cada vez que "se pone el sol" (p.108). Si esta forma breve, de la notación que es la epifanía, se les aparece con preferencia a los artistas (Barthes, 2005), Alejandro, el escritor-poeta, se vería cumpliendo el rol de "mediador mágico" en ese momento epifánico entendido como "la repentina revelación de la quididad (Whatness) de una cosa", y se erigiría, entonces, como el "repórter espiritual" (Barthes, 2005:155), el transmisor ante los hombres comunes (no artistas) de esa especificidad que capta repentinamente en la aparición fugaz.

No obstante, estas revelaciones que parecieran perfilarse como trascendentales (por los dichos sentenciosos de Alejandro) ocurren casi por casualidad y el rescate que

---

("hermanos míos"), los americanos ("hermanos nuestros") y los españoles, con quienes nos une la "hazaña ancestral". Estas distintas "falanges solidarias" que forman parte del "anhelo continental" que identifica Rojas entran en relación con la historia geopolítica de lo que hoy es la Argentina pero que Rojas se encarga de remontar a los tiempos de "platina", que ocupaba la tierra cercana a Uruguay por ejemplo, e incluso a la época del Virreinato del Río de la Plata, que entre otros abarcaba los actuales países (o partes de ellos) de Paraguay, Perú y demás.

el protagonista hace de los paraguayos sólo se produce de manera limitada y en instancias puntuales que lo toman de imprevisto: en sus momentos de ocio, descanso y no estrictamente significativos en su marcha cotidiana, que se caracteriza, como vimos, por una militancia exageradamente católica y xenófoba.

En este sentido, las escenas de la novela que separé delinearían una gradación en el personaje, cuyo punto de partida estaría marcado en sus iniciaciones literarias. El arco que se traza va de los poemas de la patria a una relevación hispanoamericana. Empero, cuando ese aparente *bloque compacto e irrompible* compone con convicción esos poemas (que irrumpen en cualquier momento y lugar) sin embargo titubea, duda y prueba una y otra vez; cuando está en la playa, cuyos bañistas le repugnan, no obstante se sorprende excitado ante la semidesnudez de la mujer judía, o deseoso frente a sus *blue jeans*; y, finalmente, cuando, pese a o en virtud de sus sólidas convicciones es asaltado por aquella *iluminación profana* que lo lleva primero a arribar a un conocimiento (la integración hispanoamericana) y luego a la necesidad desesperada de alertar sobre ello a los impasibles.

Tres instancias de sorpresa, entonces, en las que Alejandro, sobre todo en las dos últimas, pareciera estar a punto de quebrarse, o mejor, de perder el control necesario para no descarriarse. Pero tan solo son fisuras. Pues, en definitiva, en la novela hacia el final, pese a las tentaciones de un posible cambio, se devuelve al personaje al universo de valores heredados que rigen su existencia. Ni la sensualidad de la judía, que terminará siendo "algo parecido al amor" aunque no confeso, ni la ternura ni la cadencia de los exiliados paraguayos, ni los efectos del pisco peruano alcanzarán para que Alejandro Hernández, quien se dice y cree un criollo de ley, se desvíe de lo conocido y comunicable. De este modo, luego de los breves raptos de duda, deseo, y euforia, volverá, casi inexorablemente, a "lo suyo": al campo, a su novia fiel, a su antiguo círculo de pertenencia, a su nacionalismo, a su militancia xenófoba y antisemita, a las imágenes deseadas de la Argentina, y a la escritura de sus versos que honran a la patria. Una vuelta que claramente pone en riesgo aquella posible integración hispanoamericana, pero que en su revés queda el intento al menos esbozado e imaginado ficcionalmente.

Lo cierto es que muchos años después de la publicación y las reediciones de *Pantalones azules*, su autora define a la novela con breves palabras:

> ... trata de un muchacho estudiante que pasa un verano preparando sus exámenes en Buenos Aires. Tiene la cabeza llena de ideas equivocadas que le han metido desde que nació.
> Ese verano tiene ocasión de corregirlas, pero prefiere quedarse con las que ya tiene, una pena (1983:58).

Cuenta Agustín Pico Estrada, uno de los hijos de Sara Gallardo, que el único comentario crítico que Héctor Murena formuló acerca de la segunda novela de su madre fue "Hace apretar los dientes, ¿no?", y que eran cotidianas sus alusiones a la necesidad de que el universo narrativo de Gallardo se saliera de los "límites de su clase" y se corriera de los temas más cercanos a su biografía.[252] Otro precepto, el de Murena, que a Gallardo le impone un varón vinculado a ella familiarmente y posicionado desde un lugar de poder: primero, su padre, alabando la escritura de alguien por semejar la de un varón, y ahora, su segundo marido, un escritor muy reconocido, aconsejándola a escribir de otro modo, ese modo que la haga dejar de ser lo que en definitiva es. Dos mandatos que colocan a la literatura en el lugar de *lo otro* absoluto, del espacio destinado a la pura ficción, pese a que esto tenga menos de concreción real que de quimera o de deseos.

Por fin, en el orden de las representaciones, en una de las fracciones del tan citado relato de *El país del humo*, "Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul", precisamente aquel en que la voz narradora aparece fragmentada en treinta y tres voces femeninas (la imagen de mujer fragmentada, como se sabe, responde a un imaginario erótico-ideológico de cuño patriarcal), se cede el discurso a un varón, que es además padre de otro varón y quizá también de la portadora de la voz callada que oye esos preceptos, los reproduce literalmente (bajo la forma del discurso directo), y que recién asoma pronominalmente hacia el final sintetizada ni más ni menos que en una "falda roja". Un padre, entonces, que alecciona a un hijo (quizá hermano de la narradora, la incertidumbre también es válida y habilita nuevas lecturas) con mandatos en que se involucra a la mujer en general, y que retumban en la acaso imaginaria hija de ese mismo mentor:

> Su padre le dijo el día del primer combate:
> -Que ninguna mujer te importe más que la guerra.
> Su padre le dijo el día del primer banquete:
> -Ninguna mujer lleva más lejos que el alcohol.
> Su padre le dijo el día del primer sacrificio:
> -Atarse a una mujer es apartarse del misterio.
> ¿Conoció el combate, el alcohol, el misterio? Me dice: son tres sombras junto a tu falda roja. (2004:303).

[252] Enzo Maqueira (2004: 22-27) recupera estos dichos de Agustín Pico Estrada.

Ahora bien, tal vez una de las apuestas de *Pantalones azules*, la novela que la propia Gallardo consideró fallida, sea expresar, por medio de un narrador objetivo que, aunque sin juicios, presenta los hechos *en crudo* y moldea sin tapujos al protagonista, las sospechas que despertaba en Sara Gallardo el universo ultracatólico, nacionalista, del entorno familiar, de amistades y otros allegados, para el que todo lo ajeno, como para Alejandro Hernández, no era más que una intrusión: "Era una necesidad psíquica, no tanto de las presiones recibidas durante mi formación, sino del entusiasmo con que yo las había acogido".[253] En los avatares, la incomodidad y las contradicciones del protagonista de *Pantalones azules* –que también es un escritor en formación– quizá vayan filtrándose, con las distancias evidentes entre el personaje y la escritora, las propias dificultades de Sara Gallardo para definir un proyecto literario, que recién en los años 70 se soltará definitivamente a un "vuelo personal desligado del pasado" (en Maqueira, 2004) con la aparición de su novela *Eisejuaz* y de su libro de cuentos *El país del humo*. Un vuelo diferente, entonces, del que empieza a darse indicios en las páginas finales de su novela estrella, *Los galgos, los galgos*.

II.4. *Los Galgos, los galgos* (1968) o las vueltas de la vuelta

> Adiós cisnes, y garzas, y flamencos.
> Joyas del mundo, adiós.
> Sara Gallardo, *Los galgos, los galgos*

Épicas rurales: las aventuras de "un profano en campo exquisito" [254]

La trayectoria de Julián, el protagonista y narrador de *Los Galgos, los galgos*, diseña la topografía arquetípica del hijo de estancieros, como Raucho de la novela de Güiraldes, Don Panchito de *Los caranchos de la Florida*, y como tantos otros más que recoge la tradición literaria argentina. El desarrollo del tiempo novelesco del protagonista, acompañado por el paso de las estaciones (desde el verano al invierno), y el avance espacial de la fábula –de Buenos Aires a la estancia, el viaje a París, el regreso al

[253] En el citado texto de carácter autobiográfico "Mi maestro: un parque" (1977), en el que Gallardo se pasea por las páginas de su obra y de su historia familiar, critica su segunda novela y confiesa sentir "el disgusto de fallar". Ante los efectos y la buena recepción que tuvo precozmente su primera novela, *Enero*, *Pantalones azules*, en palabras de su autora, decepcionó, resultó fallida, manifestó la inmadurez de principiante.

[254] "Un profano en campo exquisito" es una frase de la novela (p.49) utilizada por el narrador en primera persona para referirse al lugar en que lo colocaba la "decisión ajena", que refiere a los saberes rurales del peón Flores que logra curar a Lisa, su mujer, de una posible gangrena. La utilizamos como parte del título de este subapartado pues sintetiza en una sola expresión el tipo de iniciación de Julián en estanciero que desarrollo a continuación.

campo– son recorridos prototípicos. Julián es un abogado porteño que hereda de su padre un campo, por ese entonces arrendado, sin infraestructura en el que, como Don Panchito (quien incluso se ha recibido de ingeniero agrónomo en Alemania), no se sabe manejar pues además de carecer de saberes rurales, sus saberes urbanos son también deficitarios y no tienen eficacia en la pampa. Este abogado, que "nunca había sabido hacer nada",[255] intenta infructuosamente convertirse en estanciero, y después de experimentar "la vida azul del viajero" (p.158) por Europa, preferentemente por París, regresa al campo. El itinerario, entonces, es el conocido, el esperable[256] y aparece prolijamente distribuido en cada una de las partes de la novela: idas y venidas de la ciudad al campo en la primera parte; de heredero a propietario rural en la segunda; de la ciudad y el campo a París, y de joven estanciero a profesional de las leyes, becado en La Sorbona, en la tercera; y finalmente, de hombre moderno que viaja por Europa a personaje decimonónico acosado por el *spleen* que, desencantado, vuelve al campo.

Sin embargo, y pese a que no hay dudas de que *Los galgos, los galgos* se entronca predominantemente en la tradición de la novela de ambientación rural y sigue el itinerario de aprendizajes del joven heredero de la elite criolla, la novela de Gallardo no recibe pasivamente esas tradiciones que en el año 1968, cinco años después de la salida de la experimental *Rayuela* de Julio Cortázar,[257] no podía sino resultar una

---

[255] El personaje confiesa "... que de campo sabía muy poco, que se trataba de una herencia reciente (...) me daba cuenta de cómo nunca había sabido hacer nada salvo no hacer nada". (p. 87)

[256] Por ejemplo, el itinerario de la novela de Güiraldes de 1917, cuyo protagonista, Raucho, a excepción de que durante su infancia aprende los oficios rurales y va a estudiar a la ciudad, sigue casi los mismos pasos. Del campo a la ciudad donde realiza sus estudios, de la ciudad al campo, y luego de su afán por la lectura de novelas apuesta por una opción más sugestiva en la *ciudad luz* donde comete todos los excesos y prueba todo los placeres de la vida mundana que le permite el dinero y sus competencias culturales (mujeres, alcohol, salidas, juego, contacto con personajes del mundo artístico hasta la ruina física, moral, económica), para finalmente regresar pobre y hastiado al campo donde transcurre su etapa de resarcimiento. Por otra parte, Don Panchito luego de sus estudios por Europa regresa al campo de su padre con un proyecto de estancia moderna que, además de chocar con el tradicional de Don Pancho, básicamente muestra la ineficacia de sus saberes en la pampa, que se agudiza a medida que el joven heredero pasa más tiempo en el campo y se *barbariza*. Por último, como expone Laera (2004:278-279) el periplo que recorre Andrés de *Sin rumbo*, un héroe finisecular, es prototípico: "niñez sobreprotegida, juventud disoluta, vida orgiástica y escepticismo (...) en la versión porteña, el decadente se retira al campo (...) es el hastío urbano junto con la experiencia de la paternidad lo que decidirá finalmente su regreso al campo, donde le encontrará un sentido a su vida intentando formar una familia".

[257] Alejandra Laera ha señalado la pertinencia de leer *Los galgos, los galgos* en la intersección de la por entonces ya anacrónica novela rural y las innovaciones temáticas y formales que trae en el contexto literario nacional la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar: "*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

reescritura trasnochada en el marco de la renovación estética de la literatura hispanoamericana. La novela de Gallardo intercepta ese legado, toma sus restos, y aplica desvíos, que la sacan del mero anacronismo y la simpleza que implicaría escribir una novela rural más, en un *fuera de campo*, en un fuera de tiempo. La novela rural se cruza con la novela de aprendizaje y en algunos segmentos destinados a narrar la relación amoroso-pasional entre un hombre, Julián, y una mujer, Lisa, se filtran escenas melodramáticas siempre con desviaciones respecto de la tradición del melodrama, en tanto la novela de Gallardo no posee una intención moralizante de las relaciones y de los afectos ni una distribución de los personajes en categorías antitéticas y absolutas como *los buenos versus los malos*, *los pobres y los ricos* ni compensaciones en las que triunfan *los buenos*, aquellos que no conspiraron contra el orden y la moral establecidos.[258] Todos esos géneros *homenajeados*, en la novela de Gallardo pasan por un tamiz, cuyos *desperdicios* entran en una combinatoria discursiva novedosa que, por medio de la parodia, la hiperbolización, la desmitificación del estereotipo, y otros recursos desestabilizantes, montan una maquinaria de reciclaje de los tópicos, las figuras, los procedimientos más convencionales de las tradiciones mencionadas. Como veremos a continuación, la iniciación del estanciero no sólo se frustra sino que es en sí misma una caricaturización, y la novela rural avanza página tras página para finalmente sentenciar su propia muerte.

En la primera parte, Julián emprende la conversión en estanciero, mediante la puesta en ejecución de una serie de ritos iniciáticos, lo que permite inscribir, como adelantamos, algunas zonas de esta novela rural en la tradición del *bildungsroman* o novela de aprendizaje, en la que para el sistema literario argentino, y teniendo en cuenta

---

transatlántico de *Rayuela*, en la novela de Sara Gallardo la perra Chispa completa y duplica a Lisa en el espacio rural)". Ver Laera en Bertúa y De Leone (2012, en prensa).

[258] En muchos pasajes de la novela la relación sentimental entre los protagonistas se narra apelando a la exageración e impostación de las emociones y las situaciones dramáticas, rozando por momento el patetismo, y en lugar de conmover al lector provoca sospechas y descreimiento. Cuando Julián luego de años de separación emprende la búsqueda desenfrenada de Lisa por la ciudad y el conurbano pone en marcha toda una retórica amoroso-folletinesco, y así, por ejemplo, le dice a la madre de Lisa: "Busco a su hija. Es mi amor" (p.314); y, en su retorno a Las Zanjas, el narrador al describir el ambiente que alguna vez fue conocido y hoy le resulta extraño y empañado profiere "Una mujer amada desaparece. Un hombre enamorado huye" (p.323). Refiriéndose a la historia de pasión con Lisa, el narrador afirma que se trata de una "oscura historia con una pintora divorciada y pelirroja que me sorbe los huesos" (p.119). Entre muchos otros ejemplos más, se destaca que hacia el final de la novela se recurre al tópico folletinesco del cruce simultáneo de parejas, y así Lisa se convierte en la amante del marido de una de las amantes de Julián (p.370). Este cierre melodramático, casi folletinesco, que pone su énfasis en las emociones y se empalma con el declive del protagonista que pierde sus bienes económicos y afectivos, refuerza la inscripción de pasajes melodramáticos en la novela.

Para un análisis y caracterización del melodrama como "modo del exceso" en la literatura moderna puede consultarse el clásico trabajo de Peter Brooks (1976:1-23).

el caso de *Los galgos, los galgos*, se destacan *Raucho* y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Si la segunda ya resultaba temáticamente[259] extemporánea para el momento de su publicación –es el año 1926 que coincide con la salida a la luz de, por ejemplo, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (una novela también de iniciación, aunque urbana)- por, entre otras cosas, la representación de un campo idealizado, reducto aglutinador de las esencias y del patrimonio nacionales, abierto, sin la presencia de extranjeros, marcado por la huella, por donde transitan reseros que trasladan ganado, como Fabio Cáceres que se convierte al final de la novela en patrón de estancia y escritor, ¿qué pasaría con la tercera novela de Gallardo que, rozando la década del 70, cuando ya muchas otras escritoras han *brillado* con novelas *urbanas* absolutamente diferentes, se hace cargo de estas mismas tradiciones? ¿Se suscribiría así la idea de Gallardo encarnando una figura de autora anacrónica?

No, si como se verá en el subapartado siguiente, es desde el interior de esta misma y extensa novela rural desde donde se dictamina su propio agotamiento, y, no, como aquí se desarrolla, en tanto la iniciación del protagonista de *Los galgos* se basa, al modo de Alejandro Hernández de *Pantalones azules*, en una vocación por la imitación y el simulacro. Se apuesta, entonces, por desmontar nuevamente el estereotipo del estanciero (cuyo antecedente, aunque más mitigado, lo encontramos dentro de la obra de Gallardo en el padre del protagonista de *Pantalones azules*), mediante un camino de aprendizajes impostados y farsescos, que llevan al límite de lo posible y de lo creíble la conversión de Julián en un estanciero *de ley*. Un límite marcado inclusive por el mismo protagonista en tanto es él quien asume la narración en primera persona, en la que predomina el tiempo pasado y la retrospección, vale decir, que es un relato evocativo, que parte de un presente desde el cual se han hecho reflexiones sobre la materia narrada.

La preparación del abogado de ciudad para volverse un estanciero moderno-empresario, un "patrón", se lleva adelante a través del estudio, de la experimentación, de la puesta a prueba del ensayo y error, los que, sin embargo, no alcanzan para efectuar un verdadero aprendizaje; antes bien, como con Don Panchito y Raucho, con Julián se trunca o resulta a corto y largo plazo una farsa o, al menos, una impostación.

Al principio, las ceremonias rurales iniciáticas se valen de los consejos ajenos, por ejemplo su mujer Lisa le propone que luzca bigotes, y su amigo Carlos le sugiere

[259] Como la crítica ha señalado, la novela combina una temática añeja con recursos y procedimientos de las vanguardias europeas, como el impresionismo y el expresionismo, con las que Güiraldes había entrado en contacto en París.

que tenga un perro. No obstante, la mayoría de las veces, los ritos se basan en el imaginario de estanciero que el propio Julián hereda y al mismo tiempo construye; y esa construcción se da, como dijimos, por medio de la copia y la exageración de gestos, poses, apariencias. Un aprendizaje llevado adelante por la copia y la impostación que no sólo le cuesta notablemente y en él resulta artificioso sino que no puede sino frustrarse. De este modo, entonces, protagoniza toda la saga de ceremoniales necesarios. Pese a sus *ascos*, se empeña en aprender a tomar mate en ronda con la peonada, representada en el caso de su estancia por un gaucho viejo y desarreglado de apellido Flores, con quien Lisa, paulatinamente y desde que recibe sus curaciones caseras, va ganando confianza. Julián también se decide a desarrendar las tierras heredadas y hacerlas propias con la idea de un campo productivo, que más que por la "rumiante" (p.20) industria del tambo se diferenciara del resto por la cría de razas superiores, que le dieran el sello distintivo, halagador (y fingido, agregamos) del "gran estanciero":

> Decidí dedicarme a razas no muy difundidas como los *charolaises*, o peculiares como las ovejas Lincoln. Solo, en mi casa, donde a veces represento para mi consumo **papeles** ante el espejo, rubriqué mi decisión con el gesto de **un gran estanciero** que contesta a la pregunta de otro gran estanciero: "Cría, che, dije". (p.20. Énfasis en cursivas del original. Énfasis en negritas mío).

Pero esos saberes rurales requieren de otro tipo de instrucción para este hombre de ciudad que es Julián, que tampoco contó con un modelo paterno, pues por el contrario su padre se desentendió del campo y lo entregó sin muchos requerimientos y con indiferencia a la explotación en manos de los arrendatarios que "habían reventado la tierra sin amor durante veinte años seguidos" (p.58). En su interés por distinguirse (o, siquiera, por no desentonar) y regido por las prerrogativas de su imaginación y por su afán de simulación, Julián se dispone a estudiar para seguir los pasos apropiados del buen estanciero. Como un actor antes de su estreno va preparando y ensayando su papel. Por un lado, esta preparación abarca estudios de casos (con visitas a estancias vecinas),[260] experiencias *in situ* en las que Julián se transforma primero en etnógrafo y observador participante (tiene asistencia perfecta a los eventos de la Exposición rural y a remates de ganado), y luego se convierte, entre los grupos de estancieros "reales", los "verdaderos representantes del agro nacional", en *actor* con voz y voto que tiene el don de pronunciar en alto las palabras mágicas, como "galpón", "invernada", "poste", con "fingida naturalidad" (p.20). Un oxímoron –fingida naturalidad- que regula también su

[260] En el Capítulo I. "Piezas de una obra rota" se analizan justamente a propósito de la figura del cruce que atraviesa la tercera novela de Gallardo esas visitas a estancias vecinas. Para evitar repeticiones, omitimos aquí esa zona del aprendizaje de Julián.

iniciación por la lectura: Julián lee textos instruccionales vetustos, con los que equipa su biblioteca, como *El manual del hacendado* de José Hernández o *Instrucciones a los mayordomos de estancias* de Juan Manuel de Rosas, que responden a un imaginario decimonónico, que recogen lecciones rurales absolutamente perimidas e impracticables en la estancia moderna de mediados del siglo XX. Los textos que hacia 1882 el autor de *El gaucho Martín Fierro* y *La Vuelta de Martín Fierro* dedica a la organización y administración[261] de estancias ganaderas en la región pampeana ya resultan, como señala y desarrolla Tulio Halperín Donghi (1985:320-343), poco autorizados y poco aprovechables en la práctica al momento de su salida. No alcanza la experiencia adquirida por Hernández en ese momento tardío de su vida. En efecto, Halperín Donghi comenta que Hernández rechaza la misión que el gobernador Dardo Rocha le encomienda (viajar a Australia a estudiar las modalidades de la actividad ganadera) y le hace un cambio. Así le contraoferta la investigación y escritura de un tratado sobre la administración de estancias ganaderas, cuyos gastos de edición correrían además por su propia cuenta. La experiencia *in situ* se cambia por la lectura, la pesquisa y la escritura. Salvando las distancias, algunos de estos rasgos son trasladables a Julián (lector de Hernández, de todo manual y revista que se encuentre al alcance de su mano) que casi sin preverlo ni quizá desearlo hereda una estancia producto de un trueque (otra vez el cambio) con su hermano y no sabe muy bien qué hacer con ella. Halperín Donghi encuentra las razones en Hernández:

> ¿Qué quiere decir todo esto? No necesariamente que Hernández no sintiese interés sincero por los problemas que quejaban a la campaña, sí en cambio que al considerarlos la perspectiva que colocaba en su centro las nuevas exigencias técnicas y organizativas planteadas a la ganadería de estancia no era la que estaba inclinado espontáneamente a hacer suya, y que aun cuando le era impuesta por una perentoria invitación a tratar sobre las "cosas de la estancia" su adopción formal no se acompañaba de una apropiación profunda de los puntos de vista que ella implicaba (Halperín Donghi: 328).

La infructuosidad, la tendencia a la digresión, la dificultad para situar un foco de atención se hace presente en ambos hombres en distintos niveles. Ahora bien, estos manuales e instructivos en la novela de Gallardo funcionan además como una suerte de *épicas rurales*.[262] Pues, la escritora combina en su novela la propedéutica en el mundo

---

[261] Si bien en la novela de Gallardo se atribuye *El manual del hacendado* a José Hernández, el título correcto es *Instrucción del estanciero. Tratado completo para la planteación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar* (1882).

[262] Se dice en *Los galgos, los galgos*: "Ese fue mi pensamiento para ella mientras, como los compañeros del héroe de la *Odisea*, me transformaba en cerdo bajo el encanto de una ninfa. Una ninfa arrugada y

rural, en la que dichos libros ocupan una importante zona, con fragmentos y episodios de la épica clásica, medieval y nacional, que provienen de sus lecturas de infancia: las fábulas de los héroes griegos de *Ilíada* y *Odisea*, las peleas contra los moros del Cid Campeador, y las historias de la patria que circulaban entre los muros de su casa y que sus allegados le habían contado desde niña.

El aprendizaje de Julián por la lectura continúa con revistas americanas del tipo *House and Garden* para ganar pericia en el domino del mundo vegetal menos productivo que decorativo (Julián se afana no en instalar plantaciones agrícolas sino en embellecer su predio con "plantitas" muy costosas, panes de céspedes, especies delicadas de árboles, semillas y flores que terminan todos por marchitarse), con las "excelentes" publicaciones periódicas de la Asociación Criadores de Charolais, cuyas páginas, al cabo de un tiempo, pasan del espacio consagrado de la biblioteca a acumularse en la casa de la familia del mayordomo, y de ser un material especializado de aprendizaje y consulta a ser materia prima para el fuego usado en tareas domésticas y faenas rurales.[263] Una iniciación (por medio de la lectura) fallida, entonces, que Julián no reconoce o se niega a hacerlo hasta pasado un tiempo: "Tardé bastante en admitir que Rosas había realizado más de una cosa imposible para mí, entre las cuales -*last but not least*- figuraba sin duda agarrar un caballo a piacere" (p.46. Énfasis del original). El contacto con todas esas lecturas le son útiles básicamente para armarse de elementos que completen su sobreactuación del papel de estanciero modelo, y encontrar todo momento oportuno para posar con donaire frente al espejo o ante cualquier superficie

---

blanca de ojos transparentes como mi madre" (p. 86); "Buenos Aires y lunes, el cuerpo me echa chispas de dolor. Así debió sentirse el Cid después de una batida de moros, aunque no soy el Cid y medio moro acabaría conmigo" (p.118).

[263] En la narración del protagonista se cuenta que "Con el tiempo las excelentes publicaciones empezaron a acumularse sin ser abiertas, y (...) fueron regularmente empleadas... para encender el fuego". (p. 110). Es interesante vincular este episodio de abandono de lectura de Julián (las revistas tan preciadas se convierten en cenizas) con el efecto que causa en los Gutres del cuento "El evangelio según Marcos" de Borges el episodio bíblico que les lee Baltasar Espinosa. Luego de la inundación que provoca el desborde del río Salado –el mismo río que Julián de *Los galgos* cruza en su afán de ganar en virilidad- los peones Gutres por razones de fuerza mayor pasan a compartir casa con el invitado a la estancia de Junín mientras el dueño cierra negocios en la ciudad. De los heterogéneos libros que había en la biblioteca –una serie de revistas *La Chacra*, un manual de veterinario, un ejemplar de Tabaré, una *Historia del Shorton en la Argentina*, relatos eróticos o policiales, y la novela reciente *Don Segundo Sombra*- de los que se sirve Espinosa para amenizar largas sobremesas con la familia analfabeta, los Gutres desestiman lo rural por inexacto y eligen un episodio puntual de una Biblia en inglés. A diferencia de Julián que una vez leídas o ya sin leer se deshace de esas lecturas reutilizándolas en una faena cercana a lo rural (como reavivar un fuego), los Gutres en vez de leer escuchan el relato de boca del letrado y presos quizá de una sobre-interpretación de los actos de Baltasar terminan por crucificar a quien creyeron Cristo que no era sino el propio relator.

reflectora, que también imita de ciertas expresiones plásticas de jóvenes estancieros del siglo XIX:

> A veces (casi siempre), antes de salir de paseo me llegaba a la casa con algún pretexto. En realidad era para verme reflejado en los vidrios de la ventana. Casi creía parecerme al *Joven estanciero* que dibujó no sé quién en 1860 y a quien consideraba un modelo de elegancia (p.47. Énfasis del original).

Podría decirse –los ejemplos anteriores lo habilitan- que Gallardo hace un uso productivo de ciertos estereotipos, antes que meramente representarlos o simplemente criticarlos, y les saca un rédito estético.

Por otro lado, la "real personalidad de farsante" (p.88) de Julián incluye, como vimos, señas particulares como el bigote, ser custodiado por un perro, participar de la ceremonia del mate compartiendo bombilla con el peón en actitud paternalista, sumar nuevos gestos y palabras, más adelante, asistir al *símil Jockey Club*, no "el verdadero", contratar un administrador y viajar a París, y, también involucra esfuerzos que antes que hacer de su campo un predio económicamente rentable lo convierten en casa de *weekend*, con "inversiones" o "derroches" según el cristal con que se mire, jardines y paisajes sofisticados, sábanas, servilletas y veletas rubricadas con la estampa de los galgos, electricidad, el acondicionamiento del mejor cuarto para hacer de él un taller de pintura y una piscina casi olímpica de natación. Esta preparatoria inoperante recala también en la dificultad de las nominaciones en el campo para un hombre de ciudad: si Julián no se atreve a usar el término "capataz" para referirse a quien cuidará de Las Zanjas en su ausencia en tanto no hay peones sobre los que ejercer su dominio, "encargado" le resulta una palabra suficientemente difusa, y, "mayordomo" connota "demasiado lujo". Esa calidad de embustero que lo vuelve a Julián un inexperto en su actual disfraz de estanciero se extiende también hacia su competencia lingüística ya que carece de un lexicón adecuado para nombrar la nueva realidad en la que se sumerge.

La "vida rural adulta" (p.91) de Julián se estrena al mismo tiempo que en Las Zanjas se inicia la era Sergio Orlandi (el mayordomo que reemplaza al histórico peón Flores), que coincide con la tentativa de transformación de la estancia en un "establecimiento rural floreciente" (p.88), con "las llegadas", de nuevo ganado (toros, vacas, ovejas), de la tecnificación del campo cifrada en el tractor amarillo, de la primera yerra con los galgos de hierro, de un desfile de visitas sociales, de un nuevo perrito no galgo vulgarmente[264] llamado Perico y hasta de una caja con copias fotográficas de sus

[264] Frente a los nombres de los galgos -Corsario, Chispa, Flecha y Barcino- Perico resulta un tanto vulgar.

antepasados. Esta nueva identidad de estanciero moderno, de "patrón eficaz", que lo destierra del mero lugar de hijo y heredero para dar paso a su flamante faceta de "hombre que depende de sus fuerzas" (p.128) y la estancia modelo con aires nuevos enseguida entran en crisis. La separación de Lisa, la venta y el remate de su hacienda, el nuevo arriendo del campo, una vez que había sido propio, el usufructo de una beca a París por tres años son el puntapié inicial para que el protagonista dé la espalda a todo lo anterior ("Me fui sin mirar atrás", p.162) y se inicie en otra etapa del tradicional itinerario del joven heredero: el viaje a París. Una etapa también sobreactuada e ineficaz, alentada de antemano por una beca mal habida, en tanto su obtención se debe a "razones poco gloriosas" como lo es una devolución de favores del ministro a su padrino, un abogado especialista en casos difíciles. "Julián, el viajero" (p.162) se lanza a la vida azul del hombre moderno que, estimulado por *lo nuevo*, el mundo y sus horizontes, mira con tedio y con "un bostezo eterno", *lo viejo*, lo conocido, representado por la imagen consabida de la pampa como paisaje polvoriento, monótono y repetido:

> ...en cuanto llego a Constitución la melancolía me arrebata. Bajo la cúpula busco a mi pobre tren, y lo tomo (...) con el único fin de vigilar mi patrimonio y la alimentación de mi jauría. Sale el sol mientras viajo (...) para que vea el campo todo igual hasta el horizonte, los montes, los animales, todos iguales, las estaciones todas iguales. (...) Todo va casi igual también dentro del vagón. (p.121)

Julián encara entonces su actual farsa de hombre moderno urgido por la velocidad, el poco tiempo libre, el sinfín de trámites y papeleríos y los requerimientos que se imponen sobre las personas como él, un abogado "que se apresta a viajar a Europa reclamado a propósito de su especialidad" (p.158). El viaje a París que hace Julián en calidad de experto terminará por convertirse en una entonación actualizada de los viajes de ciertos personajes de la literatura del 80, como, por ejemplo, Pablo de *Música Sentimental* (1884) de Eugenio Cambaceres; un joven heredero que recibe de sus padres dinero en rentas, y, siguiendo los pasos del rastacuero porteño en París, va allí a despilfarrarlo, a "liquidar sus capitales en ese mercado gigantesco de carne viva" (p.202) en la vida frívola que le ofrece París.[265]

La de Julián será una versión aggiornada para mediados del siglo XX, precisamente el siglo de los aviones; si el viaje de Pablo transcurre, como muestra la escena inaugural de la novela de Cambaceres, sobre la cubierta de un transatlántico, donde Pablo, el aprendiz, conversa con quien será su *cicerone*, viajero experimentado,

[265] Uso la edición de *Música Sentimental* de Hyspamérica de 1984. Todas las citas de esta novela responden a esta edición, y se consigna el número de página entre paréntesis.

varón cínico y mundano, y también narrador de esta novela iniciática, y el de Raucho, en las partes más lujosas y confortables de un barco que sigue la consabida ruta a Europa, haciendo escala en Río de Janeiro, el de Julián transcurre entre el interior de un avión y en los aeropuertos. Como Don Panchito en Alemania, Julián va a París a estudiar, pero en su caso (más cercano a los personajes de Pablo y Raucho) el viaje se transforma en puro consumo, en mero derroche de tiempo y dinero. Allí Julián desaprovecha la posibilidad de especializarse, no pone empeño en el estudio al punto de ni siquiera entender del todo los cursos que toma sobre "Justicia", y, además, despilfarra el dinero de la beca y del arrendamiento de la estancia en las delicias frívolas, los "goces fugitivos" a los que incita París (p.184). Un mundo de pasiones que sigue el tradicional circuito bohemio de cafés, paseos entre las "muchedumbres atónitas", restaurantes, galerías, hoteles, moradas de funcionarios, teatros, cines, la Ópera, y que se rige por un apetito extremo por la bebida, los buenos alojamientos, las mujeres, la gastronomía refinada, traslados confortables, recorridos turísticos, tertulias con compatriotas latinoamericanos. En París Julián se la pasa caminando:

> Las muchachas coquetas y realistas cruzan las veredas, vuelven de trabajar, me gustan. (...) Compro cigarrillos, atravieso la calle, miro fumando las vidrieras de las Galerías (...) me alejo (...) por la avenida de La Ópera hacia abajo, por la rue de la Paix (...) Mejor tomar un taxi, irse al cine (...) Estoy en París (p.168).

Una apropiación de la difundida imagen de París como sede de la cultura pero también como "la capital del placer",[266] deudora de una literatura anterior (una tradición que incumbe los viajes de dandy de Lucio V. Mansilla, los de algunos personajes de la literatura del 80` y de ciertas novelas rurales de las primeras décadas del XX),[267] en la que el protagonista de la novela de Gallardo difumina su condición de especialista primero en su nueva etapa de "Julián, el seductor", que conoce personajes exuberantes, colecciona un elenco de enamoradas y coquetea con mujeres, francesas (Sophie del bar Victoire; Ivonne, hermana de Sophie, Julie, "la mejor" por su parecido con Lisa), argentinas (Nora, una de las trillizas del embajador argentino), italianas (Elena

[266] En *Música Sentimental* París es "el ogro enorme" que se devora "vidas y haciendas", "la región del vicio", un "hervidero de corrupción" (p.242). En la novela de Güiraldes, París es "¡Ciudad del vértigo, en que apenas se logran momentos de concentración, entre las acciones que se suceden sin intervalo!, y en esa "ciudad alegre" a la que viaja *Raucho* las mujeres de París se le ofrecen con "insinuaciones lascivas", "sollozos de espasmo" o "convites descarados al carnívoro banquete de la lujuria" (p.73) hasta que "el dinero concluyó por agotarse" (p.95). Uso la edición de *Raucho* del CEAL de 1993. Todas las citas de esta novela responden a esta edición, y se consigna el número de página entre paréntesis.

[267] Para un análisis pormenorizado de los distintos tipos de viajes ver David Viñas (1994: 13-53). La sección del "viaje consumidor" está dedicada a analizar los viajes de Mansilla, y además se filtran reflexiones sobre la literatura de la generación del 80.

Montessore, "la oscurantista"), y hasta vienesas (Tamara, "la frívola", la "de mil razas"), y, luego, perturbado por una versión trasnochada del *spleen* decimonónico, se aburre de todo, de todas y de todos y abandona La Sorbona. Incluso se formula preguntas existenciales del tipo "¿Acaso vine a estudiar a esta ciudad", para la que de antemano tiene una respuesta escéptica: a la ciudad de París se va (o él fue) "para nada" (p.180): - "¿Qué estás haciendo en París?", pregunta Elena, "-Nada" (p.248), contesta Julián. Y, en las antípodas del protagonista de *Pantalones azules*, Alejandro Hernández, que, como vimos, integraba una elite de varones convencidos de ser los elegidos para salvar a la patria, se consuela ante el hecho de haber dejado sus clases con el convencimiento de que su especialización en París no constituye una *patriada*: "¿Acaso voy a salvar a mi patria?" (p.205).

Ahora bien, estas actualizaciones de las imágenes más tradicionales del París bohemio y melancólico no escapan, sin embargo, a las operaciones de desvío y cruces con otras tradiciones o tópicos disponibles que la escritora aplica en su producción. Por ejemplo bajo la forma de la ironía y la parodia con las sobreactuaciones del protagonista como hombre mundano, que se sintetizan en un parlamento de Tamara (una de sus mujeres en París) referido a Julián, como réplica a la caracterización que él hace de ella ("La dama desocupada se *realiza* en la cotidiana escena de celos. Como remedio contra el *spleen* supera al yoga y hasta a la filantropía"): "El gaucho cínico se *realiza* en el ejercicio cotidiano de la ironía. Como remedio contra el romanticismo es imbatible" (p.241. Ambos énfasis del original). Pero también apelando, como veremos enseguida a propósito de una denuncia impuesta sobre Julián, al mundo de crímenes, misterio, prostitución y delitos del París pintado por Julio Cortázar en el relato "El otro cielo" de *Todos los fuegos, el fuego* (1966), publicado sólo dos años antes que la novela de Gallardo, en el que hay un personaje precisamente apodado "el sudamericano" sobre el que se depositan sospechas.[268]

Este itinerario de frustraciones llega a su punto máximo cuando Julián, melancólico y hasta arrepentido por haberse separado de Lisa, recibe una acusación de pedofilia, por la relación amistosa que entabla con Diego, el hijo menor del embajador con cuya familia Julián entra en contacto. Una acusación que aunque infundada y maliciosa (parte de la desesperanza que sufre una de las hermanas de Diego y de un

[268] Estas otras imágenes literarias de París mezclan rastros de la bohemia con esa atmósfera de crímenes, misterio y prostitución, y recurren a procedimientos de la modalidad fantástica como el motivo del doble y los pasajes.

personaje nefasto apodado por Julián "el mitómano clavo") podría traerle problemas con *la police* y mancha el honor que el propio acusado usara como carta de presentación entre los embajadores. La protección y el cuidado que el personaje da al pequeño cuando éste sufre un momento de tristeza y recurre a Julián para ampararse son aprovechados por los calumniadores para tergiversar lo ocurrido y, luego, por los padres del niño para malinterpretar los hechos, incluso contados paso a paso por boca de Diego en un relato auténtico e inocente: "Contó que le di coñac, sobresalto de la madre, corrí las cortinas, sobresalto de la madre, lo acosté en la cama, sobresalto de la madre, le tomé la mano, sobresalto de la madre" (p.289). Julián recrea en su mente el posible relato que el mitómano calvo pudiera haber armado para darle asidero a su interés por los menores de edad, recurriendo a algunos acontecimientos reprochables de su vida privada y familiar:

> Conozco su estilo, sé el énfasis sulfurado (...) cuando informó, con decorosa alarma, con decencia infinita a los pobres embajadores que yo era célebre en Buenos Aires, que por algo había decidido emigrar, que algo significaban mi vida parisiense, mi retiro, que por algo había muerto joven mi desdichada madre, que en algo había dilapidado la herencia de mi padre. (p.290)

Las impostaciones y la farsa que atraviesan a Julián se suspenden en los episodios en que el personaje es *verdadero*, honesto, y esto es, cuando le *sopla* el hijo al embajador (apodado "El Lobo feroz"). No se trata, claro está, de una adopción legal sino más bien una filiación putativa informal, una pura elección de Julián: convertirse en padre sustituto, el padre cómplice que Diego no encuentra en el embajador. Sin embargo, esos actos paternales redundan en una de las peores imputaciones que cualquier ser humano pueda recibir: ser un entusiasta sexual de niños. La apropiación de ese rol paterno, que muestra el costado más sincero de Julián y que está narrada en tiempo condicional simple –uno de cuyos usos es para marcar probabilidades-, sólo es posible en París, donde él, hastiado, *desearía* que Diego fuera su única compañía para vivir felizmente con él en su casa, donde lo *cuidaría*, *educaría* bajo su tutela, *llevaría* al colegio y a sus lecciones de piano; pues en Las Zanjas nunca llega a concretar la formación de una familia con hijos con Lisa, y no únicamente debido a las fantasías culposas de infertilidad que ella elucubra para sí por haber tenido que abortar de muy joven en el pasado. De hecho, Diego se transforma, al menos en los deseos y en la novela familiar que Julián se teje lejos de casa cuando el recuerdo de su mujer irrumpe e invade, como un "espejismo", toda su existencia parisina, en un personaje unificador: Diego une dos espacios (París y el campo), a dos ex pareja (Lisa y él). Haciendo uso del monólogo

interior, Julián reflexiona mediante preguntas imaginarias que cruzan personajes (Lisa con Diego), objetos (la salamandra que contrarresta el frío europeo con las pinturas de Lisa) y sensaciones ("la vida ideal", juntos con un hijo, y la imaginaria muerte de Lisa) de París y de Buenos Aires:

> ¿No sabe (Lisa) los libros que he leído, recomendados por la librera? ¿No sabe que tengo un amigo, Diego de nombre, el único amigo con quien he conversado? ¿No sabe que con ella y con él podríamos vivir felices, ella pintando, él estudiando piano, yo junto a la salamandra, leyendo o boquiabierto? ¿Cómo no lo sabe? ¿Ha muerto, entonces? ¿Entonces es verdad que la vida sigue? (p.255).

Con todo, la representación canónica de París, y de los circuitos urbanos y del itinerario del protagonista entra en diálogo y en tensión con otra imagen de París menos consabida, más amena y acaso más inocente; aquella que proviene del recuerdo que en Julián, estando en París y en su peor momento, despiertan las fotos de su infancia (un recorte témporo-espacial) que le manda su tío en las que se ve feliz en la misma ciudad aunque en un cronotopo[269] anterior. Como en los retratos fotográficos que mira en el escritorio de su tío-padrino-protector en Buenos Aires, en los que Julián y su familia disfrutan todos juntos de un paisaje de invierno parisino, se admira en las fotos enviadas como en un espejo del pasado: "Pálido y boquiabierto, con traje de marinero, me veo en los sitios que ahora frecuento. Lindo chico" (p.263). Esa puesta en diálogo y en tensión de dos momentos biográficos se reitera en el relato de su pasado, cifrado justamente en la figura de los galgos, que Julián, un personaje que nunca tiene claro qué es lo quiere[270] y no encuentra su lugar ni en el campo ni en la urbe porteña o europea, construye y desmonta en distintas circunstancias durante su estadía en París. Cuando, antes de la acusación, va a visitar a Diego que estaba enfermo Julián en un diálogo con él reniega de su pasado al afirmar rotundamente que nunca tuvo perros, pese a lo importante que fue para él, para Lisa, para Las Zanjas, la presencia de Corsario y Chispa (que replicarían en versión animal la pareja de Julián y Lisa) y luego de todas sus crías. En contrapartida, en la etapa de mayor nostalgia por los días compartidos con su ex mujer en la estancia, cuando Julián se ve afectado por el "mal de amores", se castiga por

---

[269] Utilizo "cronotopo" como la define Bajtín (1989) en tanto categoría de análisis para la novela, esto es, como la unión indisoluble en las creaciones literarias de las relaciones entre tiempo y espacio en el marco de una sociedad determinada.

[270] Podría decirse que es la seguidilla de preguntas retóricas y antitéticas la modalidad que Julián encuentra de canalizar sus constantes dudas e indecisiones que atraviesan toda la novela y se agudizan en la zona dedicada a narrar la vida parisina. Ese eco de preguntas cuando se lleva al extremo asumiría casi la forma de un sinsentido por medio del cual Julián se dice y se desdice sin solución de continuidad: "Qué hice, por qué partí, por qué volví, cómo me fui, quién soy, qué tal, seguiré arrendando, no seguiré arrendando, llovió, cuántos años ausente, por qué, dónde, ah" (p.317).

haberse separado, y los rumores de la vuelta son cada vez más concretos, recuerda a los galgos y se cuestiona por haber padecido lo que entonces llama "distracciones de la edad provecta". La anagnórisis sobreactuada del protagonista ocurre en dos escenas que tienen a Diego en condiciones de vulnerabilidad nuevamente como interlocutor. En la primera, mientras Diego se muestra sentimentalmente demolido por el suicido de Nenette, la actriz que constituye el objeto de deseo y entusiasmo del niño, Julián, acaso como un modo de compensar la situación, reconoce que ha tenido perros y un campo y una vida antes de París, ciudad a la que ha viajado, y para desconcierto de muchos y particularmente del propio niño, por tener esas "maravillas" en su "patria": "¿Cómo? ¿Yo tenía un campo? ¿Y cómo pude decirle una noche que siempre carecí de perros. Por un olvido. En efecto, en un tiempo había tenido perros. Unos galgos" (p.286). En la segunda escena, Diego, derrumbado y "cambiado para siempre" por la calumnia que pesa sobre su amigo y padre sustituto, es quien le confirma al mismo Julián que está sospechado de "meterse con chicos"; y frente al malestar de Julián, se produce un cambio de roles y es el menor quien le habla amablemente, y con total acierto, al mayor. Con la sabiduría de un adulto, Diego corrige a Julián; excluir a los galgos no ha sido producto de un olvido, antes bien, la exclusión abre una dimensión secreta en su relato de vida: "Pensé mucho durante mi enfermedad, Julián. Me di cuenta de una cosa: nunca te olvidaste de los galgos. Era también un secreto de los que no pueden decirse" (p.291).

De becario en La Sorbona, de especialista, hombre moderno y trotamundos al joven hastiado de todo y acusado de pedofilia. El trayecto de Julián marca así una involución que, a diferencia de Raucho, quien luego del derroche en París, vuelve y se reconcilia con el campo trabajando como peón, y en la línea de los personajes de Andrés y Don Panchito, tampoco logrará resarcirse en su retorno al campo. Por el contrario, vuelve además de perturbado por el desencanto de París y enfermo, aunque no gravemente ni de enfermedades castigo como la sífilis, (a esa altura, dos tópicos trillados), con el proyecto de buscar a Lisa y reinstalarse con ella en Las Zanjas, que, arrendada, durante su ausencia había estado supervisada por su amigo Carlos. Pero, como se expone en el siguiente subapartado, el de Julián será un retorno que antes que ofrecerle la calma, la satisfacción, la posibilidad de reubicarse felizmente con una familia y de poner en marcha el campo le devuelve una imagen de decadencia que impregnará todas las facetas de su existencia.

La autoría a campo traviesa

Cuando ya la decisión de retornar de París al campo es casi un hecho y en medio de una reunión de amigos, Julián, inspirado en la trama de documentales cinematográficos de los tiempos transcurridos en Rusia entre el zar y Stalin, se apropia tímida y fugazmente de algunas zonas de la doxa revolucionaria para reflexionar sobre cuestiones personales, las que frente a la monumentalidad de una revolución como la rusa podrían acusarse de banales, pedestres, individualistas. Como en teoría propone la noción de revolución –"cambio rápido y profundo en cualquier cosa", según el Diccionario de la Real Academia Española- Julián también se guiará por la idea de "Dar vuelta al mundo, como si fuera un guante y empezar de nuevo" (p.267). En tanto la "grandeza" (como dar opinión sobre la histórica revolución) no es algo que a Julián le incumba, se dice en la novela, el protagonista opta por trocar razonamientos profundos por "objeciones razonables" a los que pone en un mismo nivel. Y no le incumbe porque así como "no le hubiera regalado Las Zanjas a Trotsky" (razonamiento profundo) en un acto de entrega, convencimiento y grandeza en un fuera de tiempo (la objeción razonable), tampoco fue capaz al heredar, con la excusa de falta de espacio (la objeción razonable), de comprar la galga madre con sus ocho cachorritos (¿razonamiento profundo?) o de renunciar a la beca a París (¿objeción razonable?) y no huir de su único amor y de su campo (razonamiento profundo).

Como un guante, entonces, Julián se da vuelta y da la vuelta. De París al campo. De la vida sin compromisos a la reconquista de Lisa. No obstante, este nuevo itinerario de regreso también se frustra y da paso al ocaso, a la partida del sol (y de la *ciudad luz*), a los últimos días de verano que coinciden con el tiempo de su retorno del final al campo, y a la llegada de "la hora de la luna" (p.324) de Julián. Luego de cruzar Buenos Aires, esa "ciudad malvada y fea, sucia, maternal y odiada" (p.313), en una búsqueda desenfrenada de su mujer, que aunque lo acerca a los héroes de las novelas de aventuras (usuales lecturas de infancia de la escritora) que sortean peripecias y obstáculos para lograr su cometido también resultará infructuosa, Julián vuelve a Las Zanjas. Pero lo que allí encuentra no es más que pura decadencia, a tal punto de que todo lo que alguna vez le fue familiar se le vuelve desconocido. El peón Flores partió y el mayordomo Orlandi primero gana lugar y poder, luego deja el campo y se *retira* a la ciudad; lo suple una sencilla pareja de "criollos mansos" con quienes no hay excusas para la competencia ni modo de disputarse nada; Lisa ya no está y no volverá con Julián; la casa tiene un color amarillento producto del desgate y el descuido; el alguna vez excelso

mirador ahora es "un desierto"; los vidrios de las ventanas de los balcones están rotos y el aire corre por las ranuras; los pastos están altos y salvajes; los dos galgos hijos murieron; la resplandeciente galga Chispa se presenta ahora en su versión *quasimodesca*, está enferma, sorda, con los dientes putrefactos y andar tambaleante, un tumor en el cuello y rodeada de moscas; y, hasta el perro Perico luce deteriorado: "Nada es hermoso aquí. Todo es pobre, húmedo, llano, cerril, con olores sencillos..." (p.325). El impacto sobre Julián es tal que sus movimientos, incluso sobre terreno conocido, adoptan la parsimonia y la inmaterialidad de los fantasmas, como lo llama Orlandi ("andan fantasmas, andan fantasmas") al verlo aparecer luego de años.

Las preguntas que guiaran su estadía en el viejo continente (¿Por qué y para qué ir a París?) se reformulan a su regreso aunque a propósito de Buenos Aires, y, por ende, del campo. Y se ensayan respuestas adaptadas a las nuevas circunstancias, similares en su estructura a las barajadas en su momento para París: volver para desayunar café y medias lunas, para "dormir sin sueños", volver para "seguir caminando, sin fin, por las calles y por las calles" o quizá para decidir volver a Las Zanjas (p.394). Esa marcha, el caminar sin fin, será la forma y el ritmo que regulan los últimos tramos de la novela, en los que se narra la vuelta en tren, real o imaginaria (la ambigüedad en la trama asedia el final),[271] de Julián a Las Zanjas, cuando ésta ya no es siquiera de su propiedad.

Así como Julián en su regreso a Buenos Aires y luego de su último y desesperanzador encuentro con Lisa, la mujer con quien había reflotado Las Zanjas y con quien finalmente termina por separarse, decide partir ("Y yo me voy de golpe, sin decir adiós", p.395), la producción literaria de Gallardo también se retira de un escenario y de una tradición altamente codificados en la literatura argentina y emprende otros rumbos. Pero su literatura sí se despide en la página final de esta novela con un "adiós" para esas "joyas del mundo", como reza el epígrafe que inaugura este subapartado.

Además, en el último capítulo de *Los galgos*, cuando Julián baja del tren y vuelve, como se anticipó, sin su mujer, a lo que queda de su antigua estancia, un

[271] En las últimas páginas (pp. 394-396), la ambigüedad puebla la novela. La serie de preguntas sin respuesta o auto respondidas por el propio narrador/ personaje, la negación de la afirmación, el uso de adverbios de modo que denotan posibilidad ("tal vez", "quizá") y de tiempos verbales del subjuntivo o el condicional simple, entre otros recursos, sostienen gramaticalmente dicha ambigüedad en la trama: "*Tal vez* después de tanto caminar, *haya venido* a Buenos Aires para *decidir* que *volvería* a Las Zanjas, o, *sin decidirlo*, para marchar como marché hasta Constitución a esperar el tren aquel que lo lleva a uno..." (p.394. Énfasis mío).

narrador que deja atrás el "yo" autobiográfico que dominó en toda la novela y asume transitoriamente la tercera persona dice:

> En una parada así, Julián, para evitar el saludo del jefe de su estación, la curiosidad de los patriarcas, o los ofrecimientos de transporte del vecindario, dejó el tren y se largó a campo traviesa. 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 (p. 395).

En ese acto de Julián se suspende la primera persona, se produce un distanciamiento de sí mismo o una duplicación de sí que desemboca en un "él" (los galgos, los galgos; Julián, Julián), se deja el transporte y se emprende la marcha a pie. El del final es un relato que avanza con el movimiento del caminar constante del personaje, pero en dirección transversal, oblicua, desviada: "Caminemos. Otra vez caminemos, a campo traviesa" (p.396).

Todo ese segmento en tercera persona ingresa en el dominio de lo que Émile Benveniste (1995) denomina "la no persona",[272] y asume en este caso la forma de una máxima o de una sentencia enunciada por otra voz (la desdoblada, la duplicada y/u otra no identificada) que se cuela en el momento justo, y puede leerse como una reflexión meta-literaria (desde la ficción se delibera sobre la propia ficción) y como una declaración de principios estéticos de la autora, que marcaría la agonía, o quizá el toque final, de la novela rural (el hombre a pie por la llanura también "puede caer muerto y ser comido por los caranchos", p.395), al menos para el decurso de su producción literaria. Una saturación que se insinúa desde los paratextos por medio de la reiteración de "los galgos": en la titulación de la novela; en la portada de la edición de Sudamericana de 1973, donde la grafía "los galgos" aparece duplicada en relación especular, separada por el dibujo de un galgo corriendo envuelto en un círculo (¿un espejo?); y por ser los perros materia del epitafio que antecede a la primera parte de la novela, y parte del colectivo ("los animales") del epígrafe del principio.[273] En el orden de las

---

[272] En "La naturaleza de los pronombres", Benveniste (1995) se ocupa de estudiar a los pronombres como un hecho de lenguaje que antes que clases unitarias constituyen especies diferentes. Cuando se centra en el análisis de la referencia del pronombre de tercera persona como "no persona" expone: "Hay enunciados de discurso que, a despecho de su naturaleza individual, escapan a la condición de persona, o sea que remiten no a ellos mismos, sino a una `situación objetiva`. Es el dominio de lo que se denomina `la tercera persona`" (p.176).

[273] En otra edición de Sudamericana de enero del 73 la leyenda se reitera una ("los galgos") encima de otra ("los galgos"). La tapa de la última redición de la novela que El Elefante Blanco hace en 1996 muestra a dos estatuas de galgos, sentados uno frente a otro. El epitafio se titula "Epitafio para los perros muertos sobre la tierra", y el epígrafe firmado por Agustín (se trata de Agustín Pico Estrada cuando niño, hijo de la escritora, y no de San Agustín como algunos críticos han creído) dice "Los animales no comprenden porque no comprenden. Los hombres no comprenden por el Secreto".

representaciones, a través de la sobreabundancia de imágenes de galgos que actúan como sello distintivo de Las Zanjas: hay cuatro galgos reales, hay galgos tallados en la veleta, en la casa, en los utensilios para marcar los animales, hay galgos bordados y encerrados en un círculo en las sábanas, toallas y servilletas de Las Zanjas;[274] y también en la relación especular o duplicada entre los galgos Corsario y Chispa y los humanos Julián y Lisa.

Esos párrafos finales de la novela en los que Julián da la espalda y siente "un resuello en la nuca" (p.396), a su vez, hacen eco en el itinerario de la escritora, cuya última vuelta literaria al campo constituye el puntapié, primero para atravesarlo oblicuamente, y luego para abandonarlo, tomar distancia y escribir otros textos, en los que la figura del hombre atravesando la llanura pampeana para regresar al campo ya se torna también "ridícula" y "sospechosa".

En este sentido, se forja también en torno de Gallardo una imagen de *autoría a campo traviesa*, en tanto se abandona la huella, se deja la ruta conocida, y se atraviesa el campo, hacia otros universos referenciales, hacia otras apuestas estéticas; pero no se trata únicamente del campo en tanto materia literaria. Pues, la autora no sólo se hace a un costado del camino que toman muchas escritoras argentinas coetáneas a ella, encasilladas en la constelación del *best-seller* y que conquistan inéditamente la escena cultural argentina desde mediados de los años 50, sino que también avanza, *traviesa, a través* del campo literario del momento, y así como desecha algunas opciones aprovecha otras. Si en sus textos se desrealiza la convulsionada cuestión política de la coyuntura de fines de los años 60 y siguientes, principalmente en *Los galgos, los galgos* donde en gran parte de la novela se localiza al protagonista en París, en 1971 aparece su novela más experimental y arriesgada, *Eisejuaz*.[275] De este modo, aquella imagen de autora anacrónica[276] que se tallaba en torno de Gallardo en razón de sus elecciones

---

En otro orden de cosas, las repeticiones también cobran la forma de refranes y frases hechas que se van reiterando pero con variaciones que están al servicio de la trama. Por ejemplo el "Morituri te salutant", originalmente pronunciada por Julio César, se repite traducida, "Los que van a morir te saludan" (p.229), cuando Julián cree que la policía lo está buscando, y con diferencias, "Los que van a morir os envidian" (p. 291), cuando se entera por Diego que le han atribuido un delito no cometido.

[274] En este mismo sentido, y por contagio de esas reiteraciones, titulamos este subapartado "Los galgos, los galgos o las vueltas de la vuelta".

[275] Todas las citas corresponden a la edición del 2000.

[276] Si bien la noción epistemológica de "anacronismo" propuesta por Didi Huberman (2008) resulta hoy uno de los aportes más valiosos y extendidos en los modos de concebir las relaciones entre el pasado y el presente en la historia y la historia del arte, su utilización requiere de una extrapolación de otro campo disciplinario (las artes visuales) que no es lo que en esta tesis se propone. Sus reflexiones se basan, además, en una concepción de la historia alejada de las nociones más canónicas, positivistas, lineales y cronológicas. Justamente la imagen (el objeto de la historia del arte), un receptáculo no de un tiempo

estéticas para sus primeras novelas que volvían a escenarios y temáticas que eran consideradas *gastadas* o al menos residuales para esa *época literaria*, no sólo se relativiza mediante la deliberación que muestra la autora en su propuesta creativa (su confeso gusto por el pasado, su corrimiento de las modas o *booms* literarios) sino que también se auto monitorea en el sentido de que así como en un momento se decide a mirar el pasado, tramitar sus restos, negociar sus estertores, al final de su novela rural más reconocida se atreve a proclamar el agotamiento de un género de larga data, cuyo ciclo ya parecía haberse cerrado con la publicación de una novela rural tardía como *Don Segundo Sombra* en 1926, que coincide con la salida de una novela de iniciación con una trama tan diferente como *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.

Varios críticos argentinos propusieron lecturas muy sugestivas sobre los modos en que se intentan cierres, correcciones, completaciones sobre los ciclos literarios desde la misma literatura: la poesía gauchesca y la novela rural han sido, precisamente, algunos de los géneros protagonistas de estos mecanismos de indagación de las tradiciones. Es decir, para decirlo de otro, ¿qué hace un escritor o una escritora con las zonas de la tradición literaria que recupera o de las que se aparta?

En su ensayo sobre Borges, Beatriz Sarlo (1995) propone que el escritor "completa" (Bloom, 1991), corrige, pervierte y traiciona la tradición gauchesca en sus ensayos sobre *Martín Fierro* y sobre la poesía gauchesca, pero sobre todo en el relato "El fin" (1944), donde, según Sarlo, Borges cierra narrativamente[277] el ciclo gauchesco. Un cierre que Borges inventa inventando justamente un final fatalista (el destino es un tópico borgeano) que cambia la historia del personaje de Fierro del poema de Hernández. Borges imagina, entonces, un desenlace doblemente terminal para ese poema, que sintetiza además a toda una poética (la gauchesca), con la muerte en duelo

---

factual pasado sino del tiempo de la memoria, da paso a un ensamblaje de temporalidades diversas, discontinuas, entremezcladas, a las que garantiza transmisión.
En los hipotextos de *La pasión y la excepción* (2003: 247-249), Beatriz Sarlo retoma las formulaciones de Didi-Huberman sobre el anacronismo a propósito del panel abstracto que Fra Angelico pintó en la *Virgen de las Sombras* y reflexiona en términos cercanos al "asesinato" (palabra receptáculo del anacronismo) de Aramburu y los festejos de 1970, que constituye uno de los ejes del ensayo.
Por otro lado, Nicole Loraux (2008: 201-217) también encuentra productividad interpretativa en el anacronismo para estudiar mediante la extrapolación de categorías modernas la antigua Grecia y otras sociedades de la Antigüedad de modo de acercar al presente y hacer inteligible un pasado tan alejado a nuestra contemporaneidad.

[277] Como apunta Sarlo (1995: 88), Borges propone otro final para el poema gauchesco más importante de la tradición nacional. Lo interesante es que Borges no use el discurso poético para canalizar ese nuevo fin sino que lo haga narrativamente. De hecho, como subraya Sarlo, Borges opone a la versión épica del poema de Hernández que instala Lugones en *El payador*, una lectura que contempla los rasgos novelísticos de *Martín Fierro* y que destierra al personaje de las convenciones del héroe épico en tanto Fierro sería "moralmente imperfecto", lo que lo acercaría más a la novela que a las epopeyas occidentales.

de su protagonista, que es ni más ni menos que uno de los personajes más célebres y más convocados de la literatura argentina. Así lo expresa Sarlo: "... Borges hace lo que no hicieron ni Lugones ni Hernández porque pone un cierre al ciclo y reescribe el *Martín Fierro* agregando un episodio decisivo: el de la muerte del personaje" (1995: 92).

De este relato de Borges además me interesa una figura emblemática que se vuelve central también en los últimos tramos de la tercera novela de Gallardo: la llanura. Pues en "El fin", el relato que cerraría entonces el ciclo gauchesco, pareciera prefigurarse esa misma llanura atravesada a pie por el hombre que en la novela de Gallardo al tiempo que despierta suspicacia, tedio y hasta roza lo ridículo se convierte en el escenario propicio para parias, asesinos que huyen, y criminales. Por un lado, la de Borges se trata de una llanura que bajo el último sol de la tarde parece "abstracta, como vista en un sueño" (1974:519), y a la vez pretendiera querer decir algo que no llega a decir o que dice "infinitamente y no lo entendemos" (1974:521). Tal vez esa intraducibilidad, parecida a la de la música (el paralelo es de Borges), de la *lengua de la llanura* haga que se construya un personaje testigo -el inmigrante y patrón de la pulpería de apellido Recabarren- a cuyo punto de vista se arrima el narrador para canalizar los puntos álgidos de la trama, y ver y así decir lo que la llanura expresa a su forma: "Desde su catre Recabarren vio el fin" (1974: 521) La llanura borgeana, que es la llanura de la gauchesca también pero corregida y modificada, prefigura, así, a los parias y a los crímenes -como el del negro a Fierro en el duelo a cuchillo- que cuajan en la figura última de Julián ("Todo eso es Julián"), el protagonista de la novela de Gallardo, en su regreso al campo. ¿Qué será de Julián en su vuelta? ¿Se reinstalará en la estancia derruida para continuar esa vida de errancias e indecisiones? ¿Se convertirá definitivamente en un criminal, en un asesino que huye, en un pícaro, o en un paria, quien regresa de París al campo con una acusación tan grave como la de pedofilia? Esa es la historia que no se cuenta, que se trunca, que la llanura anuncia pero tampoco sabe contar, que el narrador en primera persona no conoce o prefiere no narrar, y que el narrador en tercera persona que se cuela al final enmaraña entre las sentencias del fin del ruralismo. O mejor, esa es la historia por contar de allí en adelante (ese es el desafío que emprenderá Gallardo), pero será una historia transfigurada en otros y en otras, narrada desde otros dispositivos y emplazada en nuevos escenarios.

Por otra parte, Nora Domínguez (1989) advertía en un trabajo sobre las novelas de Güiraldes, Lynch y Larreta cómo el género de la novela rural se solucionaba

literariamente (quedar recluido en lo familiar en el marco de organizaciones precapitalistas como las estancias representadas) cuando la cuestión de la incorporación del gaucho al sistema (una problemática de la gauchesca) ya se había solucionado políticamente:

> Si el habitante del campo ya está incorporado a las instituciones y a una organización estatal fuerte, los materiales a representar serán, entonces de otro tipo.
> La focalización estará en las familias campesinas y en el tipo de política familiar que puedan darse (1989:288).

Aunque publicado dos años después de la salida de la novela de Gallardo, en algunas zonas de "El Evangelio según Marcos" (1970) de Borges, un relato emplazado en el casco de una estancia de Junín cuya fábula se fecha a fines de marzo de 1928, también se detectan nuevos intentos de clausura o cierre del ruralismo. En este cuento se narra la historia de Baltasar Espinosa, un estudiante avanzado de medicina, que va de vacaciones al campo por invitación de su primo, quien pronto debe volver a la ciudad, y queda solo con la familia del capataz, los Gutre, aislado por una tormenta que provoca la gran inundación del Río Salado y la consecuente anegación de los campos.[278] Nuevamente emerge una representación de la llanura pampeana deudora de la imagen tradicional que la equipara con el mar, como la que talla el ojo extranjero del viajero Guillermo Hudson. No obstante, el narrador vuelve a corregir la tradición y estatuye que la imagen de la llanura es tan sólo una cuestión de perspectiva, ya sea ésta la que surge desde la cubierta de un barco (como la de Hudson), desde el lomo de un caballo (como por caso la de los Gutres), o desde la galería de un casco de estancia flotando como una isla en el medio del agua (como la del propio Baltasar). Para combatir el tedio del encierro, Baltasar, hombre de libros, revisa la biblioteca de la hacienda, cuyos libros y publicaciones recuerdan a la biblioteca que se procura Julián en *Los galgos* en sus intentos de conversión en estanciero moderno. Desfilan por sus estantes ejemplares de

[278] El aislamiento producido por la tormenta concluye en una tragedia: la muerte por crucifixión de Espinosa. Otros ejemplos de tormentas que provocan tragedias o ignominias en la tradición de la novela rural los encontramos en la novela *Los Caranchos de La Florida* o el relato "Tormentas" de *De los campos porteños* (1925), ambos de Benito Lynch. Mientras en la primera Don Panchito se pierde en mitad del campo a causa de las fuertes aguas que acechan la pampa conocida y familiar y siente una gran vergüenza y humillación frente a los peones y su propio padre que salen a buscarlo, una terrible tormenta azota los postigos y los techos de una estancia donde un joven matrimonio sufre por la enfermedad de su hijo enfermo y el aislamiento y la imposibilidad de traslado del niño a los que la tormenta los somete. Aunque cruce otras problemáticas, "La inundación" (1943) de Ezequiel Martínez Estrada también constituye un ejemplo relevante de las consecuencias de una inundación, que en este caso lleva a un sinnúmero de personas a refugiarse en el interior de una iglesia, y pese a tratarse de "una hora de vecinos pacíficos" la reclusión los conmina a cometer "los mayores excesos" y "desórdenes de la promiscuidad y la desesperación".

la revista *La Chacra*, manuales de veterinaria, una *Historia del Shorton en Argentina*, como los que consigue Julián para instruirse y no desentonar en los remates o reuniones de chacareros a los que comienza a asistir con asiduidad desde que levanta *Las Zanjas*. Pero entre esas lecturas más previsibles de un hacendado rural, como el primo de Espinosa, se encuentran otras que lo son menos, como por caso la serie de "relatos eróticos o policiales" (la disyuntiva privativa resulta extraña), una Biblia en inglés, y "una novela reciente" (recordemos que el relato de Borges está fechado en 1928). Esa novela reciente es ni más ni menos que *Don Segundo Sombra*, publicada dos años antes según la cronología del cuento de Borges. De todas esas opciones, Espinosa elige esta novela para leerles a los Gutre que eran una versión singular de mestizos (mezcla de escoceses y pampas), analfabetos, y cohabitaban el casco de la estancia debido a la rotura del techo de sus dependencias, quizá porque resumía, como se sabe, todas las virtudes de lo nacional y abonaba el mito gaucho. Espinosa habría pensado que las andanzas de un resero convertido en patrón de estancia podría interpelar a esta familia de capataces de campo. No obstante, y esto es lo que me importa rescatar, los Gutres desestiman la trama, la encuentran carente de interés, poco fidedigna podría decirse (por no tildarla de estetizada, una apreciación más bien de la crítica que poco cuajaría con la perspectiva de los caseros); y prefieren, en cambio, identificarse con pasajes bíblicos que sobre interpretan, llevan al límite y así conducen al asesinato y la tragedia (la llanura retorna entonces como escenario del crimen y la muerte). Más allá de que los lectores reales y buscados por aquel *bildungsroman* rural no sean precisamente seres como los Gutres, sí interesa que no sólo Borges ubica a esta novela a disposición en modalidades y condiciones de recepción varias (para leer, para escuchar, para entretenerse, para desechar), sino también los modos en que él mismo marca desde la propia ficción la inactualidad -por qué no decir también la improductividad- que genera ya en 1928 la lectura o el consumo oral de una novela que exalta las virtudes gauchas y nacionales.

Como si algunos escritores o escritoras se decidieran a referirse desde sus ficciones al estado y/o destino de ciertos géneros literarios o discursivos, se da la coincidencia de que la narradora de la novela de Matilde Sánchez -tan referida en este capítulo- también pregona un fin, el de un género tradicional como el epistolar: "Helen observó que eran los últimos años de género epistolar tal como se había conocido durante siglos, los años previos al correo electrónico" (Sánchez, 2007:259). En la era de las nuevas tecnologías y las redes sociales, entonces, en la novela de Sánchez se deja

constancia de que ya no hay espacio ni tiempo para las cartas, que han sido otrora objeto de apropiación literaria, ya sea a expensas de las novelas epistolares o del estatuto adquirido o cambio de función según los estadios de lo que Iuri Tinianov denominó en 1927 la "evolución" o "variabilidad" literaria y caracterizó precisamente con las cartas, las que ingresarían en un momento dado al orbe literario como principio constructivo nuevo.[279]

Por su parte, Sara Gallardo detecta el agotamiento del género que, sin embargo, le hace merecer los mayores honores editoriales y del público, mucho más tardíamente que Borges y sus personajes por ejemplo, y, a propósito de su propia obra, colando una tercera persona distinta al narrador que establezca esa sentencia. En suma, con la publicación de *Eisejuaz* (1971) y de ahí en más, entonces, el camino literario de Gallardo, en clara contraposición con los pasos de la protagonista de *El desperdicio* de Matilde Sánchez (quien sin haber logrado la escritura de "un libro" retorna a su Pirovano natal por ese entonces poblado de "sin techos" rurales para instalarse allí hasta su muerte), da un giro que deja atrás la pampa bonaerense y se adentra en otras zonas narrables, como el chaco salteño en *Eisejuaz*, los mundos maravillosos en su narrativa infantil, el continente latinoamericano en *El país del humo* (1977), la Patagonia en *La rosa en el viento* (1979), la propia vida y la propia obra en "Historia de mis libros y otras cosas" (1982). Así como sus diversas apuestas estéticas se irradian causando sorpresa y produciendo despiste en cada nueva novela o libro de cuentos, la escritora delinea un mapa geo-literario también de múltiple dirección, que abona aquella idea de autoría diversificada que ubicamos en torno de esta *Donna è Mobile*. El novedoso giro rural que comienza con *Enero* parece encontrar su claudicación en las páginas finales de *Los galgos, los galgos*, que es precisamente su novela más exitosa, la más premiada, la más conocida, y que en su momento contó con múltiples reediciones sucesivas.[280] Y aunque Gallardo haya considerado malograda su segunda novela, *Pantalones azules* le fue propicia para estetizar los avances de cierta resistencia hacia su entorno, la "burbuja

[279] Según Tinianov: "La evolución implica un cambio de relación entre los términos del sistema, un cambio de funciones y de elementos formales, desplazamientos y transformaciones a lo largo del tiempo en relación directa con la serie cultural, social, histórica, etc.; de modo que se presenta como una sustitución de sistemas que de acuerdo con las épocas en las que tienen lugar puede darse con ritmo brusco o lento" (en Todorov, 1991).

[280] En junio de 1968 la editorial Sudamericana publica *Los galgos, los galgos*. Al año siguiente, la novela obtiene el *Primer Premio municipal* y el *Premio Ciudad de Necochea* de la *VI Fiesta Nacional de las Letras*. La novela se reedita por Sudamericana en marzo de 1969, en julio de 1971 y en enero de 1973. En 1975 se realizó la versión abreviada de la novela y se publicó como *Historia de los galgos* en la editorial Alfa Argentina (que en 2004 Leopoldo Brizuela la incluye en la *Narrativa Breve Completa*). Recién en octubre de 1996 *Los Galgos, los galgos* se vuelve a reeditar por El Elefante Blanco.

Gallardo", la "clase bostera", diría Elena Arteche (el personaje de la novela de Matilde Sánchez), considerablemente católico, telúrico y nacionalista. De manera desviada, acaso esa segunda novela también le haya sido útil para dejar señales en las contradicciones del protagonista masculino – un hijo de estancieros que también es un escritor en formación, de poemas que versan sobre la patria y el campo, pero que se enamora, acaso sin saberlo, de una proletaria convertida al judaísmo– de sus propias complejidades para definir su proyecto narrativo. Hacia los años 70, con la publicación de *Eisejuaz*, el universo narrativo de Gallardo se corre de los temas más cercanos a su biografía, se aparta del orbe de su infancia y de las experiencias de su juventud, abriéndose, luego de "haber salido al aire libre"[281] y de soltarse a "un vuelo personal desligado del pasado" (Maqueira, 2004), hacia otros espacios, temáticos y estéticos. Si bien Sara Gallardo, que pertenece justamente al sector rural como "hija de patrones" de modo tal de aprovechar esa experiencia de vida, ese imaginario socio cultural para narrar, recupera en *Los Galgos* esa saga de tradiciones, al optar por el punto de vista de un narrador masculino se corre de la tan mentada filiación autobiográfica que caracteriza a las novelas citadas de Guiraldes; y, al ensayar desvíos, cruces de tradiciones y completaciones incluso humorísticas[282] respecto de esos núcleos conceptuales se diferencia también de la narrativa de Cambaceres y Benito Lynch.

En *El desperdicio* se caracteriza a Elena Arteche como alguien que *nunca encajó del todo*, por haber sido "siempre una mujer en construcción" (pp. 36-37). Acaso esos rasgos del personaje de la novela de Matilde Sánchez, sumados a la figura autoral de mujer volátil, en movimiento, que da nombre a su página periodística ("La Donna è Mobile"), sean una clave para revisitar la producción de una escritora tan esquiva a cualquier encorsetamiento como Sara Gallardo.

---

[281] En una entrevista dice la escritora: "... en *El País del Humo*, pese a que hay también vivencias personales, es un poco como haber salido al aire libre, la posibilidad de inventar más". Ver Wargon (1977).

[282] A lo largo de la novela se advierten toques de humor al estilo de la columna periodística que por entonces Gallardo escribía para el semanario *Confirmado* definida por ella misma como "la carcajada general". Es decir, el tono por momentos trágico de la novela se ve interceptado o quizá contagiado por el tono irreverente, imprudente a propósito, con el que la escritora despuntaba en la revista. Durante su estancia en París, Julián, el propio narrador, al llegar a la casa del niño Diego en un segmento de monólogo interior se apropia de las onomatopeyas tan características de la columna que muchas veces la titulaban ("Ejem", por caso). Julián dice para sí: "Blabla bla bla blablablablablabla bla blabla blablabla bla blablablablablablablablabla bla bla" (p.264).
Las columnas y páginas de moda de *Confirmado* se analizan en el Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades" de esta tesis.

Capítulo III. Literatura y periodismo. ¡Tan lejos! ¡Tan cerca!

> La mayor desgracia del escritor auténtico es carecer de medios suficientes para vivir, porque se verá condenado a escribir artículos y los artículos, por mucho que valgan, son hojas que se lleva el viento. La pérdida de tiempo que significa es enorme, y por escribir artículos dejamos de escribir libros. (...) El hombre obligado a pergeñar varios artículos por mes, es un condenado a galeras: a corregir "galeras" de imprenta. Pienso en los libros profundos, poéticos, originales que hubieran producido Unamuno, Darío, Lugones, de no haber padecido la condena al trabajo forzado del periodismo literario.
>
> Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria (I)*

La Argentina de comienzos del siglo XX se caracterizó, entre otros acontecimientos, por el afianzamiento del periodismo moderno, un fenómeno de las sociedades mercantiles, de masas y de las grandes urbes,[283] que en el caso nacional –como sostiene Sylvia Saítta (1998)– se había renovado principalmente en su aspecto formal (con la incorporación del tamaño tabloide, la profusión de ilustraciones, fotografías y caricaturas) y en sus operaciones de interpelación a un público lector ampliado y estratificado (con oferta de servicios, suscripciones, nuevas columnas y secciones de interés, crónicas policiales de tono sensacionalista, concursos y premios).[284]

En esas primeras décadas, el campo cultural transita por un proceso de "diferenciación del medio literario respecto de la buena sociedad" (Altamirano y Sarlo, 1983), al punto de que ciertos diarios y revistas de circulación masiva, como *La Nación*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *El Hogar*, entre muchos más, funcionaron como "profesionalistas" (Rivera, 1998), es decir como medios privilegiados para el ingreso a la vida literaria. Así el periodismo moderno representó para muchos escritores –y para

[283] Pese a que algunos especialistas en el tema fijan los comienzos de la prensa hacia fines del siglo XVII cuando la información se hace pública y accesible al público en general (Habermas, 1986), y otros lo hacen hacia el siglo XVI (incluso podrían remontarse más atrás) con el auge de la noticia manuscrita y la impresa (Weill, 1994; Ford, 1985), la constitución de los estados nacionales, el mercantilismo, el surgimiento de una creciente burguesía comercial, la concentración urbana y el ascenso de las capas medias son algunos de los factores interconectados que inciden mundialmente para que emerja un tipo de información, mucho más ágil y rápida que pueda satisfacer las nuevas necesidades del público. Si el siglo XVII se caracteriza por las gacetas, el siglo siguiente es el del surgimiento del periódico en cuyo desarrollo de los siglos siguientes inciden desde la libertad de prensa, las transformaciones materiales que posibilita la Revolución industrial hasta el nacimiento de las asociaciones gremiales de prensa que inciden en la vida de los periodistas (Weill, 1994). Según Habermas (1986), que estudia el origen y evolución del modelo liberal de la publicidad burguesa, es decir, el estado y la calidad de las cosas públicas, por primera vez se habla de opinión pública en la Inglaterra de fines del siglo XVII y en la Francia del siglo XVIII.

[284] La producción crítica de Saítta (1993; 1998, 2000; 2006) sobre el periodismo en la Argentina de las tres primeras décadas del siglo XX, una etapa decisiva de la constitución del periodismo moderno nacional, resultan un aporte fundamental para la historización, organización y abordaje de la prensa argentina del siglo XX y un modelo de análisis para otros corpus posibles.

ciertas escritoras también– la oportunidad de contar con un espacio donde insertarse laboralmente, construir una firma, y desarrollar una trayectoria de profesionalización. La imagen del patricio o de los hombres públicos dedicados también a las letras fue paulatinamente virando hacia la figura del escritor profesional representada preponderantemente por hombres y mujeres de las capas medias. La profesionalización además de erigirse como un medio más de subsistencia, implicó para el escritor y la escritora un modo particular de presentarse ante la sociedad (precisamente como escritor/a) y una forma de convertirse en especialista, esto es, poseer un saber específico sobre la propia práctica. Aunque provenientes de diferentes corrientes estéticas, tendencias políticas y épocas muchos de los principales escritores argentinos del siglo XX (Horacio Quiroga, Roberto Payró, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, y otros) usaron los espacios de periódicos y revistas para instalar polémicas y debates y, asimismo, para publicar sus propios textos y consagrarse como escritores.

En sus *Recuerdos de la vida literaria I* (2002), Manuel Gálvez -un ejemplo paradigmático de los primeras generaciones de escritores profesionales en la Argentina (editor, periodista, empleado de la burocracia estatal, fundador de revistas y cooperativas, gremialista)- se detiene en caracterizar los mecanismos de profesionalización del escritor de principios de siglo, una figura radicalmente diferente de la de los *hombres de letras* del siglo anterior que llenaban su ocio también con literatura. La profesionalización se sostenía -como apunta Sarlo (2002) en el prólogo del volumen de Gálvez- en una concepción material y simbólica de la práctica de la escritura que implicaba la irrenunciable retribución por la autoría de todo tipo de texto, de modo tal de que la escritura remunerada se convirtiera en un modo más de ganarse la vida y en el canal de adjudicación del valor simbólico de *existir literariamente.*

Ahora bien, durante ese período de modernización, atravesado por las transformaciones paisajísticas, demográficas y poblacionales derivadas de la inmigración y la creciente urbanización que erradican de Buenos Aires su fisonomía de "gran aldea" y la acercan a una metrópolis propiamente dicha, el ingreso de las mujeres al mundo del trabajo, y a la educación, la cultura y las artes, y la política se fue consolidando paulatinamente.[285] En el terreno cultural argentino de comienzos de siglo,

[285] Pueden consultarse al respecto los trabajos más generales de Héctor Recalde (1988), Dora Barrancos (1999; 2001a; 2001b; 2007, 2008) y Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y Valeria Ini (2000). Para abordar la relación entre mujeres y trabajo doméstico ver Nari (1995), el vínculo entre mujeres y trabajo industrial ver Mirta Zaida Lobato (1990; 2007). Para un análisis de los trabajos de las mujeres en el sector industrial y terciario y sus representaciones en distintas expresiones culturales ver Graciela Queirolo (2004). Para el

Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia constituyen por diferentes tres ejemplos destacados de mujeres que cobraron notoriedad en la literatura, el periodismo y otras prácticas subsidiarias. Por su parte, Victoria Ocampo se destaca más bien como animadora cultural, la "reina de las letras" (Bombal, 1996:454) y creadora de proyectos literarios y culturales fundamentales de las primeras décadas del siglo XX que puede patrocinar y hasta financiar gracias a su situación acomodada, como la fundación de la revista y de la editorial *Sur*, en 1931 y 1933 respectivamente que congregó a la *estirpe* más destacada de escritores del momento (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Waldo Frank, entre otros), que fomentó la traducción como práctica, como actividad de los escritores y como *pasaporte* de ingreso y difusión de una pluralidad de textos y autores extranjeros. Como se dijo en la introducción, Salvadora Medina Onrubia comparte amistad y un origen similar con Alfonsina (ambas transitaron los sótanos de una fábrica, ambas oficiaron de maestras, ambas llegan jóvenes a la gran ciudad con un hijo natural a probar suerte, ambas se vinculan con movimientos políticos – el anarquismo y el socialismo, respectivamente, ambas escriben y montan teatro para un público infantil) que luego se bifurca, como se dijo, hacia frentes casi opuestos. Pues, Onrubia, además de gozar luego de su unión con Natalio Botana de holgura económica, se aleja del modelo de la periodista profesional que vive de sus colaboraciones semanales o hasta diarias en los medios gráficos (del que Alfonsina sí es el caso emblemático), y ocupa posiciones jerárquicas en *Crítica*, el diario más importante de la primera mitad del siglo XX, que la acercan más bien a una imagen de empresaria periodística muy lejana a la de sus orígenes literarios y periodísticos.

Con el correr del siglo, muchas otras mujeres fueron desarrollando en paralelo sus carreras de escritoras y periodistas, alcanzando un pico hacia los albores de los convulsionados 60 (Olga Orozco, Luisa Mercedes Levinson, Beatriz Guido, Marta Lynch, Silvina Bullrich, entre otras), cuando se registra, entre una abundancia de transformaciones socioculturales, una proliferación novedosa en la escena nacional de

---

acceso de las mujeres a la educación en general ver los estudios de Graciela Morgade (1997). María Fernando Lorenzo en su tesis de maestría aún inédita, titulada "*Que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a la universidad.* Las académicas de la Universidad de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX", expone mediante un enfoque cuantitativo y cualitativo el ingreso de las mujeres a las carreras de Medicina, Filosofía y Letras e Ingeniería de la UBA. Por último, en el ámbito de la salud, puede consultarse la tesis de maestría inédita de Ana Laura Martín, "Trabajo y abnegación. La construcción histórica de la enfermería. Buenos Aires, 1935-1955" (defendida en agosto de 2010) sobre la enfermería como profesión feminizada y abnegada. Agradezco a quienes me facilitaron los textos mimeos.

narraciones y colaboraciones periodísticas de mujeres argentinas. Pues, el fenómeno de la profesionalización del escritor y de la escritora que, aunque cuenta con fuertes antecedentes a principios del siglo XX e incluso con referentes decimonónicos, se consolida fundamentalmente hacia los años 60. En ese escenario y alrededor de esos mismos años es cuando ocurre el debut literario y periodístico de Sara Gallardo, cuya heterogénea producción constituye también una vía diferente y una línea de fuga provechosa para abordar parte de las problemáticas de esa década, en la que la literatura y el periodismo se asientan como dos pilares fundamentales de la modernización reinante.

III. 1. Años 60: un escenario de transformaciones

Seguramente en razón del carácter de revolución cultural que, como señala Eric Hobsbawn (1998), define al período en el que todo parecía estar a punto de cambiar, los años 60 se han convertido en blanco de elección de numerosos investigadores (muchas veces también testigos de la época), cuyos estudios se inscriben en distintas áreas del conocimiento, como la historia, la filosofía, el periodismo, la psicología, la crítica literaria, los estudios de género, y recuperan diferentes problemáticas que atraviesan el período. Los múltiples enfoques sobre ese momento acaso contribuyan a despertar el *temor* que genera la pregunta "¿qué más decir hoy sobre los años 60?". Años que antes que cuantificarse por décadas según los ciclos del calendario parecen acomodarse mucho mejor, como propone Claudia Gilman (2003:39-44), en una noción heurística como la de "época", atenta a las discontinuidades, umbrales, defasajes, rupturas y mutaciones que exceden los bloques delimitados por años "terminados en cero" (p. 37), y entendida como un "campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones" (p.19).

A grandes rasgos, en el plano internacional, algunos de los diversos sucesos históricos, artísticos y políticos *etiqueta* de la década, es decir que se asocian casi inmediatamente con la cultura del período son la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, el proceso de descolonización de África, la exploración del espacio y la llegada del hombre a la Luna, los desplazamientos pacifistas del *Flower Power*, las revueltas y barricadas del Mayo Francés y sus coletazos locales, la propagación del hipismo, de las consignas de paz y amor que confluían en acontecimientos artístico-políticos como *Woodstock*, la psicodelia, la industria de la moda con la minifalda como pieza ícono, el desarrollo y las formas de expresión de una cultura juvenil y la

pregnancia en ella de la música popular, los movimientos de tinte marcadamente político de liberación de las mujeres y de reivindicación gay, la divulgación de los usos y efectos preventivos de la píldora anticonceptiva que no sólo modifican el imaginario sobre la sexualidad de los y las jóvenes sino que también incide en sus propias prácticas y deseos. Por lo demás, es el momento también de las innovaciones cinematográficas de un nuevo grupo de realizadores franceses designados por la crítica como exponentes de la *Nouvelle Vague*, de las distintas expresiones del *Pop Art* con la obra de Andy Warhol y Roy Lichtenstein a la cabeza que además de surtir sus efectos en los procedimientos y las técnicas de la literatura, propulsan relevantes reflexiones culturales sobre los años 60 y 70. Años que han sido interpretados por cierta producción crítica y teórica como una etapa de ruptura en la que emerge una nueva configuración estético política que Frédric Jameson, entre otros, denomina "posmodernismo" (1992), y Arthur Danto (1999) "arte después del fin del arte" en el linde de la historia.[286] A su vez, las postrimerías de la década concuerdan con la emergencia de las teorizaciones antihumanistas de un grupo de críticos franceses que destronan al autor, entendido como origen unívoco de las obras, de su legendario imperio durante el ascenso del humanismo burgués (Barthes: 1968; Foucault: 1969), y también, de ese modo, conciertan con las nuevas reivindicaciones con las que la teoría literaria se mostraba a sí misma.

Con todo, el periodista y escritor norteamericano Tom Wolfe (1983), representante capital del llamado Nuevo Periodismo, en su texto homónimo, afirma que, más allá del impacto que en la cultura tuvo este elenco indiscriminado de factores de cambio, lo que definiría positivamente a la época serían las costumbres, las éticas, vale decir, los modos de vivir, las actitudes, y las formas de posicionarse ante el mundo. De hecho, su arriesgada hipótesis sostiene que es el llamado "nuevo periodismo" el que viene a ocuparse de darle espacio y forma a todo aquello que según el propio periodista distingue a los años 60, especialmente en la cultura norteamericana, y que la novela pareció dejar a un costado de sus universos representacionales. Pues según Wolfe no

[286] Se registran muchos trabajos volcados a examinar los límites, alcances y características de esa nueva configuración estético político. En este sentido puede consultarse, entre otros, Perry Anderson (1998); Terry Eagleton (1997); Jean-Francoise Lyotard (1984); Marshal Berman (1991); Gianni Vattimo (1990, 1986), Andreas Huyssen (2002); y la recopilación de los debates sobre Modernidad y Posmodernidad de Nicolás Casullo (1993). En relación con el contexto literario local, el libro de Graciela Speranza (2000) analiza, retomando conceptos centrales de los estudios sobre el posmodernismo y de las formulaciones artísticas de Danto, la literatura de Manuel Puig, que es contemporánea a algunas novelas de Gallardo, en la configuración estético política que denomina "después de la literatura".

existe un novelista que pueda ser recordado por haber captado el "espíritu de los 60" en Estados Unidos, o al menos en Nueva York, como sí ocurrió, por caso, con Balzac con París tras la caída imperial o con Thackeray con el Londres de 1840. Justamente el Nuevo Periodismo viene, según quiere Wolfe, quien además confiesa que al tomar su primer empleo en un periódico no sospechaba que fuera a hacer literatura alguna vez, a ocupar esa vacante, y termina por destronar el poderío de la novela que no constituía meramente una forma literaria sino un "fenómeno psicológico", "una fiebre cerebral" (p.15). No obstante la envergadura del fenómeno de renovación periodística designado como "Nuevo Periodismo", cuyo título y concepto comienzan a instalarse promediando la década, éste no constituyó un movimiento propiamente dicho en el sentido de que, como apunta Wolfe, careció de manifiestos, credos, o sedes de reunión de sus cultores. Se trataba más bien de una agitación artística, de un nuevo estilo que aplicaba la fórmula "que se leyera igual que una novela" para lo cual se recurría a cualquier artificio literario para escribir artículos y reportajes (nombre genérico para alojar a todo aquello que cayera por fuera de la noticia propiamente dicha) provocando intelectual y emocionalmente a las franjas del público lector, y despertando críticas y hasta rechazos que Wolfe traduce o simplifica como "pánicos".

Ahora bien, a escala local, se identifica también un amplio haz de expresiones político-culturales heterogéneas que caracterizan el contexto nacional y se filtran en los discursos, imaginarios y ficciones de la época desde fines de los años 50 y durante las décadas del 60 y 70. La heterogeneidad se advierte desde el momento en que entre esas tantísimas expresiones se incluyen sin solución de continuidad un hecho político emblemático como el derrocamiento en 1955 del segundo gobierno de Juan Domingo Perón en manos de la autoproclamada "Revolución Libertadora" y la inmediata y prolongada proscripción del peronismo, acontecimientos culturales de gran resonancia como la inauguración del Instituto Di Tella que albergaba a los representantes de la vanguardia estética (happenings, instalaciones, performances, arte conceptual), la transformación en los modelos de normatividad sociocultural más hegemónicos y de las costumbres en el orden familiar, la sexualidad y las prácticas de la vida cotidiana de varones y mujeres hasta la aparición de una irrupción inédita de la narrativa de escritoras en el sistema literario argentino, en general adscriptas al realismo, ambientadas en contextos histórico-políticos identificables y contemporáneos, interesadas por problemáticas urbanas y del orden familiar burgués, y que rápidamente se instalan como *best-sellers* en el mercado literario de entonces. Este fenómeno es

simultáneo al cada vez más acrecentado número de periodistas mujeres en las redacciones de publicaciones no exclusivamente "femeninas" o "para la mujer", lo que trae aparejada una colocación nueva de la autora en el sistema cultural argentino. Si hago hincapié en esos *sucesos nacionales* es porque, como se verá, muchas veces son referidos o tangencial o centralmente en algunas de las columnas que Gallardo escribe por esos mismos años en *Confirmado*.

Usualmente, "los sesenta" han sido abordados por muchos de los estudiosos de la época (Oscar Masotta, 1967; Adolfo Prieto, 1983; Ángel Rama, 1984; Andrés Avellaneda, 1986; Silvia Sigal, 1991; Oscar Terán, 1991; Mariano Plotkin, 2003; Sergio Pujol, 2002; Emir Rodríguez Monegal, 2003; Claudia Gilman, 2003; Ana Longoni, 2004; Daniel Link 2006; Isabella Cosse, 2010; Karina Felitti, 2012) en virtud de las múltiples manifestaciones de modernización sociocultural -artísticas, periodísticas, tecnológicas, científicas, de las costumbres, en el orden familiar, la sexualidad y las prácticas cotidianas, de los modelos de normatividad y asignaciones de género más hegemónicos, de los nuevos saberes- paradójicamente insertas en un contexto de ascenso del autoritarismo, radicalización política y aumento de la censura, y en un marco latinoamericano revolucionario que despierta nuevas utopías, expectativas, y también debates sobre la intervención del escritor convertido en intelectual en una dimensión pública más vasta y discusiones sobre la función del arte en la sociedad.

La innovación de las formas literarias en el contexto latinoamericano que tiene lugar hacia los años 60 fue designada como "nueva narrativa hispanoamericana" por el escritor Carlos Fuentes, también como "boom" (y hasta se deslizó un *bum* peyorativo) literario, a expensas del fenómeno editorial, de mercado, de consagración de escritores (cuyos representantes más conspicuos tienen nombres de varón), y también de internacionalización de la literatura latinoamericana que lo acompañaron. El escritor chileno José Donoso (1972) retrata entre testimonial y autobiográficamente el desarrollo, el impacto editorial, los debates, y las polémicas del "boom" circunscripto a sus congéneres más representativos: Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez. [287] Ahora bien, en la vibrante década de ruptura

[287] Tomo estas denominaciones para caracterizar a ese momento de renovación de las formas y temáticas literarias, de una explosión editorial inédito en el contexto latinoamericano, y de exportación de la literatura latinoamericana de dos de sus representantes capitales, uno mexicano y el otro chileno. Ver: Carlos Fuentes (1969) y José Donoso (1972). A su vez, Jorge Rivera (1998: 147-149) en su trabajo sobre las vinculaciones del escritor argentino y la industria cultural recupera otras posturas que relativizan los alcances del *boom*, concebido como un gran espejismo, un "entapamiento de la nada", en tanto sería más producto de "la vocación de superchería y frivolidad de ciertos analistas y empresarios del ramo" que un

estética que constituyen los años 60, en el sistema literario nacional Jorge Luis Borges se constituye como una indiscutida figura estelar, Juan José Saer colmará la década y los años siguientes con sus ficciones (*En la zona* es de 1960, *La vuelta completa* de 1967 y *Cicatrices* de 1969, por tomar tres exponentes), y todavía siguen resonando los ecos de la narrativa de la llamada "joven generación", "parricidas", "denuncialistas", "comprometida", "contornistas", integrada en los 50 por un grupo de jóvenes intelectuales (David e Ismael Viñas, Héctor A. Murena, León Rozitchner, entre otros), que, como enuncian Nora Avaro y Analía Capdevila (2004), se propusieron como meta la formación de una nueva izquierda cultural y emprendieron una tarea revisionista crítica del pasado nacional para discurrir sobre su propia contemporaneidad.

En su libro *Leyenda* Daniel Link (2006) emprende un enfoque de la literatura argentina del siglo XX, mediante el cual antes que en términos de un desarrollo histórico, se la aborda en función de una serie de variables o núcleos problemáticos. De este modo, se propone realizar un "tratado de arqueología" sobre esa literatura, considerada como una "ruina", en la que el pasado funcionaría menos como una excusa que como un "eco anticipado" o "retombée" o "causalidad anacrónica" del presente. Para ello determina una cronología *cortada* retroactivamente en "instantes de peligros", que abarca desde los años 40 al cambio de milenio. De los cuatro cortes[288] que distingue, podría ubicarse a Gallardo -pese a que Link no la tome como objeto de indagación- en el segundo y el tercero, identificados respectivamente como "crítica y política (1955-1966)" y "crisis de la literatura (1968-1983)". Dentro del tercer corte, que coincide con la mayor y más significativa producción de Gallardo, Link establece una cisura interna y una periodización heterodoxa, ceñida por un inicio prematuro y un final extendido, para identificar las características de la década del 70, en la que siguen resonando los mentados 60. Los largos años 70 argentinos estarían delimitados, en su propuesta, por los impactos político-culturales del Mayo francés de 1968 (el Cordobazo

---

fenómeno realmente tan *explosivo*. Un fenómeno incluso promocionado (quizá hasta inventado) por muchos de los medios gráficos más destacados y de mayor influencia del período como *Primera Plana* y revistas afines. Si bien es cierto –sigue Rivera- que en los años 60 se llegó a un pico en la industria editorial nacional, rápidamente en la década siguiente se aprecia una nueva crisis de la industria del libro que se sintetizaría en una expresión que retoma y que marca el itinerario "del boom al crash".

[288] Los cuatro cortes que establece Link son: 1) peronismo y misterio (1942-1953), donde el género literario que se afianzaría es el policial; 2) crítica y política (1955-1966), en el que reconoce diferentes modos de ejercer la crítica literaria; 3) crisis de la literatura (1968-1983) donde identifica un corte interno fundamental en 1968; 4) milenio (1995-2010), al que entiende como punto de llegada de una literatura producida agónicamente entre fines del siglo XX y comienzos del XXI. Como se anticipó, Link parte del presente y desde una óptica retrospectiva funda estos cuatro cortes de modo de entender determinadas relaciones entre las obras y la literatura argentina.

pero también el ocaso de los chispeantes 60) y la publicación de textos centrales del período (como los de Walsh, Puig, Pizarnik, Viñas), y la aparición en 1983 de la novela *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill. Algunos de los textos que Link reconoce como exponentes clave justamente tematizan o analizan esos años, como es el caso de "Sábado de gloria en la capital (socialista) de América latina" de David Viñas (1967),[289] y el prólogo de Oscar Masotta a su recopilación de ensayos *Conciencia y estructura* (1968). Estos *raros* 70 que Link estatuye se diferenciarían de la década anterior en que en ellos se consolidarían ciertas "fuerzas antiestéticas" diferentes entre sí. Por un lado, los textos de Walsh, desde la publicación del precursor *Operación masacre* en 1957 que antecede en años a lo que Capote acuñará como *non fiction* a expensas de la serie de crónicas sobre la matanza de Kansas que salen en 1965 en las páginas de *The New Yorker* y que luego publica como libro en el célebre *A sangre fría* (1966), representan un punto de corte y evidencian una puesta en crisis de la institución literaria al disolver la lógica puramente ficcional hegemónica hasta entonces. Esta caracterización de los textos de Walsh interesa particularmente por la fusión de la literatura y el periodismo que *inventan* o presuponen, por el tráfico de procedimientos o artificios entre ambos discursos, que resulta, como se verá enseguida, uno de los focos de la lectura que aquí se propone de la producción de Sara Gallardo, quien además sobresale en publicaciones periódicas adeptas a dicha fusión, heredada de los nuevos modelos periodísticos norteamericanos pero también con formas propias de expresión.

Por otro lado, Link reconoce por entonces otra vertiente literaria que se diferenciaría notablemente representada de un lado por Manuel Puig, y por Osvaldo Lamborghini, por el otro, y que estaría dotada de un altísimo registro experimental. Mientras los textos del primero si bien masivos se distinguen de las fórmulas de los y las "fabricantes de *best sellers*", que constituye una de las vías de acceso a la literatura de muchos escritores novatos, los textos de Lamborghini anexan además la cuestión política. En el mismo sentido y un tiempo antes, César Aira en un breve artículo publicado en *Creación* que se titula "Los simulacros del boom" (1986a) coloca la literatura de Puig en el lado opuesto en el que se ubican los "autores importantes" *fabricados* por el *boom*. Casi como en una diatriba, Aira define al *boom* como una fábrica de autores, entre los que sitúa al peruano Mario Vargas Llosa, que pasan al dominio público y comparten la

[289] Como se expone en el Capítulo III. "Literatura y desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales", Sara Gallardo escritora es incluida por Viñas en su última novela *Taratabul o los últimos argentinos del siglo XX* (2006).

escritura (a veces la reemplazarán), "esa vieja actividad juvenil en la que se iniciaron", con eventos masivos (como reportajes en televisión, presentaciones de libros, discursos sobre los premios literarios, entrevistas en publicaciones periódicas, conferencias) que los convierten en "figurones de la escena intelectual latinoamericana". Pero la crítica de Aira va más allá de la propia figuración a la que el *boom somete* a estos escritores que se vuelven conocidos ante el público general más por la televisión o las revistas semanales que por sus novelas, en tanto Aira estaría advirtiendo un aspecto que concibe no negociable para un escritor y que podría definirse como la supremacía de la fama literaria frente a la calidad estética e incluso a la originalidad: "...un escritor que inventa es menos respetable a los ojos del gran público que uno que escribe obviedades". Por otro lado, esta fábrica de autores importantes establecería una concepción de la autoría que pone en estrecha vinculación a la publicación de nuevas novelas con mecanismos de la figuración pública como aquel que hace que se hable más del autor que de la literatura propiamente dicha.

Con todo, en ese panorama cultural, Gallardo, aunque se nutra de algunas expresiones literarias coetáneas, emprende su propio camino. Sus apuestas formales disruptivas no la autorizaron, por ejemplo, a compartir la escena *masculina* del movimiento estético y editorial del *boom*, en el que Julio Cortázar con *Rayuela* (1963) principalmente se erige como el representante argentino más notable.[290] Por otro lado, no bastaron tampoco los favores recibidos por el público, el entusiasmo de la crítica y sus colegas, las entrevistas a la autora, las repercusiones de sus textos en el mercado editorial (sus tres primeras novelas gozaron de sucesivas rediciones en vida de la autora; sus ficciones fueron reseñadas en los medios gráficos de mayor llegada) para situar a Gallardo junto al trío *femenino* de las escritoras consideradas *best-selleristas* (Beatriz Guido, Silvina Bullrich, Marta Lynch). Pese a que sus novelas (salvo *Historia de los galgos*, *La rosa en el viento* y la literatura infantil) fueron editadas (y reeditadas más de una vez) por la editorial Sudamericana (tan exclusiva de García Márquez), pese a sus éxitos de ventas y de reconocimiento (*Los galgos, los galgos* de 1968 fue su novela estrella, la más premiada, y la que en el imaginario general se identifica rápidamente a la autora), Gallardo permaneció ajena, o al menos muy sesgada, a las colocaciones más

[290] En 1963, el mismo año de *Rayuela*, Sara Gallardo publica su segunda novela *Pantalones azules*. Entre la larga lista de autores y textos que proliferan por la década del 60 y que darían cuenta del incremento de la industria editorial nacional Jorge Rivera (1998) coloca a dicha novela de Gallardo junto a obras de Cortázar, Saer, Borges, entre muchos más.

representativas de su coyuntura literaria, en el proceso de distribución de roles, espacios, etiquetas y catalogación, tan habitual a las operaciones críticas.

Sin dudas, la modernización de las formas literarias y la renovación formal e ideológica que se produce en el espacio del periodismo son dos características clave del ciclo que se inicia con la década del 60 en la Argentina, y en las que me interesa recalar. Justamente es en el período 1955-1966 en el marco de los gobiernos radicales de Frondizi a Illia -como exponen Ford, Rivera y Romano (1985)- cuando comienza a estructurarse lo que será el panorama periodístico argentino, que cuenta con un punto de inflexión en el año 1960, momento en que además de identificarse un pico de ventas de libros se registra una cantidad desmedida de nuevos títulos de diarios y revistas con altas tiradas, que no tendrán todos el mismo destino ni la misma perdurabilidad. Por lo demás, frente al ingreso competitivo y libre distribución de ediciones extranjeras, es en la primavera sesentista –como demuestran los estudios de Rivera (1998)- cuando los catálogos parecen nacionalizarse a expensas de la política editorial de privilegiar los libros de los autores argentinos mediante diferentes mecanismos: como la sustitución de los nombres de escritores ya tanteados por otros nuevos (Silvina Bullrich, Manuel Mujica Lainez, David Viñas, por tomar tres figuras diferentes), la reedición de obras arrinconadas en mesas de saldos y su consecuente redescubrimientos de autores (como Leopoldo Marechal), la inserción y comercialización de algunos autores *exclusivos* de librerías en el circuito masivo de los kioscos, el armado de colecciones literarias que combinaban calidad con abaratamiento de los costos como las propulsadas por la flamante editorial universitaria EUDEBA, la búsqueda de nuevos autores a través de concursos y premios (como *La casa del ángel* de Beatriz Guido que recibe el premio Emecé que se otorga por primera vez), el acompañamiento y la promoción de los medios gráficos (sobre todo de los semanarios de opinión) en los procesos de consagración de nuevos autores.[291] En relación con esto último, el rol promovedor que jugaron dichos semanarios en la escena literaria y cultural de esos años se evidencia en la abundancia de portadas y entrevistas dedicadas a muchos de los *autores importantes* (como los llamaba Aira), en las reseñas bibliográficas de sus textos firmadas por nombres autorizadores, la publicación de adelantos de relatos o novelas próximos a editarse, el armado de encuestas, y la recomendación e incorporación de los autores del momento en los ranking sobre los libros nacionales y extranjeros más y mejor vendidos,

[291] Para un análisis pormenorizado y con ejemplos de este fenómeno de protagonismo del libro nacional Cf. Jorge Rivera (1998: 128-155).

en la difusión de los proyectos de las casas editoras más resonantes de la época (como Julio Korn o Abril). Veamos algunos ejemplos: *El incendio y las vísperas* de Beatriz Guido aparece entre los anuncios y las recomendaciones de fin de año del "Calendario" de *Primera Plana* (Año III, N° 111, 22 de diciembre de 1964); la historia de la editorial Julio Korn aparece en una doble página en la sección "Periodismo" de *Primera Plana* (Año III, N° 135, 8 de junio de 1965, pp. 48-49); Héctor Murena y Luisa Mercedes Levinson publican algunos relatos literarios en *Panorama*, donde también aparecen reseñas literarias en la sección "Panorama de Panorama", como a la novela *Aire tan dulce* (1966) de Elvira Orphée;[292] la entrevista que Cortázar remite por cable a *Confirmado* en 1968 no sólo se anuncia en la tapa con la célebre foto del escritor con un cigarrillo en la boca tomada por Sara Facio, sino que da pie para varias páginas más en la misma emisión de la revista en las que se reflexiona precisamente en virtud de la obra cortazariana ("un invento productivo") sobre las renovaciones de la industria editorial argentina y el fenómeno del boom latinoamericano.[293]

Al tiempo que se producen nuevas inversiones de capitales extranjeros y avanza el campo publicitario, se expande la oferta editorial y la industria del libro, y se amplían las franjas del público lector que evidencia nuevas necesidades de información y nuevos intereses de entretenimiento, se registra una gran diversificación de la oferta del mercado de revistas que, entre otras cosas, se verifica con el surgimiento de publicaciones de interés general (como *Siete Días* o *Gente*), de fotonovelas (*Nocturno*, *Anahí*), de revistas de humor (*Tía Vicenta*, *Rico Tipo*, *4 Patas*), femeninas o para la mujer (con el caso representativo de *Claudia*), e infantiles (*Anteojito*), de revistas literarias y/o bibliográficas (*El escarabajo de oro*, *La rosa blindada*, *Los libros*), y de los semanarios de información política y opinión, que actuaron como protagonistas de ese momento de transformaciones sustanciales de la prensa local, y que aquí interesan, particularmente, porque dos de sus máximas expresiones, *Primera Plana* y *Confirmado*, hospedaron las actuaciones periodísticas más significativas (sobre todo, el segundo) de Sara Gallardo.

---

[292] Cf. Murena, Héctor A, "Los dioses tiene sed", *Panorama*, N° 40, septiembre de 1966, p. 48; Levinson, Luisa Mercedes, "El gato es un test", *Panorama*, Año VI, N° 59, mayo de 1968, pp.28-29; s/f, reseña a Elvira Orphée, "Aire tan dulce", *Panorama*, N° 47, abril de 1967, pp.12-13.

[293] S/f, "Cortázar: in invento productivo", *Confirmado*, Año IV, N° 178, 14 de noviembre de 1968, pp. 10-12.

El 13 de noviembre de 1962 sale a la calle el emblemático semanario ideado y dirigido por Jacobo Timerman titulado *Primera Plana*.[294] Un magazine que se convirtió rápidamente en un producto editorial atrayente, renovador del estilo periodístico. La tapa del primer número está confeccionada a cuatro colores (negro, blanco, rojo y amarillo) y muestra una fotografía de John Fitzgerald Kennedy en smoking, sonriendo. La nota que se anuncia en la tapa de ese número se titula "Kennedy no tiene complejos", y la leyenda que hace las veces de subtítulo del *Primera Plana* que se luce en letras de imprenta mayúsculas y color rojas dice "la revista de actualidad mejor informada". Una expresión que habrá de convertirse en el lema de la publicación: captar la actualidad y procesarla de la mejor forma.

Además de continuar las fórmulas de éxito de sus símiles norteamericanas (*Time*[295] y *Newsweek*) y francesa (*L' Express*), *Primera Plana* funcionó como modelo para el resto de las revistas "de influencia", como *Panorama*,[296] *Confirmado*, *Análisis*.[297] Estos semanarios inauguraban a escala local una fórmula comunicacional fundada en un modo más literario de presentar una noticia, apelando precisamente a

---

[294] El semanario *Primera Plana* fue ideado por Jacobo Timerman quien fue además su director hasta el 9 de julio de 1964, cuando decide desvincularse del grupo editorial DANOTI S.R.L., que integraba junto con Victorio I. S. Dalle Nogare, quien se desempeñaba como administrador. Timerman decide emprender un nuevo proyecto periodístico, que competiría en la franja liderada por *Primera Plana* y cuyo nombre sería *Confirmado*. El 5 de agosto de 1969 *Primera Plana* es clausurada por el gobierno militar de Juan Carlos Onganía, al que acaso paradójicamente se había promocionado y apoyado desde las páginas de la misma publicación en detrimento de la imagen del entonces presidente constitucional Arturo Illia (1963-1966). Inmediatamente después de la clausura, los periodistas de *Primera Plana* resurgen primero con *Ojo*, que corre una suerte similar a su antecesora, y persisten en el intento con *Periscopio*, que si bien goza de una vida un poco más extensa no logra superar los 50 números editados. En razón de una huelga de gráficos, la revista no se edita durante enero y febrero del año 1966. Recién en la segunda mitad de 1970, el semanario reaparece, con un *staff* diferente, en la escena periodística de entonces hasta el 16 de septiembre de 1972, fecha en que durante el gobierno de Alejandro Lanusse se dispone su clausura y cierre definitivos.

[295] El pionero semanario norteamericano de información general (política, economía, vida social, cultura y entretenimiento) *Time* se edita semanalmente hasta nuestros días desde el 3 de marzo de 1923, fecha en que fue fundado por Henry Luce y Briton Hadden.

[296] Desde el 1° de junio de 1963 sale, primero mensual y luego semanalmente, *Panorama*, "la revista de nuestro tiempo", de editorial Abril. El primer director es Jorge De Ángelis, cargo que irán ocupando en distintas épocas de la revista diferentes periodistas, entre ellos César Civita, el dueño de la editorial Abril, Luis Pico Estrada, Tomás Eloy Martínez, Eduardo Maschwitz, Pedro Larralde, Raúl Horacio Burzaco, quien en la década del 80 asumirá la dirección del diario *Tiempo Argentino*. El grupo de colaboradores y redactores varía a lo largo de los años y entre algunos de ellos se destacan Rodolfo Walsh, Osvaldo Soriano, Luis Santagada, Miguel Briante, Jorge Di Paola, Zully Pinto.

[297] El 6 de marzo de 1961aparece con el nombre de *Análisis* un boletín enteramente dedicado al análisis de temas económicos, cuyo director fue Fernando Morduchowicz. Paulatinamente este medio especializado en economía irá adoptando la forma y el estilo de un semanario de información política y general, que se disputará lectores en un mercado cooptado por las otras publicaciones afines antes mencionadas. Con Enrique Raab como jefe de redacción y un elenco de reconocidos periodistas, como Sergio Caletti, Carlos Abalo, Oscar Delgado, José Eliaschev, Alicia Galotti, Jorge Bernetti, entre otros, persistirá en el escenario periodístico hasta diciembre de 1972, cuando se produce una fusión entre *Análisis* y *Confirmado*, de la que surge *Análisis Confirmado*, cuya duración es menor a un año (de fines de 1972 a mayo de 1973).

recursos de la ficción, como, por ejemplo la elección de una trama novelesca, de expresiones lingüísticas sofisticadas, o filtrando opiniones antojadizas e interpretaciones personales dentro de una densa masa informativa. Un ejemplo: en una de sus columnas de *Primera Plana* de 1963, el reconocido periodista Mariano Montemayor analiza un caso político recurriendo a un cuento que había leído y a otras referencias literarias que antes que funcionar estrictamente como menciones pertinentes o ilustrativas, confieren a la nota un plus de matiz intelectual. Por lo demás, el periodista propone un inicio literario de su colaboración, en la que va alternando información con sus propias opiniones, impresiones y hasta deseos, que así como definen el tono personal del periodista estimulan al lector a acercarse a aquello que proponía Wolfe: que la nota periodística (o parte de ella) se lea "como una novela", o, al menos, como un cuento:

> Un boxeador recibía en cada "round" una soberana paliza. Después de todos los intervalos, su entrenador, para darle ánimos, le repetía: *No es nada, muchacho, ni siquiera te ha tocado*. Hasta que después de varias vueltas, tumefacto y sangrando por los cuatro costados, la pobre víctima del espectáculo le contestó: *Si no me ha tocado, por favor, vigilá al árbitro, porque alguien me está moliendo a palos*.
> Me acordé de este cuento leyendo a mi amigo Fabio días atrás, acerca de lo que debe ser una "Nación". (...) Aquí no es cuestión de retroceder todo un poco, sino de calibrar con exactitud, fuera de todo cálculo electoral, los elementos que están en pro y en contra de la verdadera unión de pueblo argentino...[298].

Aproximadamente entre 1965 y 1973, estos cuatro semanarios grandes "succionadores de talento" (Rivera, 2000), que no se privaban de noticiar sobre temas, disciplinas y problemáticas de índole diversa, ni pasaban por alto, como un efecto del "pánico ante el atraso" (Terán, 1991: 81), ninguna expresión de modernización artístico-cultural,[299] se editaban y comercializaban al mismo tiempo, algunas se distribuían en los días de la

---

[298] Montemayor, Mariano, "Siete días de política. El Frente Nacional como compromiso generacional que la realidad impone", en *Primera Plana*, Año II, N° 17, de 1963, p.4.

[299] En una zona de una "Carta al lector" de *Primera Plana* (Año II, N° 80, del 19 de mayo de 1964) firmada por el director (que en ese entonces aún era Jacobo Timerman), se presenta una declaración de principios de la publicación a propósito de las incorporaciones a la redacción de los periodistas Silvia Rudni y Rodolfo Arisaga: "Nuestros lectores saben ya de qué manera nos preocupa brindar, semana a semana, una visión coherente y reflexionada de la actualidad nacional y extranjera. Para que esa visión sea cada vez más exhaustiva se torna imprescindible no descuidar ninguna de las disciplinas y actividades que la componen, vigilancia que exige dedicación y sensibilidad pero también más recursos y más personal. Por eso nos complace comunicar que, a partir de la presente edición, dos nuevos colaboradores se incorporan a PRIMERA PLANA, Silvia Rudni y Rodolfo Arisaga.
La señorita Rudni, de 18 años, inicia en periodismo la carrera de la tercera generación de su familia (...)
En cuanto a Rodolfo Arisaga, que cubrirá la actualidad musical, responde con nutridos títulos a la responsabilidad que PRIMERA PLANA pretendía para tan importante sección...".
En la "Carta al lector" del N° 87, Año II, del 7 de julio de 1964, el director reafirma algunas de las propuestas de la publicación enunciadas en números previos: "... Desde el día en que se echaron las bases de PRIMERA PLANA (...) una preocupación desbordó por encima de los planes y los cálculos: era necesario que la revista difundiera lo argentino con espíritu argentino (...) De ahí, por ejemplo, nuestra constante vigilancia sobre sectores a menudo olvidados por la información: las ciencias, las artes, las letras, el comercio, la industria. De ahí, por ejemplo, los premios literarios que acabamos de instituir...".

semana en que salían y otras los compartían o se los disputaban.[300] Fue así que se produjo un incremento del ofrecimiento de este tipo de publicaciones hacia un público lector ampliado, proveniente de sectores económicos acomodados y de un alto nivel socio-cultural, capaz no sólo de acceder materialmente a los ejemplares sino de decodificar, diferenciarse e identificarse con ese heterogéneo y voluminoso acopio de noticias.[301] Con todo, los redactores de estas publicaciones ponían en uso –como apunta Rivera (2000)- la llamada teoría de la mancha del aceite, mediante la construcción de un tono intermedio que permita proyectarse desde un centro hacia los márgenes, de modo tal de captar culturalmente además de a los expertos al "lector profano".

Esta modernización del periodismo, que es contemporánea a un sinnúmero de innovaciones socioculturales algunas más discretas[302] que otras, se ve, empero, inserta en un contexto político signado por la instalación de una atmósfera pro-golpista, que tenía en su horizonte al teniente general Juan Carlos Onganía como la más inmediata solución ante la presunta ineficacia, el aparente estancamiento y la supuesta ilegitimidad del gobierno democrático radical de Arturo Illia (1962-1966). Un clima sedicioso, entonces, en el que estos mismos semanarios, modernos y transformadores por definición, jugaron un papel si no determinante sí, al menos, altamente significativo.[303]

---

[300] Desde el inicio *Primera Plana*, y *Panorama*, durante su período semanal, aparecían los martes. Por su parte, los días de salida de *Confirmado* eran los jueves.

[301] Luego de las sucesivas clausuras y cierres, el 17 de noviembre de 1970 *Primera Plana* en su número 407 festeja con una edición especial su octavo aniversario. En la "Carta al lector", una suerte de editorial, se realiza un balance de esos años y uno de los aspectos contemplados en dicho balance, que arriba a resultados prometedores, es precisamente la calidad de público que tuvo y tiene la revista: "El balance indica resultados alentadores. De un lado, la existencia de un público maduro y fervoroso. Abierto a aquellos mensajes que sirvan con talento y honestidad sus ansias de conocimiento".
Por otra parte, en *Historia confidencial. La Opinión y otros olvidos* (1999), el periodista Abrasha Rotenberg al recordar su relación personal y profesional con Timerman se refiere a su gran creación, *Primera Plana*, como "una brillante experiencia editorial y un invalorable aporte de Jacobo Timerman a la cultura e inquietudes de una generación" (p.24). Un poco más adelante, Rotenberg traza un perfil del público lector de esta revista al afirmar que "exhibir o llevar *Primera Plana* en mano denunciaba una pertenencia y un estatus; el de un público gozador de la lectura, de ciertas corrientes estéticas, del buen cine y de lo que 'se llevaba' en las metrópolis más avanzadas" (p.24).

[302] La historiadora Isabella Cosse (2010) examina las modificaciones que ganan lugar hacia los años 60 haciendo foco en los modos de representación del orden familiar y la moral sexual que regían en los años previos. En virtud de las contradicciones y paradojas de una época en la que conviven propuestas modernizadoras (que van desde la implementación de la píldora anticonceptiva hasta la renovación de las técnicas literarias) con el ascenso del autoritarismo y la "represión moralista" es que se refiere a las transformaciones de esa década como las de una "revolución discreta".

[303] El número 467 de la revista *Todo es Historia* (Año XXXIX, Nº 467, Buenos Aires, junio de 2006: "¿Por qué cayó Illia?"), reúne una serie de trabajos en los que se analiza la vinculación entre cierto sector de la prensa gráfica, la destitución del gobierno de Arturo Illia y el apoyo al golpe de Juan Carlos Onganía. Pueden consultarse los artículos de Miguel Ángel Taroncher, "La prensa durante el gobierno radical. La conjura de los necios: los que derrocaron a Illia", y, de Daniel Mazzei, "Los generales que defendieron a Illia". Otro estudio que puede consultarse sobre Primera *Plana* como una revista clave de la cultura de los años 60 es el de Diego F. Barros (2001).

En este sentido, Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi (1984:27-30), en su trabajo sobre el nuevo discurso y estilo periodísticos que inaugura en la década del 60 la revista *Primera Plana*, sostienen que la publicación "respondía al proyecto político de un sector del ejército (los azules) que proponía al general Juan Carlos Onganía como figura de recambio al gobierno civil: el militar era entrevisto como una alternativa con fuerte carga mesiánica". Por su parte, el historiador Daniel Mazzei (1997: 72-99)[304] distingue diferentes etapas en las relaciones entre el gobierno y las Fuerzas Armadas, y su incidencia en la línea política de *Primera Plana*, que en sus inicios, cuando Illia llega al poder, se convierte en el portavoz del bando azul del ejército (de hecho, el primer nombre esgrimido, que no prosperó, para el semanario fue "Azul"). Así, por ejemplo, afirma Mazzei, durante los primeros años de la administración radical la publicación lanzó ataques contra supuestos complots golpistas de la franja militar de los colorados; hacia mayo de 1965, el blanco de los "disparos" era la presidencia de Arturo Illia, que, según los artículos de *Primera Plana*, sometía al país y a los argentinos a una inmovilidad infértil y cuya contra cara, posible vía de escape y de legitimidad era Onganía; y, por fin, la tercera fase del semanario se caracterizó por propender una embestida golpista ante el convencimiento y la transmisión del desequilibrio y del *no va más* del gobierno radical y la inexorabilidad del golpe de estado, que tendría lugar el 28 de junio de 1966 y se autodenominaría "Revolución Argentina". Además de las acciones propagandísticas de *Primera Plana*, Mazzei destaca la aparición de la revista *Confirmado* en 1965 como otro de los índices que darían cuenta de la emergencia de una campaña de construcción de "un clima psicológico propicio" (p.76) para la deposición del gobierno constitucional y la consecuente instauración de un golpe de estado.

Ahora bien, además de los vínculos entre modernización de la prensa y golpismo, dicha renovación periodística también coincide con la etapa en que en el contexto nacional se identifica un crecimiento sustantivo de la participación de periodistas mujeres en medios gráficos *neutros* y no sólo en revistas femeninas o *para la mujer*,[305] no obstante en los créditos de las publicaciones se evidenciara una mayoría

[304] Otro estudio que puede consultarse sobre Primera *Plana* como una revista clave de la cultura de los años 60 es el de Diego F. Barros (2001).

[305] Carlos Ulanovsky hace un relevamiento, si bien parcial no menos demostrativo, de las intervenciones en columnas, secciones o páginas de distintas periodistas mujeres argentinas, hacia los años 60, en variadas publicaciones de la época no sólo circunscriptas al rótulo de revistas "femeninas" o "para la mujer". Algunos ejemplos son precisamente las actuaciones de Sara Gallardo en *Confirmado* desde mediados de la década del 60, de Felisa Pinto en *Primera Plana*, y más adelante en *La Opinión*. Ver: "El

de nombres de periodistas varones; más aun en el caso de los semanarios antes mencionados, cuyo plantel era básicamente masculino, y los firmantes de columnas de autor fueron, con pocas excepciones, en general varones.

Tomo como ejemplo los casos de *Primera Plana* y *Confirmado*. Algunos de los redactores de los primeros números de *Primera Plana* eran Armando Alonso Piñeyro, Ramiro de Casasbellas, Julián J. Delgado, Oscar Delgado, Tomás Eloy Martínez, Santiago Pinetta, Rodolfo Pandolfi, Alberto A. Gellon, Osiris Troiani, Raúl Urtizberea, Carlos Villar Araujo, Carlos Aguirre, Raúl H. Sarmiento, Roberto Zubieta, Enrique Raab, Ernesto Schoó, Norberto Firpo. Recién en el número 16 (Año II, del 19 de febrero de 1963) aparece un nombre de mujer en los créditos y es el de Sara Gallardo. Su participación en *Primera Plana* es como redactora general y se extiende hasta el número 79 (Año II, del 12 de mayo de 1964). En el número siguiente (Año II, N° 80, 19 de mayo de 1964), en el que ya no aparece Sara Gallardo en los créditos, se anuncia la incorporación de dos periodistas a *Primera Plana*, uno de los cuales es mujer y su nombre es el de la célebre periodista Silvia Rudni. A partir del número 128 (Año III, del 20 de abril de 1965), además de Rudni, comienza a figurar María Teresa Solá entre los redactores. Tanto Sara Gallardo como Silvia Rudni y María Teresa Solá se desempeñarán como redactoras generales del semanario. En 1967 Silvia Rudni actúa también como enviada y corresponsal desde distintas ciudades (Asunción del Paraguay, Santiago de Chile, entre muchas más). Las entrevistas realizadas por Rudni para *Primera Plana*, que aparecen publicadas entre 1965 y 1968, no están firmadas al pie sino que por ejemplo ante algunas de las declaraciones del entrevistado se utilizan los guiones que separan el discurso citado del discurso citante y se consigna: "contó a Silvia Rudni de *Primera Plana*". Por su parte, hacia 1965, sabemos que aunque no la firmara era Felisa Pinto la hacedora de la columna sobre misceláneas (decoración, moda, snobismo, etc.) titulada *Estravagario* y ubicada generalmente en la misma página (y, en algunos casos en el costado derecho de la doble página) de la sección *Primera*

---

diario de las mujeres", *Paren las rotativas* (2005: 185-195). Podemos agregar también las colaboraciones de los años 50 de Luisa Mercedes Levinson en la revista *Atlántida*, en *Panorama* ("El gato es un test", Año 47, abril de 1967, pp.12-13) y *Claudia* (con un relato en la sección de creación literaria "La pálida rosa del Soho", N° 94, Año IX, marzo de 1965, pp. 48-51) , de Silvina Bullrich, Marta Lynch ("Se compra un italiano", N° 86, Año VIII, julio de 1964), y Elvira Orphée (N° 176, Año XVI, enero de 1972, pp. 72-75) también en *Claudia*, de Leda Valladares y María Teresa Solá en *Karina* a mediados de los años 60, de Marta Lynch en la sección "El relato del mes" de *Confirmado* ("Fuera del paraíso", Año VII, N° 337, 30 de noviembre de 1971, pp.36-37). Dado que la lista podría extenderse considerablemente, consignamos sólo algunos casos contemporáneos a algunas intervenciones de Gallardo, preferentemente de escritoras-periodistas mujeres que compartieron con ella la escena cultural argentina desde fines de los 50.

Dama. A partir del número 150 (Año III, del 21 de septiembre de 1965), y a pesar de que *Estravagario* salía desde unos meses antes, Felisa Pinto es la tercera mujer que aparece entre los redactores (no entre los colaboradores con firma); además ese mismo número presenta un suplemento mensual de modas titulado "Snobismo", al que se le confiere un status físico y una visibilidad diferentes, al destinársele un espacio propio de 16 páginas enteras, numeradas en caracteres romanos que los diferencia de la numeración del resto del semanario. Hacia 1970, cuando *Primera Plana* resurge en el escenario periodístico-cultural tras varias instancias de censuras y cierres pocas mujeres figuran en la redacción y siempre en carácter de redactoras y no de colaboradoras o columnistas. Son los casos de, por ejemplo, Rosario Anaños, Ilda Barbot, María Victoria Walsh.

Por su parte, *Confirmado* también poseía un plantel con una mayoría de periodistas varones,[306] más aún en el caso de las notas y columnas firmadas. Las excepciones más reconocidas y continuas en el tiempo de salida de la revista fueron Sara Gallardo con su columna semanal firmada, y Felisa Pinto con *Escaparate*. Otras mujeres del *staff* más permanente de *Confirmado* participaron en la redacción con modos de actuación menos resonantes que las antedichas, pues algunas de ellas, aunque figuraran en los créditos de cada número, eran redactoras sin firma como Marilyn Araya en la sección "Tiempo Moderno" y Flora Novillo Corvalán, la cronista que salía a la calle a buscar la información que servía de base a la página sin firma de la que también Gallardo era responsable,[307] o se dedicaban a tareas no específicamente periodísticas como Marsha Pérez Abella (traductora), o a labores de administración y relaciones públicas como Alba James (administración general), María Luisa Rodríguez (promoción), o, entre otras, Mónica Wenzel (asistente de publicidad).

Durante esos mismos años, en el marco de ese *escenario de transformaciones* del periodismo, de las formas literarias, de la oferta editorial, de la industria del libro, del público, de la participación de mujeres en los medios gráficos, de la irrupción inédita de novelas y cuentos de escritoras mujeres en el sistema literario nacional, Sara Gallardo desarrolla desde mediados de los años 50 una extensa y heterogénea trayectoria periodística que continúa con altibajos hasta su muerte, ocurrida en Buenos Aires en 1988. En paralelo a sus textos ficcionales, entonces, sus diversas actuaciones

[306] Su detalle puede verse en el apartado "*Confirmado*: la revista semanal de noticias" del Capítulo IV de esta tesis.
[307] Me ocupo de esa página, "La Donna è Mobile", en el capítulo siguiente de esta tesis.

en el periodismo poco a poco irán convergiendo hasta convertirse, casi sin interrupciones durante toda su vida y en cualquier país del mundo en el que por entonces se encontrara, en su profesión, en ese *ganapán diario, mensual, semanal* y hasta *diario*, necesitado, y, a la vez, deseado, disfrutado, que al tiempo que le quita tiempo y foco de concentración para dedicarse plenamente a la escritura ficcional le concede una serie de beneficios que aprovechará para canalizar en algunos de sus proyectos literarios

III. 2. Sara Gallardo periodista: las postas de una larga travesía

> ...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[308]

Ya desde el siglo XIX las relaciones entre periodismo y literatura han sido un problema literario- cultural de suma relevancia, de gran producción e interés críticos para abordar problemas de conformación de la autoría.[309] No obstante, el periodismo indiscutiblemente se manifiesta como una esfera discursiva y cultural que aunque sostiene una estrecha vinculación con la literatura no deja de auto legitimarse. Literatura y periodismo, dos espacios culturales que así como sus centros se alejan se atrapan uno a otro, y que al mismo tiempo que se rigen por sus propias leyes se vinculan mediante una lógica de préstamos, herencias y mutuos aprovechamientos, y, que aunque provoquen concepciones y valoraciones diferenciales se presuponen mutuamente en algunos hitos de las trayectorias de sus practicantes. Pues, así como el periodismo constituye en varias ocasiones la ruta de acceso a la vida literaria también representa para muchos el *otro trabajo*. Esa labor que quita tiempo, ideas, energías y concentración a quien desea escribir literatura, que destierra al escritor de su "cuarto propio" (el hogar, el estudio) para integrarlo en un espacio de trabajo diferente (las redacciones o las oficinas del medio gráfico; la calle u otras casas para los cronistas, reporters o *caza primicias* y/o entrevistadores), que obliga a poner los ojos en otras lecturas, y la pluma

---

[308] S/f, "Sara Gallardo, ese bicho". Es una entrevista de *Confirmado* a Gallardo por la salida de *Los galgos, los galgos* (1968). Entre corchetes reponemos el sujeto.

[309] Como se anticipó, en este terreno se destacan las investigaciones de Graciela Batticuore (2005), entre otros estudiosos del siglo XIX, de esta articulación tan significativa en la cultura argentina en el caso de escritoras mujeres, como Juana Manuela Gorriti, Mariquita Sánchez de Thompson, Eduarda Mansilla de García.

al servicio del mundo exterior a la propia intimidad de la escritura ficcional. En este sentido, son célebres los modelos de Roberto Arlt y de Alfonsina Storni (por tomar dos ejemplos flagrantes de trabajadores o profesionales de las letras de un varón y una mujer), quienes, cada uno a su modo y con un tono diferente, tematizaron irónica o trágicamente en sus propias crónicas periodísticas las ventajas y desventuras del periodismo como trabajo remunerado, reglado y distractivo. Las referencias a las penurias económicas, la dificultad del día a día, el tiempo investido desfilan por sus páginas periódicas.

El recurso canalizador de esas confidencias suele ser la queja, y el resultado del paso de ambos por periódicos, suplementos y revistas desemboca en la creación de géneros discursivos propios o nacientes: las *aguafuertes* en el caso de Arlt (una inscripción genérica que ya viene dada desde su presentación) que publica en el diario *El Mundo* durante varios años, y las columnas femeninas de Storni en la revista *La Nota*, donde escribió "Feminidades" entre 1919 y 1920, y en el diario *La Nación* entre 1920 y 1921, donde firmaba los "Bocetos femeninos" con el seudónimo Tao Lao.[310]

Como en una suerte de prefiguración del rating y los tiempos televisivos, Arlt suele lamentarse por la escasez de temas cautivantes que redunden en el éxito comercial del diario en el que escribe, por la inmediatez de las entregas diarias, por las exigencias y censuras del director. Las quejas sobre la censura que ejerce sobre sus aguafuertes el director al mismo tiempo que elogia su talento son tematizadas y recreadas por el propio cronista: "–¡Qué bárbaro! ¡Tenés un talento brutal! Y de otra puntada me afeita media nota. Yo trato de protestar pero es inútil" (Arlt, R., "Cómo me censura el director...", en *Nuevas aguafuertes porteñas*, 1975). Asimismo, entabla con los lectores un juego de correspondencias desde las propias aguafuertes en las que utiliza la figura del descargo o la defensa: "No es posible publicar en el diario un certificado de buena salud, de buena conducta y de buen humor (...) Pero permítanme que diga algo en mi descargo: el defecto que ustedes me señalan es, precisamente, mi virtud: la franqueza" (Arlt, R., "Me escriben 'simpatizantas'", en 1993:132).

Por otra parte, son conocidas las quejas económicas de Alfonsina y la dificultad de adentrarse en los círculos de sociabilidad por falta de tiempo y acumulación de

[310] Antes de estas columnas estables, Storni actuó como periodista remunerada en publicaciones periódicas de distinto tenor como *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Nosotros*, *La Vanguardia*.

trabajo como docente y periodista.[311] Es en esos espacios donde el lamento o la queja se hacen presentes en su dimensión más material, pues en el terreno literario las quejas de Alfonsina, deudoras de una retórica tardo romántica, son quejas -regidas por un afán de sinceridad poética-[312] que exaltan formal y temáticamente el sufrimiento por amor. De hecho, sus títulos -"Queja", "El ruego", "El clamor"- sintetizan esa exaltación que pese al recurso del grito y el fervor pareciera ser del orden de la confesión a Dios y recurrir a escenas religiosas tradicionales como el apedreo a María Magdalena: "Señor, mi queja es ésta,/Tú me comprenderás;/De amor me estoy muriendo,/Pero no puedo amar" (1997:87); "Señor, Señor, hace ya tiempo, un día/ Soñé un amor como jamás pudiera (...) Y pasaba el invierno y no venía..." (1997:87); "Alguna vez, andando por la vida,/ Por piedad, por amor,/ Como se da una fuente sin reservas,/ Yo di mi corazón./ (...) De boca en boca, sobre los tejados/ Rodaba este clamor:/ -¡Echadle piedras, eh, sobre la cara!/ Ha dado el corazón" (1997:89).

Aunque exceda el contexto nacional, resulta interesante detenerse un momento en el funcionamiento de la queja o el lamento en la escritora y periodista brasileña Clarice Lispector. No sólo porque resulta, como vimos, una de las autoras más celebradas por Gallardo, sino también porque muchas de sus crónicas periodísticas se expiden ejemplarmente sobre las negociaciones y/o transacciones que muchos escritores y escritoras llevan adelante en sus intentos de subsistir económicamente sin renunciar a su vocación. Semana a semana, Lispector escribía crónicas para el diario carioca *Jornal do Brasil* entre 1967 y 1973, una época en que ya escritora consagrada y una profesional del periodismo,[313] con una larga trayectoria en otros medios gráficos donde sin embargo no firmaba,[314] se dice ya "cansada del periodismo", afanosa por "quedarse callada" y en el anonimato (en el *Jornal do Brasil* sí firma), pero, sin embargo, necesitada de

---

[311] Vuelvo a retomar este tema más adelante, en el apartado "En los bordes: la autoría aleatoria y los otros oficios" de este mismo capítulo, en razón de las otras actividades diferentes de la escritura literaria de ciertas escritoras argentinas.

[312] "Hice el libro así:/ Gimiendo, llorando, soñando" (p.15), en *El dulce daño*, 1918; "Soy un alma desnuda en estos versos" (p.39), en *Irremediablemente*, 1919. Cito aquí y en el cuerpo del texto por la edición antológica de Losada (1997). Los números de página remiten todos a esta edición.

[313] "Cuando, hace mucho tiempo, empecé a ser una profesional de la prensa, tuve una máquina Underwood semi portátil. A esa máquina sí que la amé: duró tanto que soportó escribir siete libros" (Lispector, Clarice, "Propaganda gratis", en *Jornal do Brasil*, 15 de diciembre de 1973. Cita tomada de *Revelación de un mundo*, 2005:242)

[314] "Yo trabajé en prensa como profesional, sin firmar" (Lispector, Clarice, "Amor imperecedero", en *Jornal do Brasil*, 9 de septiembre de 1967. Cita tomada de *Revelación de un mundo*, 2005:13-15).

dinero[315] para cumplir con el presupuesto doméstico del hogar y la manutención de sus hijos (resuenan aquí los ecos gallardeanos). Ante el miedo de que sus palabras (uno de los pilares de su literatura) de tanto uso e intercambio se corrompan y frente al agobio que encuentra en el reparto de tareas entre la literatura y el periodismo que parecerían no dejar resto mental (la dejan literalmente "sin aliento"), se lamenta o se queja por no seguir otros itinerarios laborales de muchas otras mujeres como el de tendera u obrera de una fábrica. Y el objeto deseado para la venta y/o la fabricación reflejan justamente el alejamiento deliberado de lo que podríamos llamar el *nivel* o *dimensión de la palabra*[316]de su *orbe literario*. Se trata, precisamente, de zapatos:

> Hemingway y Camus fueron buenos periodistas, sin menoscabo de su literatura. Guardando las debidísimas y significativas proporciones, era esto lo que ambicionaría también para mí, si tuviera el aliento. Pero tengo miedo: escribir mucho y siempre puede corromper la palabra. Sería más *protector* vender o fabricar zapatos: la palabra quedaría intacta. Lástima que no sé hacer zapatos.[317]

Se trata, entonces, de poner los pies sobre la tierra, del objeto que cuida al cuerpo en esa puesta en pie... se trata de protegerse... pero Clarice, como queda en evidencia, no es una experta en resguardarse (¡es una escritora!), y además, lo confiesa ella misma, no sabe nada de zapatos.

Con todo, la queja -impostada, real, ritualizada, puesta en escena-, la propuesta de un modo singular de ejercer el periodismo, el tratamiento y la elección de los temas a cronificar, la instalación de un principio rector basado en la ligereza y la diversión-, y las idas y vueltas con los lectores (fácticos, inventados y/o imaginados) desde sus propias columnas reaparecen décadas más tarde en Sara Gallardo. Aunque en efecto resuenan más sus novelas o su celebrado libro de cuentos, Gallardo se inició desde muy joven en el periodismo y colaboró, en diferentes momentos, con mayor o menor frecuencia, en publicaciones periódicas de distintas tendencias *Atlántida*, *Tarea Universitaria*, *La Nación*, *Karina*, *Primera Plana*, *Confirmado*, *Claudia* constituyen,

---

[315] "...yo ya no quería escribir. Escribo ahora porque necesito dinero. Lo que quería era quedarme callada.". Cf. Lispector, Clarice, "Anonimato", en *Jornal do Brasil*, 10 de febrero de 1968. Cita tomada de *Revelación de un mundo*, 2005:41.
Otros ejemplos de estos problemas pueden verse en los epígrafes extraídos de otras crónicas de Lispector, que inauguran esta tesis.

[316] En el Capítulo I. "Piezas de una obra rota" de esta tesis me detengo en estas cuestiones al referirme a la admiración de Gallardo por Lispector en razón del rigor viril de su escritura, y propongo un breve abordaje de la materialización de esa virilidad al nivel de las palabras en algunas zonas de algunos textos literarios de ambas escritoras. Por lo demás, en la coda también trazo relaciones entre el quehacer literario y periodístico de Lispector y Gallardo.

[317] Lispector, Clarice, "Escribir para el diario y escribir libros", en *Jornal do Brasil*, 8 de julio de 1972. Cita tomada de *Revelación de un mundo*, 2005:230. Énfasis mío.

entre otros, los espacios de algunas de sus intervenciones más representativas. Los inicios de esta trayectoria coinciden, como vimos antes, con las innovaciones culturales que traen los años 60` y que se inscriben en un contexto político signado por una atmósfera pro-golpista, que tenía a Juan Carlos Onganía como la solución ante la supuesta inoperancia del gobierno del por entonces presidente elegido por voto popular Arturo Illia (1962-1966).

Como Storni, Gallardo es una escritora y periodista argentina del siglo XX que se abre paso en el contexto nacional, pero a diferencia de aquella procede de una familia de antepasados ilustres (los apellidos Mitre, Drago, Gallardo, Cantilo se repiten en su linaje familiar) y de una clase social acomodada que, sin embargo, no la exime de tener que proveerse del sustento, y se ubica en la escena cultural argentina de mediados de la década del 50. Ciertos ecos de la queja arltiana resuenan, actualizados y procesados en otro tono, en las actuaciones periodísticas de Gallardo en general, y con un gran protagonismo en las columnas que escribe para *Confirmado*, donde se convierte en *periodista estrella*, despertando una gran curiosidad entre los lectores, y construye una firma autoral, y un lugar de enunciación propio (el del culto por la desinformación).

Si para su producción ficcional, que se inicia en 1958 con la novela *Enero* y se sucede hasta 1982 con el extenso cuento para niños *¡Adelante, la isla!*,[318] Gallardo no escatima en variedades, ya sea en cuanto a la pluralidad de géneros literarios convocados (novelas, relatos, literatura infantil, autobiografía o subgéneros dentro de los cuentos de *El país del humo*),[319] como al mapa literario que cartografían sus textos (la pampa bonaerense, Buenos Aires, París, el chaco salteño, el continente latinoamericano y las especialidades no localizables, la Patagonia), y a las tradiciones que se eligen interceptar (la novela rural recortada en su unidad de clase y productiva más emblemática como la estancia, en el puesto y alrededores; la díada campo-ciudad; el viaje *rastacuerista*; el *spleen* decimonónico; la novela indigenista; el viaje conquistador) para hurgar entre esos restos del pasado y así desecharlos o refuncionalizarlos,[320] en el periodismo Gallardo se destaca también porque sus

[318] En esa periodización de su obra literaria no contamos al libro *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* (1987), porque éste recopila textos literarios ya publicados. Sí, en cambio, el libro edita por vez primera algunas columnas periodísticas de *Confirmado* y *La Nación*.

[319] Como se analizó en el último apartado del Capítulo I. "Piezas de una obra rota" de esta tesis, *El país del humo* (1977), su único libro de cuentos, funcionaría como la puesta en abismo de la diversificación gallardiana.

[320] En el Capítulo II. "Literatura y desperdicios: Sara Gallardo y las novelas rurales" se presenta un análisis pormenorizado de las apuestas literarias de Gallardo y sus modos de *heredar* y modificar matrices ideológico-conceptuales tradicionales.

modalidades de participación se diversifican en abanico, y, en algunos casos, aparecen entrecruzadas: de entrevistadora a celebridades nacionales e internacionales a corresponsal y enviada especial al interior y al exterior del país, de investigadora de los temas a noticiar a crítica de cine, de redactora sin firma y hacedora anónima de una página de modas a columnista estrella. Muchas veces la faceta periodística es la elegida para moldear sus figuraciones públicas y en ese sentido el periodismo se constituye en ocasiones en su *profesión coraza*. Ya sea porque en varias oportunidades es en calidad de periodista como prefiere presentarse (en una invitación que recibe para viajar a Alemania, de donde envía notas para la revista *Atlántida*, Gallardo decide hacerlo en sus funciones de periodista y no como escritora "ante el terror de tener que conversar con intelectuales"[321]), o porque el periodismo se perfila como el ámbito donde moverse con mayor facilidad y libertad, y en el que tomarse las atribuciones que le estarían auto vedadas en la creación literaria.

Un ciclo autoral mixto, entonces, que comparte los tiempos de acción, pero que deja impresas las marcas de una "obra rota". Y las fracturas en la obra, como se analizó antes,[322] no se limitan a su heterogénea producción literaria, esquiva a encorsetamientos en poéticas predeterminadas, y más sensible al armado de un orden propio que a la instalación en marcos interpretativos previsibles. Una imagen que trasciende lo estrictamente ficcional, y permite en primera instancia entender divididas a su producción literaria y a su producción periodística, de modo tal de que ambas confluyen hacia una figura en torno de Gallardo que podría denominarse como *la autoría deliberadamente escindida*. No obstante, pese las innegables divisiones entre la literatura y el periodismo (pues 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, ni los intereses ejercitados en esos espacios de actuación), prefiero pensar esa ruptura como una *ilusión de escisión*, quizá producto de una voluntad de figuración, en tanto también las fraternidades, préstamos y mutuos aprovechamientos entre la literatura y el periodismo van conformando su *sistema autoral* en las intersecciones de ambos discursos.

En términos generales, el periodismo y la literatura despliegan, cada uno, un sinfín de derivados que no siempre resultan conciliables. Como anticipamos en la

[321] Son expresiones de Gallardo en la entrevista que le hace Reina Roffé (1977: 80-82).
[322] En el Capítulo I se presenta y se analiza esta idea de la producción no sólo literaria de Gallardo como un "vidrio roto", parafraseando la metáfora que emplea la propia escritora.

introducción de esta tesis y aquí reiteramos, en esa vinculación son numerosos los aspectos que entran en juego y que son histórica y culturalmente variables: el método de escritura implementado, el estilo, las condiciones materiales de posibilidad a las que se enfrentan los escritores y los periodistas que dependen de su trabajo para la subsistencia diaria y para realizarse profesionalmente (como el salario percibido, el espacio físico disponible, la visibilidad, la figuración pública), los factores editoriales que inciden y condicionan la escritura (la asignación temática, el plazo temporal, la extensión del artículo, las restricciones ideológicas, las directivas del mercado, la escritura bajo presión, los géneros, los formatos periodísticos), las operaciones de valoración dispuestas sobre uno y otra conforme a los pares no siempre antagónicos como "escritura por encargo" vs. "creación", "colaboración seriada" vs. "raptos de inspiración", "profesión asalariada" vs. "vocación", facilidad vs. dificultad, "lo efímero" y la dispersión de la prensa vs. "lo trascendente" y el ordenamiento del formato libro, "lo impuesto" vs. "lo deseado", la vitalidad de "salir al mundo" vs. las formas del enclaustramiento, los canales de publicación que hacen a diferentes modos de circulación y recepción de los textos periodísticos y literarios, de construcción de una firma y de consagración de un nombre de autor.

Para volver una vez más a la figura de Lispector, una de sus crónicas escritas para el *Jornal do Brasil* pareciera resumir de un trazo muchas de estas particularidades propias del vínculo entre literatura y periodismo:

> Cuando combiné con el diario escribir aquí los sábados, enseguida me morí de miedo. Un amigo que tiene voz potente, convincente y cariñosa, prácticamente me intimó a no tener miedo. Dijo: escribe cualquier cosa que se te pase por la cabeza, incluso tonterías, porque las cosas serias ya las escribiste, y todos tus lectores han de entender que tu crónica semanal es un modo honesto de ganar dinero. (...) Me basta saber que estoy escribiendo para un diario, es decir, para algo abierto fácilmente por todo el mundo, y no para un libro, que sólo lo abre quien realmente quiere, para que, sin incluso sentirlo, el modo de escribirse transforme.[323]

En el caso de Gallardo, la literatura se perfila como el espacio para desarrollar la vocación que conduce a "lo irrenunciable" y "lo impoluto", para encauzar los temas *serios*, los *deseados*, los *propios* (por elegidos, por conocidos), para expresar las necesidades interiores, en la perennidad que representa el libro editado, e incluso como el sitio donde implantar un imaginario sobre los mecanismos de consagración de *la escritora de literatura*. El periodismo reúne al oficio remunerado con "lo contingente" y

[323] Lispector, Clarice, "Ser cronista", *Jornal do Brasil* Cita tomada de *Revelación de un mundo*, 2005: 68-69.

la lógica de la urgencia de los escritos eventuales, mensuales, semanales o diarios de la *periodista profesional*. Salvo aislados ejemplos que denomino *excepciones literarias* y el cariz literario que se advierte en sus columnas (es, sin dudas, la pluma de una escritora), Gallardo no escribe literatura para los periódicos y revistas (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.[324] Así, *Páginas de Sara Gallardo* resulta significativo que la organización temática de los textos elegidos por Gallardo para esa colección mantenga la división entre literatura y periodismo. Así, es posible armar nuevas constelaciones en ese reordenamiento y hacer dialogar, por ejemplo, fragmentos de *Eisejuaz* con cuentos de *El país del humo* u otros relatos de amor de ese volumen con partes de *Enero*, lo que abre particulares sendas de lectura para el lector que por vez primera transita esos textos, y la posibilidad de la relectura en otra clave, con otras proyecciones, para el público conocedor de esas ficciones en su contexto original de aparición. Asimismo, las columnas periodísticas no se cruzan en esa edición con las expresiones literarias, aunque estén hospedadas en el mismo libro.

Al mismo tiempo, el periodismo es el sitio también donde se pone en relación al principio rector de la diversión y la frivolidad con la fugacidad y la dispersión que implican las páginas de periódicos y revistas. Si para escribir *El país del humo*, libro que sintetiza partes de su propuesta literaria, Gallardo confiesa lo mucho que tuvo que documentarse y estudiar,[325] el periodismo, ante todo en razón de las columnas de *Confirmado*, se propone como el lugar privilegiado donde echar a rodar con libertad 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"[326] se erige como un blindaje jocoso para expedirse en su columna sobre cualquier tema que se le cruce. Es el caso de la columna de *Confirmado* titulada "E pur si muove", en la que entre otras cosas se refiere al cambio de las gafas de color en los últimos años; un tema

[324] El libro es *Páginas de Sara Gallardo* (1987), y la colección es "Escritores argentinos hoy", donde también se incluyen libros de Silvina Bullrich, Marta Lynch, Silvina Ocampo, Manuel Mujica Láinez, entre otros. De su producción periodística, Gallardo selecciona una serie de columnas de *Confirmado* que las agrupa bajo el motivado subtítulo "Las desactualidades", y notas "Para *La Nación*" de los últimos años.

[325] Ver la entrevista a Gallardo: "Sara Gallardo frente a Sara Gallardo" (1977).

[326] Según la versión más actualizada de la RAE, "macanear" es el acto de proferir mentiras o desatinos.

banal, efímero, que le da pie justamente para el macaneo: "Macaneo más, macaneo menos, toda meditación sobre los anteojos de color de uno y otro tipo nos gusta". Un macaneo que no tiene explicación alguna ("¿Por qué?" No sé"), y que no resulta lo suficientemente significativo para tomarse el trabajo de armar sistema con el tópico de la columna de la semana anterior, porque la periodista no sólo sabe muy bien que esa nota, aunque coincidía en el tema sobre el que *divagar*,[327] ya quedó olvidada entre los pliegos de un ejemplar del semanario acaso tirado a la basura u olvidado en algún rincón de la casa del lector, sino que además hace un culto contra lo que podríamos llamar *el mundo de la actualidad*: "Tal vez si repasara mi columna podría encontrar la clave. Pero, ¿no es una antigüedad la semana pasada".[328] Sí, seguramente lo es en el universo del periodismo.

Rápida y tempranamente, Sara Gallardo no sólo se constituye en una profesional del periodismo, que como cuenta su amigo y colega Julio Crespo (1997) fue para ella menos una afición que una necesidad, sino también construye allí una firma autoral. En su citada autobiografía para niños ella les cuenta a sus lectores que, ni bien creció, entre las muchas cosas que hizo una fue casarse y, otra, ser periodista.[329] Una confidencia que coloca de manera simultánea dos iniciaciones, una civil, y otra, profesional, que además se hallan estrechamente vinculadas por el hecho de que Luis Pico Estrada, su primer esposo, era por ese entonces un reconocido periodista,[330] también director temporario de publicaciones periódicas, como *Atlántida* y la revista de espectáculos *Platea*, en las que Gallardo hizo sus primeras incursiones periodísticas. Como si *las formas de lo doble* quisieran ensañarse con esta escritora y periodista, quien no se ha privado de atribuirse festivamente una doble personalidad por poco esquizofrénica,[331] Gallardo reconoce, ya

---

[327] Como se analiza en el capítulo siguiente, las divagaciones constituye uno de los motes utilizados por la propia Gallardo para titular y caracterizar sus columnas.

[328] Gallardo, Sara, "E pur si muove", en *Confirmado*, Año IV, Nº 168, 5 de septiembre de 1968, p.40. La columna del número anterior es "Los anteojos de color y la balada del gallinero triste", en *Confirmado*, Año IV, Nº 167, 29 de agosto de 1968, p. 40.

[329] Gallardo (1983: 56): "Cuando crecí hice dos cosas: me casé y fui periodista (...) Fui periodista y viajé por muchas partes de América, Europa y Oriente mandando artículos".

[330] En su citado trabajo, Carlos Ulanovsky expone: "En 1960 (...) Pico Estrada ya era un periodista conocido: había pasado por *La Nación*, por *La Prensa*, por la revista *Usted* y por *La Razón*, donde hizo desfilar por su sección sin firma "La Galera del Mago" la actualidad frívola, de costumbres y de espectáculos" (p.208). Junto con Sara Gallardo, Luis Pico Estrada en la década del 50 pasa por la redacción de la revista *Tarea Universitaria.*

[331] En la citada entrevista "Sara Gallardo, ese bicho", cuando el entrevistador le hace mención a la contradicción entre el tono trágico de una novela como *Enero* y el tono más o menos frívolo de la columna semanal, Gallardo replica: "Tengo una doble personalidad muy notoria. Soy esquizofrénica, como todo el mundo sabe" (p.29).

librada de una primera ilusión romántica, que no siempre le ha resultado sencillo empalmar sus tiempos para la escritura de ficción con su oficio de periodista.[332]

Por otra parte, una declaración de su amigo, y más adelante célebre anfitrión, Manuel Mujica Lainez arroja luz sobre la importancia puesta en la condición profesional de la escritura periodística de Gallardo. En un reportaje que *Para Ti*[333] le hace al escritor, la entrevistadora le cuestiona la expresión humorística con que Mujica comienza a hablar: "Las mujeres no me interesan" para referirse, acaso, a esas mujeres que leen este tipo de revistas (quizá como la propia *Para Ti* que lo está entrevistando) en salones de peluquería. El cuestionamiento de la periodista se basa, entre otras cosas, en la desconfianza ante el hecho de que a Mujica, que por ejemplo le dedica su novela *Sergio* (1976) a su gran amiga *mujer* Sara Gallardo, "no le interesan las mujeres". Pero el reproche va más allá. Porque aunque Gallardo fuera, en palabras de Mujica, "una mujer brillante", "su amiga" con quien compartir inquietudes e intereses, la entrevistadora no deja de señalarle el paso de la escritora por ese tipo de "revistas femeninas", refiriéndose probablemente al tránsito de Sara por *Claudia*, *Vosotras*, o *Karina*, que Mujica menospreciaba explícitamente. Casi en forma de alegato, Mujica Lainez basa su explicación del "pecadillo" de Gallardo en un argumento imbatible para cualquier profesional, honorable claro, de la prensa: "cuando se las pidieron le pagaron muy buena plata".

Promediando la década del 50, entonces, en la revista de espectáculos *Platea*[334] Gallardo se dedicaba a investigar y a escribir sobre "grandes temas y fenómenos". Más adelante, participa en *Tarea universitaria*, una revista editada desde 1959 por la Universidad de Buenos Aires durante el rectorado de Risieri Frondizi (1958-1962). Una publicación de tamaño tabloide y periodicidad semanal, confeccionada con papel obra, partes en blanco y negro y otras, a color (la tapa es negra y blanca con un tercer color que varía número a número), con textos visuales (fotografías, ilustraciones de Copi,

---

En el mismo sentido, en otra entrevista Gallardo define de este modo la condición del escritor y de la escritora: "Somos todos grandes mentirosos por esa incesante necesidad de desdoblarse, de ponerse máscaras sobre el propio rostro para poder narrar". Ver Wargon (1977: 30).

[332] Cf. el epígrafe que inicia este apartado.

[333] Mujica Lainez, Manuel, "Las mujeres no me interesan...", en *Para Ti*, Nº 2859, 25 de abril de 1977, pp. 62 a 65. Entrevista de Amelia Figueiredo.

[334] *Platea* era una revista de espectáculos, de editorial Atlántida, cuyo primer número es del 9 de octubre de 1959. Hasta el número 28, del viernes 4 de octubre de 1960, su frecuencia fue quincenal y a partir de entonces comienza a salir cada semana, primero los viernes y más adelante los jueves. El director general era Carlos Vigil, quien le confía a Luis Pico Estrada la dirección. En su tapa se definía a esta revista como aquella que poseía la "Jerarquía en cine, TV, teatro, radio". Algunos de sus redactores y/o colaboradores fueron Tomás Eloy Martínez, Calki, Ramiro de Casasbellas, Enriqueta Muñiz, Norma Dumas, Carlos Izcovich.

dibujos de Miguel Brascó, viñetas de Quino, humor gráfico de Kalondi) que dialogan con la materia verbal, y muy poca propaganda (básicamente desde las páginas de la revista se publicitan las novedades de los flamantes *Cuadernos* de la editorial EUDEBA, y hay avisos sueltos como los de los seguros del Automóvil Club Argentino).

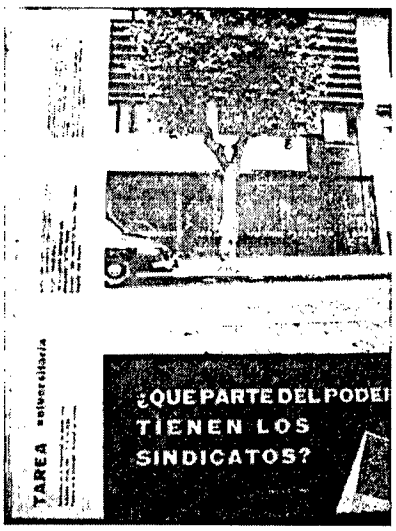
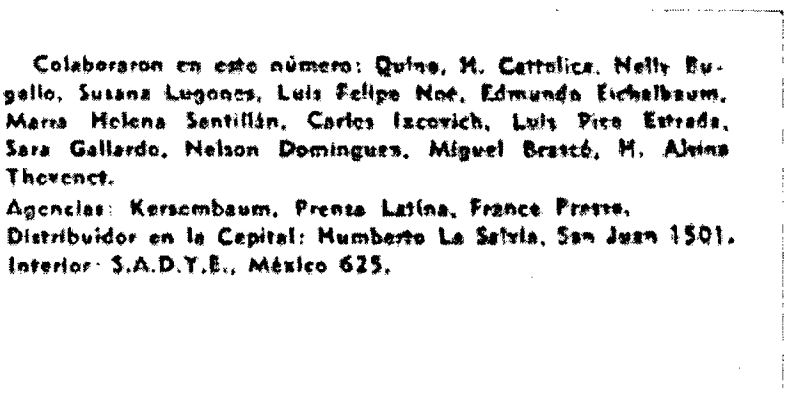


Imagen VII: ***Tarea Universitaria*** **(créditos)**
Año 1, N° 3, 26/10/ 1959


Colaboraron en este número: Quino, M. Cattolica, Nelly Bugallo, Susana Lugones, Luis Felipe Noé, Edmundo Eichelbaum, María Helena Sentillán, Carlos Izcovich, Luis Pico Estrada, Sara Gallardo, Nelson Domínguez, Miguel Brascó, M. Alvina Thevenet.
Agencias: Kersembaum, Prensa Latina, France Presse.
Distribuidor en la Capital: Humberto La Selvia, San Juan 1501.
Interior: S.A.D.Y.E., México 625.

Detalle de Imagen VII: en el ángulo superior izquierdo se consigan los nombres y apellidos de los colaboradores. En el lugar número 9 se lee el de "Sara Gallardo"

Allí el nombre de Gallardo aparece en el ángulo superior izquierdo (ver detalle de Imagen VII) como colaboradora general pero no firmando artículos específicos o notas de autor, lo que se correspondería con los modos de intervención de muchos otros colaboradores de la revista que tampoco suscriben sus escritos, como Susana *Pirí* Lugones, Luis Felipe Noé, Luis Pico Estrada. La revista se compone de noticias universitarias que intentan cubrir el interés de las distintas facultades (Medicina, Economía, Biología, Filosofía y Letras, entre otras), comentarios de actualidad política y económica de carácter nacional e internacional, encuestas, un informativo

universitario (en el que se desarrollan los nuevos enfoques en distintas disciplinas, la situación de algunos graduados, las posibilidades de los residentes para el área de salud, algunas formas de continuación de los estudios de grado, las novedades de extensión universitaria, la designación de profesores eméritos), reproducciones autorizadas de artículos de agencias de prensa como *Prensa Latina*, cartelera de espectáculos, la sección "Tarea cultural" que incluía reseñas y críticas de arte, de teatro, literarias, musicales y cinematográficas, anuncios de actividades en las numerosas dependencias de la Universidad de Buenos Aires, cartas de lectores, y más.[335] Algunas de las rúbricas que desfilan por las páginas de la revista son las de los dibujantes y/o historietistas antes mencionados, las de Gregorio Weinberg, Ventura Joffé, Luis González O'Donnell, Nelson Domínguez, H. Alsina Thevenet y tan solo con iniciales las de Carlos Izcovich (CI) y Edmundo Eichelbaum (EEE). Antes que al encubrimiento, en el caso de Gallardo la ausencia de firma autoral podría estar obedeciendo, a mi entender, a dos cuestiones: en primer lugar, a que su participación fuera más bien la de una coordinación, como ocurre con la sección cultural a cargo de Luis Pico Estrada, a la sazón su marido, o que Gallardo escribiera notas sin firma, es decir trabajara como redactora general, contribuyendo así a la comunicación y divulgación, ante un público entendido, especializado e interesado en las materias noticiadas, y que compraba a cinco pesos la revista semanalmente, de algunos de los aportes durante el rectorado de Frondizi a la *tarea universitaria*, como la fundación de una editorial propia (EUDEBA), la construcción de la Ciudad Universitaria que alojaba varias carreras, la promoción de la investigación por medio del otorgamiento de becas a estudiantes y a egresados, la obtención de designaciones docentes exclusivas, entre muchos más.

Como vimos, en 1960 la agencia periodística *Prensa Latina* la lleva a Cuba como invitada especial al primer aniversario de la Revolución, un convite que resulta como efecto de *Enero*, precisamente por su condición de novela rural. Unos años después, viaja por el mundo como corresponsal de la tradicional revista *Atlántida*; además, desde 1963 hasta 1966 entrevista en persona para esa misma revista a celebridades del mundo del espectáculo nacional (por ejemplo la vedette Zulma Faiad,

[335] A modo de muestra consignamos en orden un conjunto de notas y artículos significativos: "Un país de médicos. Informe universitario" (Año I, N° 3, 26/10/1959); "Desconocemos nuestra verdadera mortalidad infantil" (Año I, N° 7, 23/11/1959); Domínguez, Nelson, "¿Tienen dinero los sindicatos" (Año I, N° 3, 26/10/1959); "¿Qué le debe la universidad a la sociedad? Contestan rectores de varias universidades" (Año 1, N° 1, 12/10/1959); "Nuevos enfoques", "Los residentes" ("Informativo universitario", Año I, N° 2, 19/10/1959);Gutenberg, Luis, "3 Américas", *Prensa Latina* (Año I, N° 3, 26/10/1959); C.I., "El teatro uruguayo golpea a Buenos Aires" ("Tarea cultural", Año I, N°2, 19/10/1959); Jim, Vagabond, "Mi querido Buenos Aires" (Cartelera. Año I, N° 7, 23/11/1959).

el actor Alfredo Alcón, la popular pareja del momento formada por Violeta Rivas y Néstor Fabián) e internacional en su paso por Buenos Aires, como la actriz francesa Catherine Spaak y el actor austriaco Maximiliam Schell, la actriz española María Casares y el actor italiano Vittorio Gassman.

Las entrevistas además de seguir el formato clásico de preguntas y repuestas, con fotos del entrevistado, en algunas de las cuales se deja ver también a la entrevistadora en distintas poses, incluyen zonas narrativas y descriptivas propias de las crónicas periodísticas, en las que la cronista deja sus impresiones y reflexiones muchas veces en primera persona con una escritura *mixta* que oscila entre el estilo periodístico y el literario.

En la foto de la entrevista a Catherine Spaack y Maximiliam Schell (como se ve a continuación en la Imagen VI), que ocupa doble página, vemos a Gallardo, que luce una de las pañoletas que tanto le gustaba usar, sentada en una posición descontracturada frente a los entrevistados en la parte derecha y también reflejada en el espejo que está detrás de la actriz en la página izquierda.

Imagen VIII: *Atlántida*
Año 48, N° 1179, mayo de 1965, pp.12-13

En una de sus corresponsalías, cuando viaja a Chipre, *Atlántida* publica en la primera página una nota especial de la revista, en la que se ve una foto de Sara Gallardo, vestida

formalmente con un tailleur, saludando con la mano al líder político religioso Makarios III.

Imagen IX: ***Atlántida***
Año 47, N° 1176, febrero de 1965

Esta entrevista[336] que recién hacia el final asume la lógica del ida y vuelta entre pregunta y respuesta se abre con segmentos que rodean literariamente a la información propiamente dicha, y la periodista deja asentada la necesidad del *estar ahí*– el *in situ* es una de las convenciones de la crónica- no sólo como coartada dadora de "verdad" sino como condición hermenéutica:

> Si la sangre hiciera crecer las plantas Chipre sería un vergel. Pero aquí hace seis mil años que la sequía es problema y cuando llueve el agua baja en torrentes por los montes resecos y luego se esfuma. Bañada por el mar más azul del mundo, la isla donde la tradición griega hizo nacer a Venus, diosa del amor, bulle de odio. ¿Por qué? Para comprenderlo bien un argentino debe cubrir 17.000 kilómetros en los gigantescos jets de KLM en un vuelo de 24 horas, cuya etapa final pasa por el mar Egeo y las islas de Grecia" (p.72).

Avanzando por las páginas de la entrevista, Gallardo hace uso desde una primera persona de procedimientos literarios propios de la crónica como las comparaciones ("La gente abre los ojos como platos en Grecia y en Chipre cuando uno dice que va a ver a Makarios", p. 74), las enumeraciones que permiten realizar catálogos arbitrarios de *lo otro* que esa geografía explorada representa ("Calles vacías, persianas cerradas", p. 74), preguntas retóricas que permiten colar información necesaria para comprender la nota

[336] Gallardo, Sara, "En Chipre con Makarios", en *Atlántida*, Año 47, N° 1176, febrero de 1965, pp. 72-77. Cuando se citan fragmentos de esta entrevista se coloca entre paréntesis el número de página.

("Mejor sería llamarlo Makarios. ¿Acaso alguien sabe que es Makarios III? ¿Que nació en la aldea chipriota de Paiadá hace 51 años? ¿Qué fue cura de Santa Irene, en Atenas, durante la ocupación alemana?", p.74), el extrañamiento ("Salgo de allí. Qué lejos está América, Buenos Aires! Nicosia es una pequeña ciudad de gente pobre, quizá como San Luis o Salta", p.76).

Sus colaboraciones en *Atlántida*, siempre firmadas, ocupaban generalmente varias páginas, en papel ilustración, y se acompañaban de fotografías, ilustraciones y reproducciones de grabados, retratos, dibujos, textos plásticos, según de qué trataran las notas, cuya variedad da cuenta de la plasticidad de Gallardo para noticiar sobre un sinnúmero de temas: actualidad (las competencias en la Sociedad rural), espectáculos, literatura (sobre Mujica Lainez), arte (exposiciones y muestras de obras de arte en museos de Buenos Aires; el pop art), religión (sobre los seguidores de San Bernardo, los monjes trapenses de Azul), política (de la Alemania post nazi, del conflicto político religioso entre turcos y griegos en la isla de Chipre), historia (la Conquista del Desierto encabezada por el general Julio A. Roca en 1879) e incluso el mundo *masculino* del automovilismo (los rituales de los corredores en vísperas de las carreras y su relación con las mujeres), muchas de las cuales son producto de investigaciones periodísticas previas de la autora.[337] Entre 1966 y 1967 los créditos de algunos números de esa misma publicación consignan a Gallardo como redactora pese a no aparecer su firma suscribiendo artículos o notas determinadas.[338]

---

[337] En el año 1963 se registran sus primeras colaboraciones en *Atlántida* -la tradicional revista de interés general, de salida mensual, fundada por Constancio Vigil el 7 de marzo de 1918- que se extienden hasta principios de 1966. Algunas de ellas son: "María Casares: un ser humano" (Año 46, N° 1156, junio de 1963, pp.14-16); "Yo soy Gassman" (Año 46, N° 1157, julio de 1963, pp.18-21); "Manuel Mujica Lainez o el juego de la magia" (Año 46, N° 1159, septiembre de 1963, pp. 94-97); "Cita con un mundo perdido" (Año 46, N° 1160, octubre de 1963, pp.30-33); "Esta es la flor del hombre" (Año 46, N° 1163, enero de 1964, p.76); "En el silencio con Dios" (Año 47, N° 1166, abril de 1964, pp.52-59); "Polémica en la rural" (en colaboración con José María Cantilo) (Año 47, N° 1169, julio de 1964, pp.28-36); "Pop art. Estafa para millonarios" (Año 47, N° 1170, agosto de 1964, pp.32-35); "En Chipre con Makarios" (Año 47, N° 1176, febrero de 1965, pp. 72-77); "Grecia: De Venus al Twist" (Año 48, N° 1177, marzo de 1965); "Los gauchos de Gales" (en colaboración con Francisco Vera) (Año 48, N° 1178, abril de 1965, pp.17-22); "Catherine Maximiliam. No hablemos de amor" (Año 48, N° 1179, mayo de 1965, pp. 12-14); "Zulma, Zulma, Zulma" (Año 48, N° 1180, junio de 1965, pp. 46-49); "Todo es amor" (Año 48, N° 1182, agosto de 1965, pp. 41-43); "El curioso fenómeno de un galán" (Año 48, N° 1183, septiembre de 1965, pp. 80-82); "Nuestra guerra más larga" (Año 48, N° 1185, noviembre de 1965, pp. 51-64); "Amor y muerte sobre ruedas" (Año 49, N° 1188, marzo de 1966, pp. 78-86); "Veinte años después del Nazismo" (Año 49, N° 1189, abril de 1966, pp.29-34). Según su hija, las entrevistas a estas estrellas o políticos internacionales las hacía generalmente en francés. Algunas de las fotografías eran tomadas por el fotógrafo Francisco Vera.

[338] Todo el año 1966 y durante enero y febrero del año siguiente, Sara Gallardo aparece como redactora, y sólo suscribe dos notas en los meses de marzo y abril. A partir de marzo del 67 Gallardo ya no escribe allí ni figura en los créditos.

De este modo, se advierte cómo evidentemente Gallardo va adquiriendo una práctica y un oficio desarrollando estas diversas actividades del periodismo, como escribir, coordinar, editar, entrevistar, viajar, entre muchas más.

Por esos mismos años se registran colaboraciones aisladas en medios de circulación masiva que constituyen lo que denominamos *excepciones literarias* de Gallardo en la prensa.[339] Un cuento muy breve e ilustrado, titulado "La Miss",[340] aparece en 1963 en *La Nación*, y "La princesa del río", un relato que reconstruye la vida de Elisa Brown, la hija del Almirante Guillermo Brown, se publica en 1966 en un número extraordinario de la revista *Karina*[341] dedicado a la Navidad y el verano. Como se sabe, *La Nación* es el diario familiar heredado en parte por linaje materno, el de los Drago Mitre, mientras que *Karina* es una revista fundada por el escritor Rodolfo Alonso, de salida mensual, de editorial Atlántida (familiar también, pero en otro sentido, por su trayectoria laboral y la de su primer marido), y con una estética y un formato parecidos a los de la revista *Claudia*, que se aprecia no sólo en el remedo de su propuesta modernizadora[342] sino también, en la tradición de *Maribel* (1932) y *Chabela*

---

[339] Otro ejemplo de estas excepciones literarias en la prensa es un relato ficcional, un tanto posterior, de Sara Gallardo, titulado "Teresa Borg", que aparece originalmente en el diario *La Opinión* en 1978 y que constituye un antecedente de su última novela *La rosa en el viento*.

[340]Gallardo, Sara, "La Miss", *La Nación*, Sección IV, domingo 17 de marzo de 1963, p. 2. "La Miss" es un relato traspapelado en el marco de su producción (de hecho nuestro hallazgo fue una casualidad por entero festejada), no registrado por la crítica ni incorporado en antologías ni en el ya mencionado *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* (1987).

En los anexos de esta tesis se incorpora una fotografía del original de este cuento.

[341] Gallardo, Sara, "La princesa del río", *Karina*, Buenos Aires, Nº 8, diciembre de 1966.

La portada de este relato se incorpora en los anexos de esta tesis.

En la misma página del sumario de ese número de *Karina* se deja explicitada la *propuesta feliz* de este número extraordinario: "Con júbilo y con sol, Karina abre de par en par sus páginas a la alegría de vivir las Fiestas y el verano" (p.24). Otros redactores en este número son María Teresa Solá (que comparte con Gallardo otros espacios de actuación), Leda Valladares, quien en la sección "Discaparate" escribe breves reseñas críticas de los últimos *long play*, y Héctor Zimmerman. En la sección Anexos se incluyen fotografías de los relatos originales.

[342] Isabella Cosse radica la propuesta modernizadora de *Claudia* en la oscilación entre dos intenciones tanto de la publicación como del modelo de mujer que difundía: de un lado, la tentativa de franquear los límites de lo aceptado, y, del otro, la de permanecer dentro de las normativas establecidas. Para decirlo de otro modo, Cosse puntualiza que en ese mismo vaivén era donde se asentaba el carácter moderno de la mujer de *Claudia*, que hacía valer una nueva manera –moderna, diferente- de cumplir los mandatos impuestos para la mujer. Para un abordaje integral de *Claudia*, la revista femenina "moderna" de la editorial Abril que aparece mes a mes desde junio de 1957, y para un análisis pormenorizado de su propuesta innovadora en relación con el periodismo de entonces, con la red de revistas femeninas o para la mujer anteriores y/o contemporáneas a ella, y con los modelos socioculturales tradicionales y modernos de mujer, véanse los trabajos de Isabella Cosse (2010; en Andujar et al., 2009: 171-186; en prensa) y de Anahí Ballent: "Tres veces *Claudia:* renovación de la prensa, las imágenes de la mujer y el habitar doméstico, 1957-1975", en Primera Reunión de Trabajo, *Los 60' de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, 30 de octubre de 2008.

También se destacan las contribuciones historiográficas de Nari (1997) y Scarzanella (2009), que abordan desde una perspectiva de género los nuevos prototipos femeninos y otras problemáticas derivadas en publicaciones periódicas "para la mujer", como, entre otras, *Claudia*.

(1935), de editorial Sopena, de *Marilú* (1933) de editorial Atlántida, entre otras, en que la titulación lleva un nombre de pila de mujer muy usado en la época.

En el primer caso, el cuento "La Miss" aparece en una sección del diario (la IV), y narra el entrecruzamiento de dos mundos acaso inconciliables: el encuentro casual y la relación esquiva que se da, durante el receso escolar y en una plaza del mismo vecindario, entre dos niños: Laura y Cacho. Laura es el prototipo de una *niña bien*, que está bajo la vigilancia de una "aburrida" niñera "medio inglesa", y Cacho, cabecilla de un grupo de ocho hermanos –"salvajes", "bandidos", según la preceptora; los "conventillo´s children" en palabras de su madre- que viven muy cerca de ella en ese "caserón amarillo que según se decía era la vergüenza del barrio". La ilustración que acompaña al texto es del pintor y escenógrafo argentino Héctor Basaldúa y recrea una de las escenas del cuento, aquella en la que interactúan Laura, la niña rica, con Cacho, el jovencito pobre; ella, en una pose entre delicada y retenida, luce un vestido fino y un peinado con moño mientras que él viste ropas rústicas y muestra una actitud que va de la desenvoltura a la rudeza. (El contexto de aparición del cuento de Gallardo es una parte de una sección del diario, destinada a publicar ficciones; en la misma página debajo del de Gallardo hay un relato de Martín Aldao (hijo) titulado "En la Roma oculta").

Este relato, "La Miss", que se publica en la prensa el mismo año que *Pantalones azules* (la novela de los cruces conflictivos que tiene a la ciudad como anclaje privilegiado de la fábula) y antes de *Los galgos, los galgos*, entra en serie en razón de su trama, que apela a un universo temático próximo a la experiencia vital de la escritora, con muchas zonas de su producción inaugural hasta *Eisejuaz*. Por su parte, el contexto de publicación de "La princesa del río" es la sección "Lecturas" de *Karina* (algunas otras secciones de la revista son "Moda y belleza", "Actualidad y reportajes"), donde el relato convive con los de otros escritores y periodistas argentinos, como Julio Crespo y Rodolfo Alonso que colaboran con bibliográficas, y Conrado Nalé Roxlo con un texto literario ilustrado por él mismo, y con traducciones al castellano de textos con temática navideña[343] de Giuseppe Ungaretti ("Navidad"), Vinicius de Moraes ("Poema de Navidad"), Richard Burton ("La felicidad"), Georges Simenon ("Una navidad de Maigret"), poemas de Nelly Sachs, entre otros.

---

[343] Una de las partes del relato de Gallardo sobre Elisa Brown se subtitula "Su Navidad más feliz".

Ambas, "La Miss" y "La princesa del río", son colaboraciones literarias que encuentran lugar, respectivamente, en las páginas de un diario de circulación masiva, y de una revista para la mujer que, no obstante, entre publicidades del mundo femenino y de decoraciones navideñas para el hogar, concede espacio a las letras. Una y otra, además, coinciden en el procedimiento utilizado: una narración en tercera persona focalizada por momentos en las percepciones de una subjetividad femenina conflictuada, como ocurría, salvando las distancias, con el personaje de Nefer de la ópera prima de Gallardo. Laura, la protagonista de "La Miss", percibe y transmite ese otro mundo que Cacho, su hermana Negra, el resto de los hermanos y el conventillo representan, y en el que ella desearía involucrarse, al menos de a ratos, pese a las prohibiciones familiares, a las penitencias de la niñera ("Cuidadito con hablar con esos"), y pese a entender que está en las antípodas de su círculo de pertenencia, y, que, además, carece de las competencias necesarias para moverse en él con soltura. Luego de una tarde de plaza en que se la pasó añorando vincularse con "los chicos del conventillo", cuyos juegos bruscos (cazar palomas, hacer torres con papeles sucios, bañarse en la fuente de la plaza, correr a velocidad con el cochecito andrajoso y sin colchón de su hermano bebé) en nada se parecen a los suyos (saltar a la cuerda incomodada por el vestido y el moño en la cabeza), Laura, en una breve plática y luego de la apropiación de un apodo para ella inverosímil, le pregunta a su madre: "-¿Te gustaría que me llamara Negra?", a lo que la madre responde "-¿Negra? (...) ¿Por qué Negra? No, no me gustaría. Y además sos rubia". A su vez, cuando se cruza con La Negra en la plaza, un día antes de partir de veraneo -el acontecimiento que en lugar de despertarle buenas emociones la enfrenta con otra realidad, la de la separación de esos encuentros casuales con Cacho- Laura en un acto fraternal le ofrece su soga para saltar, pero aquélla la usa para revolearla como boleadora y hacer girar brutalmente sus manijas. Más adelante, la Negra y algunos de sus hermanos, subidos a las copas de los árboles, le gritan burlonamente: "Laura, Laura, limpiame la jaula"; "Ay, Laura, un besito nada más". Esa imposibilidad de relacionarse con ellos es "la verdadera tristeza" que siente Laura, quien aun cuando se afana en prestarles sus juguetes, convidarles masitas, acercarse a conversar, cruzar miradas, no puede establecer contacto; y en las pocas charlas que inicia con Cacho toda tentativa de conexión se disuelve en un diálogo azaroso, en el que hasta el vocabulario utilizado y los modos de enunciar las cosas los separan abruptamente. Cuando hablan con la excusa del agua de la fuente del centro de la plaza, mientras Laura dice: "-Hay verdín, ¿viste?", Cacho traduce esa misma idea a

otras palabras: "-Patina como la gran siete". Una respuesta que hace a Laura repetir para sí, "con respeto", como en un eco silencioso, esa frase prosaica ("Patina como la gran siete) acaso desconocida o inusual en su repertorio lexical. Con todo, Laura insiste y para impresionarlo le cuenta a Cacho que la noche anterior ella había estado en una fiesta en la que había dos payasos, pero el niño de inmediato desrealiza la nube de ensoñaciones que Laura se crea para soportar sus momentos de supuesta diversión, y le dice "-Bah, serían dos tipos disfrazados".

Salvando las distancias, Laura y Cacho invertirían genéricamente los roles de los protagonistas de *Pantalones azules* -la novela inmediatamente coetánea al relato, en la que Alejandro, un hijo de un terrateniente criollo y adepto a un imaginario nacionalista-xenófobo, se relaciona conflictivamente con Irma, una inmigrante pobre, judía y huérfana, que significa para él un mundo ajeno e inexpresable- pero en una versión más amena, acaso tocada por la varita de la magia del universo infantil que allí se recrea.

El otro relato de Gallardo es una adaptación literaria de la vida de Elisa Brown, la hija del Almirante Guillermo Brown, desde su nacimiento en Londres hasta su muerte en las aguas del Riachuelo, en Barracas, Buenos Aires. El de la niña fue un suicidio por amor, ocurrido después de Navidad y que se dio a conocer, pese a los trascendidos, como accidente, incluso eso se le dijo al propio padre quien, católico acérrimo, no habría soportado la historia real. Una narración en tercera persona, en la que en varias zonas se privilegia la óptica de la joven, cuya historia (como se ha dicho hasta el cansancio de la de Gallardo) se confunde y se solapa con la historia de la patria. Del río (R° de la Plata) se dice en el relato que Elisa "se sentía un poco la dueña" (p.127), que era "la princesa del río", hija del "rey" que justamente había librado a esas aguas del poderío español, y que había tenido un gran protagonismo en la guerra contra el Brasil. Las hazañas marítimas de su padre, convertido en Almirante de la flota de las Provincias Unidas del Río de la Plata de la flamante armada argentina y, más adelante de su prometido, el marino de origen escosés Frank Drummond, que se suma a la flota de su padre y a quien conoce en una navidad (la más feliz) y de cuya muerte en combate se entera también en vísperas de una navidad (la más triste), se cruzan con la historia personal de miedos, deseos, enamoramientos y sufrimientos de la joven Elisa. En razón del contexto de publicación de este relato, un número especial dentro de una revista *femenina* que reúne además textos literarios que tematizan la Navidad, "La princesa del río" representa otro ejemplo de las pocas participaciones directamente literarias, seguramente por encargo y sin dudas remunerada, de Gallardo en la prensa gráfica, ese

espacio de actuación profesional que en su trayectoria y en su proyecto autoral aparece escindido del ámbito literario, en el que, como vimos, la autora deposita su mayor compromiso, además de que su literatura siempre tiene forma de libro.

A diferencia de otros autores y autoras, anteriores pero también contemporáneos a ella, que encuentran en el periodismo el sitio privilegiado, quizá el exclusivo, donde profesionalizarse con su escritura literaria, que aparece primero dispersa por las páginas de diarios, revistas, periódicos, magazines, hasta en algunos casos encontrar posteriormente su recolección reorganizada en el marco de libros propios o volúmenes colectivos, Gallardo escribe literatura para los libros, separando su labor periodística, marcada por la velocidad, el ritmo, las asignaciones temáticas (incluso en este caso: la Navidad es el eje del número de la revista), la vida efímera de las páginas periódicas, y la lógica rutinaria que exige por ejemplo una columna semanal, de su trabajo estrictamente literario que siempre confluye hacia el formato libro más próximo a la perdurabilidad, y que obedece a otros patrones, a otros tiempos, a "otros dioses".[344]

Cuando Gallardo cuenta con la mayor parte de su obra literaria publicada y con una destacada trayectoria periodística, participa primero y por poco más de un año en *Primera Plana* y, más avanzada la década del 60 y de manera continuada hasta principios de los 70 en *Confirmado*, cuando ésta se fusiona con otras dos revistas. Desde el 19 de febrero de 1963 hasta el 12 de mayo de 1964 el nombre y apellido Sara Gallardo se consigna, entre una nómina masculina, en los créditos de redactores de *Primera Plana*. Es decir que, si bien es una de las pocas mujeres que interviene en una redacción de varones de una de las revistas más resonantes de la época, su firma no aparece, según nuestras pesquisas, rotulando ninguna nota, columna o página particulares, de modo tal de que sus escritos no adquieren una visibilidad diferenciada del resto ni se prestan a su identificación.[345]

---

[344] Como se anticipó, Paula Pico Estrada en "Sara Gallardo, escritora doméstica" (en Bertúa y De Leone, en prensa) refiere que su madre creía que en sus últimos tiempos no podía escribir porque los dioses de la escritura la habían abandonado.

[345] Revisé la colección casi completa de *Primera Plana* (lamentablemente en las distintas bibliotecas y centros de documentación que la acogen siempre falta algún número aislado, lo que sin embargo no representa un problema significativo). En ese relevamiento no se encontraron notas firmadas por Sara Gallardo. Sí, como se dijo anteriormente, su nombre y apellido se consigna en los créditos de los números antes consignados. De los testimonios de estudiosos de la prensa del momento y de críticos de la obra más que nada literaria de Sara Gallardo que dedican párrafos a su trayectoria profesional en la que siempre se hace mención a su tránsito por *Primera Plana*, y ante todo, de los datos que obtuve en esta investigación, y, en una mirada retrospectiva, en virtud de su posterior y diferente paso por *Confirmado* es que propongo sus distintos modos de figuración en ambas publicaciones.

PRIMERA PLANA

APARECE LOS MARTES

Año II Nº 16

26 DE FEBRERO DE 1963

PERU 367 - Piso 12 BUENOS AIRES

T. E. 33-8579/70

EDITOR RESPONSABLE

Editorial Danoti S.R.L. (Capital $ 500.000)

DIRECCION

JACOBO TIMERMAN

ADMINISTRACION

Victorio I. S. Dalle Nogare

ASESOR DE LA DIRECCION

Roberto Socol

JEFE DE REDACCION

Luis E. González O'Donnell

REDACCION: Carlos Aguirre, Armando Alonso Piñeiro, Ramiro de Casasbellas, Julián J. Delgado, Oscar Delgado, Sara Gallardo, Alberto A. Gellon, Tomás Eloy Martínez, Santiago Pinetta, Rodolfo Pandolfi, Raúl H. Sarmiento, Osiris Troiani, Raúl Urtizberea, Carlos Villar Araujo, Roberto Zubieta.

DIAGRAMACION: Francisco Rojo Anglada y Leonardo Werenkraut.

PORTADA: Francisco Bondecorso

FOTOGRAFIA: Jorge Miller y servicios fotográficos de The Associated Press.

ARCHIVO: Manuel F. Oliveira.

CORRECCION: Dardo Batuecas y Oscar

CARTA AL LECTOR

En las esferas políticas de las principales capitales de Occidente circula con insistencia esta "anécdota": Un famoso psicoanalista vienés muere y llega al Cielo. Cuando se identifica ante San Pedro, el portero del Paraíso queda gratamente sorprendido; lleva aparte al médico y le habla en tono confidencial:

—Doctor, usted no imagina lo bien que nos viene. Tenemos un problema muy grave con el Sumo Hacedor.

—¡Qué me dice!

—Espantoso. Delirio de grandezas, diría yo. Complejo de omnipotencia.

—¡Qué barbaridad!

—Terrible. Imagínese: esta semana le ha dado por sostener que El es de Gaulle.

El caso de Gaulle, con todas sus derivaciones, es exhaustivamente analizado en páginas 16 y 17.

* * *

Sucede que, en la Argentina, rante el año pasado es el contenido en páginas 20 y 21.

* * *

Lo sucedido hace poco en una ciudad norteamericana da una idea del poder de la opinión cuando se vuelca con energía hacia fines sensatos. Cuando se deja a un lado el "No te metás" enervante, muchas veces cobarde, para unir voluntades en respaldo del sentido común. Esto es la contrapartida del fanatismo; no se trata aquí de excitar la irracionalidad para "arrancar" una conducta de la multitud, sino, sencillamente, de pedir a las personas que, a pesar de estar agrupadas en una muchedumbre, no dejen de portarse con el equilibrio que todos intentan conservar cuando la multitud no los rodea. La actitud colectiva de un pueblo norteamericano *del Sur* que defendió, protegió y acompañó con aplausos a un joven negro que ingresaba a la universidad local, no sólo puede presentarse como contraparte de otros hechos menos felices ocurridos en los Estados Unidos; tam-

Imagen X: *Primera Plana* (créditos), Año II, Nº 16, 26 de febrero de 1963

En *Primera Plana*, Gallardo es, entonces, una redactora sin firma autoral reconocible a primera vista, que contribuye al proyecto editorial de la publicación de alcanzar ese tono uniforme, particular y distintivo de las notas, a cuyo pie de página se colocaba un signo gráfico que indicaba el final. Algunas zonas del relato biográfico y profesional que sobre la periodista Silvia Rudni se realiza en el libro *Silvia Rudni. De Profesión periodista* (1984) son útiles para ilustrar la tarea de reescritura que ponían en ejercicio muchos de los redactores y las pocas redactoras de *Primera Plana*: "(Rudni) Empezó como informante, que consistía en ir a los lugares y ver a la gente más diversa, aportar hechos y datos para que los 'redactores estrella' escribieran la nota en el 'estilo *Primera Plana*'".[346]

Aquellas notas sin firma, estandarizadas y rearmadas para alcanzar el característico "estilo Primera Plana" se distinguen de las conocidas "columnas de autor", encuadradas visiblemente en la página izquierda, porque éstas aparecen firmadas debajo de sus títulos por colaboradores varones (y coronadas por sus retratos fotográficos), todos ellos presentados en carácter de especialistas de los temas que

[346] "Una vida con tinta y papel", en *Silvia Rudni. De Profesión periodista*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1984, p.19.

tenían a su cargo noticiar, informar u opinar. Por ejemplo, Alberto Laya escribe sobre deportes; Bernardo Blas se dedica a las temáticas sindicales; Julio Gottheil firma la sección "Panorama"; Mariano Montemayor se concentra en la interpretación de cuestiones de la agenda política nacional; el doctor Florencio Escardó se ocupa de una columna especializada en medicina; Francisco Manrique tiene a su cargo los temas de actualidad nacional; una columna sobre arte queda al cuidado de Lorenzo Varela; en "Confidencial" Horacio Rodríguez Larreta se destaca en política internacional; y desde el 16 de junio de 1964 se anuncia desde los créditos en el ítem "colaboradores"[347] del sumario la célebre columna de análisis político de Mariano Grondona.[348] La única excepción a esta serie de firmas masculinas es la columna sobre crítica de teatro que escribe Elise Richard durante los primeros números de *Primera Plana*; sin embargo, un dato no menor es que precisamente esta columnista mujer, que aparece no sólo firmando por ejemplo una crítica sobre otra mujer, la escritora y dramaturga francesa Françoise Sagan, sino también enmarcada en un retrato fotográfico que inaugura la columna, era la esposa de Raymond Richard, uno de los financistas que tuvo la publicación. [349] Por ese entonces a Gallardo le faltan unos pocos años más y un cambio de plataforma periodística para presentarse de ese modo (con columna y firma de autora, con foto y hasta sin firma también) públicamente.

Al mismo tiempo que las intervenciones periodísticas de Sara Gallardo en *Primera Plana* no aparecen firmadas y por ende diferenciadas con una marca de autora, en un número de mayo de 1963, fecha en que aún integraba su redacción, se le dedican dos columnas, casi media página de la sección "Libros" a *Pantalones azules*, su segunda novela que por entonces acababa de publicar la editorial Sudamericana.[350] De hecho, se pone al alcance de los lectores una crítica laudatoria de su nuevo texto ficcional y se la

[347] En el número 87, Año II, del 7 de julio de 1964 en el sumario de *Primera Plana* se hace una distinción gráfica entre los periodistas que intervienen como "colaboradores" y los redactores. Mientras los segundos no figuran como autores de notas, columnas o páginas, a los primeros se les asigna en el índice la página del semanario en que aparecen dichas notas, columnas o páginas, de modo de facilitarle al lector que va en busca de esas firmas un rápido acceso a sus textos.

[348] Luz Rodríguez Carranza se detiene en la columna de Mariano Grondona en *Primera Plana* y la analiza en el contexto sociopolítico del golpe de estado de Onganía. Ver: Rodríguez Carranza (1997:601-612). Por otro lado, Rodríguez Carranza (1996: 87-102) se ocupa también de estudiar los discursos sobre la juventud, tan extendidos en los años 60 cuando se registra la necesidad de diferenciación que los jóvenes sienten respecto de la generación de sus padres, específicamente en *Primera Plana* y la revista *Los Libros*.

[349] Richard, Elise, "Françoise Sagan, opus 3", en *Primera Plana*, Año, N° 29, 28 de mayo de 1963. En un testimonio de Ramiro de Casasbellas sobre *Primera Plana* se señala que "Uno de los financistas era Raymond Richard, de la marca Peugeot. En los tiempos iniciales, su mujer, Elise Richard, aparece firmando una columna de actualidad teatral". Citado en Ulanovsky (2005: 218).

[350] S/f, "Cuando la verdadera trama es el silencio", en *Primera Plana*, Año II, N° 29, 28 de mayo de 1963, p. 36.

acompaña con una foto y declaraciones de la propia autora. Pareciera, entonces, que en las páginas de este semanario la firma "Sara Gallardo" prevaleciera, al menos en términos de figuración autoral, menos en calidad de "redactora estrella", como ocurrirá en pocos años en *Confirmado*, que como referente literario recomendado, como escritora de buenas novelas aun cuando sólo cuente como es el caso sólo con dos obras publicadas, con el espaldarazo que significa para un escritor, y quizá más para una escritora, de la época ganar espacio entre las páginas literarias de *Primera Plana*. Más todavía, si ese reconocimiento tiene lugar entre las páginas de la sección en la que en el mismo número se consigna en un cuadrante visible una lista de los *best- sellers* de grandes escritores nacionales y extranjeros que publican o son traducidos en importantes sellos editoriales.[351]

En efecto, las modalidades de intervención y figuración de Gallardo van a ser diferentes en *Confirmado*, el semanario de información política y general, y de opinión que sale desde el 7 de mayo de 1965.[352] Como se fue adelantando, el capítulo que sigue se concentra exclusivamente en las actuaciones de Gallardo en su largo paso por esta revista que abarca casi un lustro, de 1967 a 1972, por eso aquí tan solo se hace la mención del semanario como otra posta más de la larga travesía periodística de Gallardo.[353]

Aunque con algunas interrupciones, las colaboraciones más sistemáticas de Sara Gallardo en el diario *La Nación* se inscriben en el período 1981-1988,[354] y asumen diferentes formas: relatos literarios como vimos con el caso de "La Miss" (en el que

---

[351] Por ejemplo: *El aburrimiento* de Alberto Moravia (Losada); *El lado de las sombras* de Adolfo Bioy Casares (Emecé), entre otros. Al pie del recuadro *Best Sellers* se aclara que la lista se ha armado en función de las ventas de algunas librerías argentinas (*Fray Mocho*, *El Ateneo*) y extranjeras (*Viscontea* en Italia, *Palacio del libro* en Francia). Cf. *Primera Plana*, Año II, Nº 29, 28 de mayo de 1963, p. 34.

[352] El director general es Félix Garzón Maceda; los Jefes de Redacción, Horacio Verbitsky y Enrique Raab; Rodolfo Pandolfi y Rodolfo Terragno integran con otros periodistas los cargos respectivos de Secretario y Prosecretario de Redacción; el elenco de redactores (especiales y generales) no es absolutamente estable durante todos los años de duración de la publicación y algunos de ellos son Osiris Chierico, Juan Gelman, Carlos Ulanovsky, Beatriz Méndez, Miguel Briante, Flora Novillo Corvalán, entre muchos otros.

[353] En la introducción y en el Capítulo IV se pormenorizan las razones de esta elección que no es arbitraria ni azarosa. Para evitar reiteraciones o redundancias remito a esas zonas de esta investigación.

[354] Desde, al menos, los años 60 se registran contribuciones aisladas para *La Nación*. Como dije, es el caso del relato "la Miss" de 1963. Pero también Gallardo colabora por ese entonces como enviada especial cubriendo eventos culturales como en la nota "Importante muestra del libro juvenil" (*La Nación*, 15/04/1967), en la que se refiere a la exposición de 16 editoriales argentinas en la Feria de Bolonia. Las contribuciones más sistemáticas datan, como dije, del período 1981-1988 (año de su muerte), lo que se verifica en el copete que antecede a un artículo póstumo titulado "Una conversación con Karl Popper. La psicología debería formar parte de la biología", que el diario *La Nación* publica como homenaje a los pocos días de la muerte de Gallardo: "El siguiente es un artículo póstumo de la recientemente desaparecida escritora argentina, que honró esta página durante nueve años".

precisamente se aclara debajo de la firma de Sara Gallardo que se trata de una colaboración *especial* "para *La Nación*"), coberturas de eventos cinematográficos, crónicas y notas variadas enviadas desde distintas ciudades europeas y también desde Israel, que básicamente formaban parte del único sustento económico de los últimos tiempos de su vida.[355] A lo largo de todos esos años, Gallardo parece haber pasado por todos los temas, desde los más serios o comprometidos hasta las mayores banalidades. Al día siguiente de salir publicada una nota entera sobre el casamiento de Carolina de Mónaco ("El casamiento de Carolina", *La Nación*, 30/12/1983), Gallardo dedica toda una página a los terroristas presos en Italia como los acusados del secuestro y asesinato del ministro Aldo Moro y hasta concede lugar a reflexiones sobre las dignidad humana en las cárceles ("Los terroristas presos en Italia", *La Nación*, 31/12/1983). A pocos meses de enviar un artículo sobre las opciones de vestimenta para varones ("La ropa de hombre ya no es la misma", *La Nación*, 5/03/1985), consagra una nota entera a reflexionar sobre las valoraciones y los alcances italianos del retorno de la democracia en la Argentina ("La democracia argentina vista desde Italia", 2/05/1985). También Gallardo colabora en la revista del diario con notas en las que se luce en el arte de retratar a personalidades argentinas destacadas en su paso por Roma, como por ejemplo, a Diego Armando Maradona en su época dorada en el club de fútbol italiano, il Napoli (10/06/1984), a la artista plástica Silvina Benguria, "la extranjera más querida en Roma", en una de sus exposiciones romanas en 1986 ("Silvina Benguria: una argentina, personaje en Roma", 13/04/1986), o, en las páginas del diario, al escritor argentino Jorge Luis Borges muerto y sepultado en Ginebra en ese mismo año ("Los funerales", 10/06/1986). Ni en la revista ni en las páginas del diario faltan notas sobre moda, que a diferencia de su página estable en *Confirmado*, "La Donna è Mobile", Gallardo sí firmaba.[356] Todos estos ejemplos sumados a las crónicas de costumbres enviadas desde

[355] Algunas de sus colaboraciones para *La Nación* de la década del 80 (que coincide con sus años en Europa) han sido recopiladas por Gallardo en la sección precisamente titulada "Para La Nación" de su libro *Páginas de Sara Gallardo seleccionadas por la autora* (1987). Consignamos algunas de ellas: de España, "El chic desnudo" (*La Nación*, 1979); de Suiza, "Una ceremonia ecuménica" (*La Nación*, 1980); de Alemania, "Oh, Lenz" (*La Nación* ,1980); de Israel, "En la casa de San Isaías" (*La Nación*, 1981); de Roma, "Nosotros, Argentinos" (La Nación, 1983), "Vivir en Roma" (*La Nación*, 1983), "Novedades de Piazza Navonna", (*La Nación*, 1984). Otras: "La muerte visita al Festival de Venecia" (*La Nación*, 1984). Pero hay todo un conjunto de colaboraciones que hoy permanecen inéditas que pude consultar en el archivo del diario *La Nación*, y otras, como "La Miss", que encontré casualmente revisando las páginas de algunos años del diario. Además de colaboraciones, el archivo atesora fotos de distinta época de la escritora, y también las fotografías tomadas durante su sepelio en el Cementerio de la Recoleta.

[356] En los apéndices de la tesis (subapartado II.3. Notas para la revista *La Nación*) pueden consultarse, entre otras, algunas de las notas de moda que Gallardo escribió para la revista de *La Nación* a lo largo de los años 80. Cf. Gallardo, Sara, "Roberto Capucci: la "summa" del arte en la moda italiana", Revista de

distintas ciudades y publicadas en la antigua página 9 del diario[357] dan cuenta de la versatilidad de la pluma de Gallardo en el periodismo también en sus últimos años y en el marco de un diario tradicional como *La Nación*.

Por otro lado, durante los 80, Gallardo también pasó por dos publicaciones femeninas, *Vosotras* y *Claudia*, que competían entre sí desde hacía tiempo en el mercado de revistas para la franja de público constituida por mujeres adultas. *Vosotras* era una revista *para la mujer*, de gran llegada y aparición semanal, que antecedía por muchos años a *Claudia* en la escena periodística argentina. Había sido fundada en 1935 por la editorial Julio Korn, a la que pertenecían las populares revistas del mundo del espectáculo y la farándula como *Radiolandia*, *TV Guía*, *Antena*. Si bien *Vosotras* estaba orientada a la mujer moderna (y en este sentido resultaba una alternativa frente a la opción más tradicionalista y conservadora de *Para Ti*,[358] el longevo semanario de la multifacética *Atlántida* que venía cooptando con un gran éxito editorial el mercado de publicaciones *para la mujer* desde 1922), carecía del atractivo, el garbo y la calidad material que *Claudia*, inspirada en la francesa *Marie Claire*, evidenciaba desde su estética, su diseño, sus contenidos que apuntaban muchas veces hacia la realización de la mujer más allá del ámbito doméstico, inclusive su precio elevado y su público femenino de mayor estatus, y, sus lectoras eran mujeres económicamente menos pudientes y con horizontes socioculturales más acotados.

La Nación, 29 de abril de 1984; Gallardo, Sara, "El congreso de las más lindas", Revista de *La Nación*, 16 de septiembre de 1984.
Algunos otros ejemplos de notas de moda y costumbres que no integré a los anexos pero que sí consulté son "La mujer, muñeca del verano" (*La Nación*, 16/11/1982); "Italianas y argentinas" (12/01/1986), "Amores y Amorettos" (27/01/1986); "Para vestir con donaire, moda hecha para hombres" (*La Nación*, 16/05/1988).

[357] En los apéndices (subapartado II.2. Pruebas de imprenta de algunas crónicas enviadas desde Roma para *La Nación*) también pueden consultarse las portadas de algunos originales enmaquetados, e intervenidos por el corrector y editor del diario, y las pruebas de imprenta de algunas de esas crónicas mencionadas, como "En Navidad, acá", destinada a Miguel Torres Duggan, que era el director de la página 9 en la antigua diagramación del diario, y ""Carta de Roma"/ "Carta de Italia" (última página, con anotaciones manuscritas), de *La Nación*, 13 de enero de 1986. El último ejemplo da cuenta del estadio de diagramación y composición en que se encuentra el original en tanto aún no se han decidido el título definitivo de la crónica, los espacios para los subtítulos, el número total de caracteres.

[358] Paula Bontempo analiza *Para ti* como una novedad en el escenario periodístico de entonces que ante un público femenino diferenciado (acotado al modelo de "mujer moderna") ofrece un conjunto de contenidos variados que abarcaba "todo lo que le interesa a la mujer": desde notas de moda, higiene, decoración, publicidades, historietas hasta "instrucciones de cómo pelar una naranja". Para un abordaje crítico de la revista *Para Ti* desde su surgimiento en 1922 hasta el lanzamiento de *Vosotras* en 1935 véase el trabajo de Paula Bontempo, "*Para Ti*: Una Revista Moderna para una *mujer moderna* (1922-1935)", mimeo, en prensa. Agradezco a la autora la generosidad de compartirlo y difundirlo incluso antes de su publicación.

En 1985 Gallardo tuvo a su cargo la columna de opinión mensual "Dice Sara" en la última página de *Claudia*,[359] que eran textos organizados por series temáticas que ocupaban varios números hasta que se cambiaba el asunto sobre el que escribir. Un ejemplo es la serie de crónicas que retrataban su llegada y estadía en Barcelona junto a sus hijos durante los años 1978 y 1979. [360]

DOS HOTELES EN BARCELONA

Dice Sara

El residencial G

El hotel B

Lo mejor de los viajes

En el ascensor, Luisito

Imagen XI: *Claudia*
Año XXIX, Nº 332, febrero de 1985

DICE SARA

ULTIMA CRONICA DE BARCELONA: LAS DOMESTICAS

por Sara Gallardo

Imagen XII: *Claudia*,
Año XXIX, Nº 332, febrero de 1985

Esta estadía mezclaba anécdotas risueñas y delirantes (como, en el siglo de los aviones, representa el anacrónico y alocado viaje en barco hasta Barcelona junto a sus tres hijos y una perra galga, y el equipaje conformado por valijas por doquier y hasta un lavarropas repleto de libros) con la desazón y tristeza de la escritora, una vez viuda, que

[359] La colección de *Claudia* no está completa en ningún archivo, reservorio ni bibliotecas. Y en algunas bibliotecas, como la del Congreso de la Nación, la Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Biblioteca del Maestro, ni siquiera está. Me manejo, entonces, con los números de los años disponibles, aunque inconclusos y en muy mal estado (faltan páginas o están rotas y eso imposibilita muchas veces divisar las firmas o seguir la continuidad de una nota), en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (de manera sucesiva pero incompleta desde 1959 a 1967; de forma aislada y también incompleta los de los años 1972, 1975 y 1984). Los pocos números de 1985 encontrados en los que colabora Gallardo fueron obtenidos azarosamente en las gavetas de las varias librerías de usados visitadas una y otra vez. Lamentablemente, algunos de los que investigaron en detalle la publicación, a quienes consulté en distintas ocasiones, carecen también de la colección completa; y han trabajado períodos muy discriminados de la revista.

[360] Cito dos crónicas que funcionan como ejemplo de los modos de intervención de la periodista en esta etapa de la publicación: Gallardo, Sara, "Dos hoteles en Barcelona", "Dice Sara", *Claudia*, Año XXIX, Nº 332, Buenos Aires, Editorial Abril, febrero de 1985, p.130; Gallardo, Sara, "Últimas crónicas de Barcelona: las domésticas", "Dice Claudia", Año XXIX, , Nº 338, Buenos Aires, Editorial Abril, agosto de 1985, p. 130.

decide partir sin rumbo fijo y no está a gusto en ningún sitio, y no se siente nunca *como en casa*:

> Recordarán la situación: es el 28 de abril de 1978. La aquí firmante llega a Barcelona con tres hijos de 16, 15 y 6, y una galga, tras baúles, valijas, y un lavarropas lleno de libros atados con una cuerda. Nadie los espera, ni los conoce ni nada (...) Un amigo me pregunta qué me parece Barcelona. La respuesta es confusa. "¡Mujer-dice el amigo, criollo acatalanado- un mes que estás en la ciudad y no has salido del puerto!".[361]

Es decir que al mismo tiempo que desde distintas partes de Europa escribía artículos para *La Nación* mandaba estas crónicas sobre su experiencia de vida años atrás en la ciudad catalana, que ocupaban la página anterior a la contratapa de la revista y se anunciaban desde el sumario en la sección miscelánea precisamente denominada "Caleidoscopio". Esa página final combinaba componentes autobiográficos con las impresiones personales y la catalogación de "lo otro", propios del observador que registra *in situ* el terreno desconocido ("Y había la rareza. El negro con un aro y un short por todo traje trotando ramblas abajo..."), y, además, con interpelaciones, guías y anuncios frescos a los lectores ("Hoy terminan las crónicas de Barcelona. Seguiremos tropezando ustedes y yo en esta página en los meses futuros, si todo va bien. Y Hablaremos de otras cosas"), y reflexiones sobre su biografía y su práctica profesional, que al dar pistas de sus inscripciones también son útiles para ir reconstruyendo las postas de su larga travesía periodística: "En `La Nación` del 9 de agosto de 1980 esta vieja (Juanita) apareció ilustrando un artículo `Celtiberia Show` que firmaba quien firma".[362] A su vez, en la columna se ponían en conjunción, al menos, tres modos de figuración autoral de la firmante: por un lado, la reproducción idéntica de la firma manuscrita "Sara Gallardo" a pie de página atribuyéndose la crónica; también, una foto de *periodista estrella* contemporánea al momento de salida de la revista; y, por último, el nombre de pila suelto en la expresión "Dice *Sara*" que completaba la columna. Una columna precisamente de opinión, en la que importaba lo que decía "Sara" a secas, la periodista familiar para las lectoras, sin apellido, entonces, sin linaje paterno y sin filiación matrimonial, lo que da cuenta de la trascendencia y la popularidad que había ido ganando con el correr del tiempo "el personaje Gallardo", que había comenzado a conformarse y a afianzarse como el "Bicho Sara Gallardo", como se analiza en el capítulo siguiente, unas décadas atrás en las páginas del semanario *Confirmado*.

---

[361] Gallardo, Sara, "Dos hoteles en Barcelona", "Dice Sara", en *Claudia*, Año XXIX, Nº 332, Buenos Aires, Editorial Abril, febrero de 1985, p.130

[362] Ambas citas proceden de la columna: "Últimas crónicas de Barcelona: las domésticas", "Dice Sara", en *Claudia*, Año XXIX, Nº 338, Buenos Aires, Editorial Abril, agosto de 1985, p. 130.

III.3. En los bordes: la autoría aleatoria y los otros oficios

Hacia el final de una entrevista que la revista *La Nación* concede a Sara Gallardo en 1977 en razón de la salida de *El país del humo*, la escritora anuncia que se encuentra trabajando en un próximo libro.[363] Se trata de *Las águilas*, que, sin embargo, nunca se llegó a publicar ni a conocerse como manuscrito inédito. Pese a ello, las condiciones en que se gestaron las ideas de ese libro propiciaron, seguramente, su contenido. Gallardo se encuentra por entonces transitando su estadía en las sierras cordobesas, precisamente en La Cumbre, cuando pergeña aquel libro. Gallardo acaba de publicar luego de un largo retiro de la escena literaria y cultural argentina (*Eisejuaz* es de 1971) el libro de relatos que tiene a solitarios, expulsados, marginados como personajes centrales, y se define por entonces replegada hacia las tareas domésticas: las ocupaciones de la casa, el cuidado de los hijos, la supervisión de su rendimiento escolar, la vida cotidiana, la visita a los mercados, la incursión en el arte de la plancha. Con todo, esos mismos quehaceres se combinan además con experiencias también cotidianas (como las colaboraciones periodísticas) y nuevos emprendimientos que van desde hobbies hasta la aceptación de un trabajo docente. Mientras da forma al libro que nunca conoceremos Gallardo dirige un mini cine-club en Cruz Chica, imparte talleres literarios para niños en *La cumbre school* y dicta cursos de literatura argentina para adultos. Es decir, comparte y negocia los tiempos para la casa, el festejo de cumpleaños de los hijos, la escritura ficcional, el trabajo de docencia, el oficio periodístico de horas frente a la máquina de escribir.

Casi como una vuelta al origen y como una devolución del legado familiar, Sara Gallardo, la escritora ya adulta, enseña a los niños cordobeses a querer a los libros e intenta despertarles la imaginación, tal como su padre había hecho con ella cuando de niña pasaba horas y horas en la cama de enferma. A los adultos les enseña literatura argentina pero a diferencia del taller para niños estos cursos le demandan mayor esfuerzo, mayor inversión de tiempo, energía y concentración, pues la escritora tiene que aprender todo aquello que unos días o unas horas más tarde enseñará semana a semana los miércoles por la tarde. Es en esa composición de lugar que Gallardo se dispone a escribir luego de *El país del humo* ese nuevo libro –*Las águilas*- que estaría compuesto por retratos de artistas (personajes solitarios nuevamente); pero no se trata de cualquier artista sino de lo que define, en una expresión no menos mordaz que certera y cruel, como "artistas águila":

[363] En la entrevista que le realiza Luis Pazos (1977) también se hace alusión al libro que Gallardo estaría escribiendo por entonces durante su residencia en Córdoba.

> ...esos seres de fantasía, maravillosos, que pintan, escriben, componen, pero que para vivir deben trabajar en redacciones, encontrar entre sí una hora al mediodía, entre dos horarios de diarios. En ese lapso hablan de temas espléndidos, con imaginación, inteligencia; pero nuevamente deben salir a la calle para encerrarse en las oficinas. (En *La Nación*, 1977).

¿Por qué insistir aquí en un libro que no se dio a conocer de ninguna manera más que como mero comentario de entrevistada a entrevistador? ¿Por qué detenerse en un libro-promesa? Pues, porque queda claro que, salvando las distancias, Gallardo como esos artistas debe repartirse entre tareas vocacionales, ineludibles, como la escritura de literatura, cuyos frutos son menos económicos que de otro orden, y los oficios rentados que dan su crédito más inmediatamente. Y además, porque, aunque no sepamos con certeza el destino real de esos papeles anunciados (quizá sea tan sólo una *mención pantalla*),[364] podría sospecharse en aquel reparto de tareas una falta de energías o de concentración (más que de dinero tal vez), potenciadas por una situación personal delicada de la escritora, como las causas más verosímiles de no concretización del proyecto.

Pero empecemos por el principio. En otra entrevista (Pazos, 1977) del mismo año que la referida antes Gallardo recuerda que un día cuando era muy jovencita se decidió a trabajar. Quería salir *a la calle*, ofrecer sus servicios, seguramente recibir un salario y hasta quizá lograr mantenerse sola. Se ofrece como bordadora pues, dice, era lo único que sabía hacer bien luego de años de práctica doméstica.[365] Mucho antes, entonces, de organizar los talleres literarios y el cine club de sus años cordobeses, mucho antes de su *lucha* interna y material entre la actividad literaria y la práctica periodística, mucho antes de que realmente encontrara y aceptara realizar *otros oficios* (diferentes a la literatura y el periodismo pero a la vez cercanos a la escritura) con los que realmente aportar a su manutención y la de sus hijos, saca a relucir, azarosamente y ante una pregunta cualquiera del entrevistador, un recuerdo (su destreza para el bordado y demás tareas manuales) que cobra entidad retroactivamente y la coloca *en los bordes.*

---

[364] Con la expresión en cursiva me refiero a que no es desechable la opción de que Gallardo estuviera comprometida con alguna editorial para escribir un libro prometido pero no entregado y de ahí el anuncio. Pero esta reflexión es meramente conjetural, y responde a algunos comentarios que me hizo su hija mayor cuando le pregunté por estos materiales referidos pero inhallables.
Otros libros anunciados en distintos momentos de su vida que nunca salieron son *Las Hojas*, *El Doctor Cárdenas* y una novela corta para un público infanto juvenil. Esta última sería la primera incursión de Gallardo en el género de la ciencia ficción, que, según refiere su hijo Agustín Pico Estrada (2003), habría sido imaginada durante la estancia cordobesa por la cercanía del Cerro Uritorco en Capilla del Monte y sus fábulas de OVNIS y piedras energéticas.

[365] En el archivo fotográfico que conserva su hija mayor hay una foto de Sara Gallardo bordando en Ibaté, Córdoba, precisamente en el año 1977.

Por un lado, el oficio de bordadora, aunque pese sobre él la adjudicación de cierta feminización (quienes tradicionalmente se ocuparon de bordar, tejer, planchar, lavar *para afuera* eran las mujeres) como tal no le calza a una jovencita de clase acomodada sin necesidades reales (al menos en sus años mozos), que podía utilizar la aguja, el hilo, la tela y el modelo o el punto a copiar como pasatiempo, o para embellecer ciertas prendas propias o quizá también para hacer caridad con los pobres, como es el caso del personaje de Elisa, una joven de la alta burguesía rural, en su novela *Pantalones azules* (1963) que durante el verano dedica parte de sus vacaciones a tejer para los pobres junto a sus hermanas, movidas todas por la actitud cristiana de ayudar al prójimo que menos tiene.

Por otro, las imágenes del bordado, la costura, y el tejido han recibido usos metonímicos que las ligan con el entramado del texto en aquellas lecturas críticas[366] centradas en identificar ciertas características de algunas escrituras femeninas (como la potencialidad semiótica de los silencios y los blancos textuales), y también en cuentos, relatos o novelas de escritoras, con el caso paradigmático, contemporáneo y *admirado* por Gallardo de Silvina Ocampo,[367] que dramatizan justamente cuestiones centrales de la trama vinculadas con el vestuario, el maquillaje, y la cosmética en general.

Ahora bien, apelo a una serie de anécdotas de orden familiar que, no obstante, junto con sus primeros *deseos de oficio* (el bordado), dan pistas sobre las concepciones y por qué no los protocolos de escritura en los que Gallardo creía firmemente. Quien refiere y protagoniza las anécdotas de distintos momentos de su vida personal y de escritora es su hija mayor:

> 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" de mamá: "Sepulcro blanqueado". A pesar de mi avanzada edad, me llevó a comprar corpiños nuevos y agradecí la lección, vehemente pero

[366] Ver por ejemplo los trabajos de Tamara Kamenszain (2000) sobre poesía y de Andrea Ostrov (2004) sobre narraciones de escritoras argentinas y latinoamericanas.
[367] Por citar tan sólo algunos de los cuentos más representativos de esas problemáticas: "El vestido verde aceituna", "La boda", "El vestido de terciopelo", entre otros.

> siempre risueña (...) 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. [368]

En fin, ¿qué mejor imagen que la de la inexperta *bordadora en oferta* para definir a la escritora en potencia?, ¿qué imágenes más acertadas que la del bordado continuo, sin nudos ni cortes, prolijo del anverso y el reverso por el que aboga la escritora reconocida, o que la del horror de una madre ante una tirita sobresalida del corpiño descocido de una hija adulta-joven o la del arrojo de una camisa arrugada por la ventana por rebelarse al planchado de *la escritora que ya no escribe* (que ya no puede hacerlo), para repensar las señas de una obra pasada?

Este apartado del capítulo que analiza las tensiones y conexiones entre sus dos actuaciones más consabidas está dedicado a relevar y proponer una lectura de los *otros oficios* realizados en diferentes momentos por la escritora y periodista que, como dije, no son ni literatura ni periodismo pero que se muestran como oficios vecinos o tareas cercanas a una práctica común que los define: la escritura. Oficios deseados, obligados, casuales, por encargo, por recomendación, por contacto, siempre rentados, generalmente de corta duración, que así como quitan tiempo y energía a la autora para escribir literatura o cumplir con su profesión de periodista, la conectan con otras experiencias, temáticas y vínculos que dejan ver otra faceta, menos conocida, de Sara Gallardo, y que permiten reflexionar sobre sus prácticas de escritura y sus estrategias de figuración autoral e inserción en el circuito cultural desde fines de los años 50.

En este sentido, el citado libro de la escritora y crítica italiana Daria Galateria titulado *Trabajos forzados (Los otros oficios de los escritores)*[369] (2011) resulta muy útil para explorar las contradicciones que encaran muchos escritores que se ven compelidos por razones económicas y de subsistencia a completar su actividad acaso más puramente vocacional (escribir) con otros "trabajos forzados", que no siempre son derivaciones o cercanos a la práctica de escribir. Por el contrario, en ocasiones se trata

[368] Esta anécdota pertenece al texto ya referido de Paula Pico Estrada, "Sara Gallardo: escritora doméstica" en Bertúa y De Leone, en prensa.
[369] La primera edición en italiano es de 2007. Me manejo con la traducción española de 2011.

de trabajos cuya extravagancia los colocaría en las antípodas de la labor propiamente literaria. Trabajos que en algunos casos quitan tiempo y voluntad para escribir; que, en otros, por ser mecánicos o físicos cansan de tal modo al cuerpo que *refrescan la mente* y estimulan así la escritura (sin dudas, la tarea más sedentaria, agotadora, *vampírica* y angustiante) en los ratos libres que la monotonía laboral concede. Otros que son preferidos por los mismos escritores por ser más neutrales, menos valorados y más tranquilizadores como sostén de vida antes que tener que someterse al compromiso, las presiones, la falta de libertad que implica la escritura por encargo o por dinero, o actividades extra como dar conferencias, o participar de reuniones de prensa o publicidad. Es el caso, como cuenta Galateria, del escritor norteamericano Charles Bukowski quien afirmaba con convencimiento que le resultaba mucho más sencillo cumplir su jornada y sus rutinas en la fábrica que contraer *deudas* en razón de tareas más afines a la escritura. También de Georges Perec quien, incluso habiendo ganado premios literarios lo que le concedía un gran margen para profesionalizarse al cien por ciento y hacer carrera, nunca dejó su empleo de documentalista en un laboratorio médico pues no le parecía conveniente depender de la escritura literaria para vivir. Más rara pero no por eso inexistente es la situación de un grupo de escritores para quienes la escritura no es el trabajo elegido en primera instancia. Si Boris Vian tenía como preferencia la música jazz, Antoine de Saint- Exupéry fue un pionero de la aviación. Por último, otras veces son trabajos que en ocasiones son apreciados por la posibilidad que traen de relacionar al escritor con el *mundo real*, ya sea por disposición estatal (la autora toma el ejemplo de algunos intelectuales en la Revolución cultural china de fines de los 60) o por elección de los escritores de *bajar* al *mundo de los vivos*.

De entre la más de una veintena de escritores en los que Galateria se detiene (siempre occidentales, europeos o norteamericanos de los siglos XIX y XX), uno de los ejemplos más representativos que la autora da y que hoy constituye un emblema de estas tareas repartidas o de estos oficios compartidos es el caso del escritor checo *en lengua alemana* Franz Kafka y su monótono trabajo, de largas jornadas, de burócrata como agente en la compañía de seguros *Generali*, y más adelante en el Instituto de Seguros de Accidentes Laborales del Reino de Bohemia, donde consigue bajar la carga horaria. La literatura, especialmente las cartas que hoy forman parte de su producción, le sirvió al escritor para describir sus tareas no literarias y poner en discurso literario los pesares, las distracciones y las complicaciones hasta físicas que su empleo le generaba.

Más allá de la plétora de casos que podrían comentarse en virtud del libro de Galateria, me interesa particularmente el de una escritora mujer: la francesa Colette.

El *caso Colette* podría inscribirse en la última de las designaciones antes relevadas, aquella que decía que muchos escritores se aventuran en otros trabajos (no necesariamente forzados ni emprendidos por necesidades económicas) para ganar contacto con el mundo real, con la gente común. Pero esta aventura de Colette lejos está de alguna disposición estatal. Pues ella, ya siendo una célebre escritora y casi sexagenaria, se atrevió a realizar hacia la década de 1930 un uso lucrativo de su fama (un personaje literario) y consiguió fondos para crear una empresa de belleza femenina (maquillajes, cremas) que le diera confort y réditos económicos. Además de diseñar ella misma el logo de las etiquetas (el *merchandising*) de esta empresa, ni más ni menos que un dibujo de su perfil (veremos la potencialidad del perfil fotografiado de Gallardo para ganar popularidad entre los lectores de *Confirmado*, la gente común), Colette era quien en los primeros tiempos atendería al público en persona. La empresa sin embargo se fundió. Pero Galateria encuentra una moraleja para Colette: este nuevo trabajo, diferente a la actividad literaria, le sirvió a la escritora para ganar un contacto real con la gente, además de propiciarle el encuentro de nuevos temas y otros registros para su literatura posterior. Un procedimiento que, salvando distancias y diferencias, le es útil a Gallardo para ganar popularidad en su trabajo semanal en *Confirmado*.

Aunque el inventario de escritores que trabajaron de *otra cosa* podría extenderse monumentalmente en el contexto nacional y rioplatense del siglo XX (Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Julio Cortázar)[370] vuelvo a un ejemplo que constituye hoy una iconografía femenina de gran peso: Alfonsina Storni. El personaje y su trascendencia ganada superarían la serie compuesta por su condición de madre soltera, mujer, escritora, poeta, poet*isa*, periodista, defensora de los derechos de la mujer y del niño, suicida. Sus conocidas declaraciones sobre su situación laboral y penurias económicas y sus reinterpretaciones ya forman parte de una suerte de fábula de vida rápidamente asociable a la escritora profesional a la que no le alcanza para comprarse medibachas o que se *instala* en otras casas, como cuando pasa su

[370] Para un relevamiento y análisis de los otros oficios de algunos escritores argentinos del siglo XX puede consultarse la reseña al libro de Galateria, escrita por Eduardo Berti (2012) para el suplemento *ADN* Cultura, *La Nación*. Entre otros se refiere a los múltiples oficios de Roberto Arlt (mecánico, electricista, vulcanizador, etc.) y Manuel Puig (desde lavacopas a traductor de guiones en sus años europeos), a la trascendencia que tuvo para Quiroga el oficio de fotógrafo acompañante en la misión a Misiones que el Ministerio de Educación le encomienda a Leopoldo Lugones, a la ficcionalización de algunos de sus oficios como en *Lo imborrable* de Juan José Saer donde Tomatis (como su autor) vendía libros "por metro" a domicilio.

convalecencia en la fastuosa quinta de Don Torcuato al cuidado de su amiga y colega millonaria Salvadora Medina Onrubia.[371] Además de negociar sus tiempos de escritura ficcional con sus asiduas actuaciones en el periodismo, sabemos, por ejemplo por un testimonio autobiográfico de la escritora chilena María Luisa Bombal, que Storni no podía aceptar sus invitaciones a participar de tertulias literarias nocturnas y noctámbulas con algunos de sus congéneres por tener que estar despierta, preparada y concentrada para impartir clases en el Liceo a primera hora de la mañana. La anécdota dice que una madrugada Bombal la llama por teléfono para invitarla a un restaurante bohemio a pasar un rato agradable entre escritores, y que Alfonsina le responde que estaba en ese preciso momento acomodándose el sombrero para salir a dar clases. ¡Eran las cuatro de la mañana![372]

Pese a las fábulas que puedan desprenderse de sus orígenes de clase, en algunos momentos de su vida Gallardo tuvo que -y arriesgo quiso hacerlo- salir a trabajar de otra cosa. El periodismo fue su lugar principal donde forjar una profesión; de hecho constituye el espacio por momentos en disputa y por otros hermanado con la literatura. No obstante, existieron en su trayectoria profesional otros oficios ni literarios ni periodísticos entre los que Gallardo repartió su tiempo, sus fuerzas, su atención. Pero a diferencia de algunos de los escritores antes nombrados, y exceptuando la oferta no consumada de sus servicios como bordadora, estos oficios, siempre asalariados y aceptados por necesidad económica, de Gallardo fueron próximos a la práctica de escribir. Por eso los llamo escritos *satélite* o iniciativas apendiculares en razón de su proyecto autoral más general.

Además de a propósito del periodismo que en muchos casos funciona como *profesión coraza* o *carta de presentación* elegida para la figuración pública, Gallardo actualiza, a su forma, el reparto de tareas entre la vocación y las demás ocupaciones.

---

[371] La relación entre Alfonsina y Salvadora puede leerse en la biografía de Onrubia que escribe su secretaria personal Emma Barrandeguy (1997) y en los distintos trabajos de Josefina Delgado (2005; 2007; 2009).

[372] Bombal, María Luisa, "Testimonio autobiográfico" (1996: 321-341): "Los escritores de mi grupo eran gente de gran talento, gente *vital,* no gente de lámpara y vaso de agua, como son los conferencistas. (...) Considerábamos que un escritor era un ser de excepción, un ser maravilloso, como persona, como cabeza y como corazón. No nos importaban las faltas que teníamos, y las peleas, no eran peleas, eran discusiones sobre literatura. Ahora, Macedonio Fernández y Alfonsina Storni no circulaban, porque ya estaban muy alto. Alfonsina era profesora y tenía muchas obligaciones. Ya te conté cuando Neruda, como a las cuatro o cinco de la mañana, me hizo que la llamara por teléfono para que viniera al restaurante donde estábamos. Era un lugar bohemio, un ambiente intelectual un poco loco... Y ella me pitó porque me respondió que lo sentía mucho, pero acababa de ponerse el sombrero para salir a hacer clases al liceo... ¡A las cuatro de la mañana! Me pitó, aunque Alfonsina era muy seria. Nosotros admirábamos tanto su poesía..." (329-330).

Explorarlas permite no sólo sacar a relucir una imagen poco transitada de esta escritora (y además periodista) sino adentrarse en otras formas de expresión de la autoría en torno de Gallardo y en distintos aspectos y fenómenos de la cultura de mediados del siglo XX.

Se conoce que, en general, todo aquello que no fuera literatura Gallardo lo realizaba para proveerse el sustento, y que se trataba de *trabajitos* por recomendación que le conseguían sus amistades o allegados. Si con Luis Pico Estrada, su primer marido, Gallardo construye una carrera periodística que los lleva a transitar los mismos medios y hasta a incursionar en iniciativas subsidiarias a sus actividades centrales, con su segundo esposo Héctor Murena forma además una pareja literaria (otra marca de *las formas de lo doble* que, vimos, atravesaba la obra y vida de Gallardo), no en tanto *figurones* literarios que se pasearan de la mano por los círculos de escritores más resonantes del momento, sino en el sentido de que no resulta poco probable que la literatura de ambos trabara un diálogo íntimo, tal vez hasta indeliberado, e ingresara en un circuito de préstamos, correcciones e influencias inevitables, en razón del cual la creatividad pensada como acontecimiento singular y solitario se reformularía hacia una suerte de asociación ("partnership") amorosa e informal. Digamos que no en el sentido más convencional de que asumieran propuestas creativas de lo que se llama una "escritura en colaboración" (como Silvina Ocampo y Bioy Casares, por tomar un caso conocido de una célebre pareja literaria argentina), sino como una vinculación de un orden más íntimo (con "el otro significante", es decir, la persona amada),[373] y que suele ser más objeto del trabajo del crítico que algo declarado o reconocido por sus protagonistas.

Otro modo en que Gallardo se vincula con la posibilidad de trabajar es mediante la recomendación entre colegas, pares o amigos. María Elena Walsh, que realiza una de las primeras reseñas más laudatorias sobre su ópera prima,[374] la contacta con quienes la contratan para escribir junto con Rodolfo Maertens las emisiones de *Kukú y los astronautas* (1969), un programa de televisión dirigido al público infantil y transmitido por Canal 7. A su vez, Sara Gallardo escribe, en colaboración y bajo el ala de su primer marido Luis Pico Estrada, el guión cinematográfico de la película *Con gusto a rabia* (1964) de Fernando Ayala. También, en 1972, realiza una selección de textos y escribe la presentación de *Hasta Vietnam*, un libro que pertenecía a uno de sus tantos primos y

[373] Para un estudio de la creatividad y las asociaciones íntimas en 13 casos de escritores o artistas plásticos ver el libro de Chadwick y de Courtivron (1993).
[374] Se trata de la citada reseña en *Sur* de María Elena Walsh.

que fue reeditado en 1998 por *El Elefante Blanco*, la editorial de incunables de su hermana Marta Gallardo. Por otro lado, muchas de las traducciones que realiza del alemán las hace con Eugenio Bulygin, cuya esposa, Elvira Bulygin, era muy amiga de Sara Gallardo: como es el caso de los *Ensayos escogidos* (1977), seleccionados y traducidos del alemán por ambos (cada uno en su función respectiva), que publica la editorial venezolana Alfa, de Benito Milla Navarro, un muy amigo de Héctor Murena, quien además realizaba las asesorías literarias para esa casa editora. La función de Gallardo, que conocía escasamente el alemán, en esas traducciones era cotejar el original alemán con la traducción de Bulygin en una suerte de lectura crítica y estética.

A los pocos años de la muerte de su segundo esposo, ocurrida en Buenos Aires el 5 de mayo de 1975, Gallardo prepara la edición homenaje del libro *El secreto claro: diálogos* (1978), que reúne 25 de los tantos diálogos radiales que mantenían Murena con D.J. Vogelmann durante 1971 y 1972 en Radio Municipal. A su vez, Gallardo escribe y firma el prólogo un año antes, en 1977, de la edición definitiva, y cuenta que allí ambos se dirigían a la audiencia con charlas improvisadas sobre los temas más insólitos, metafísicos, que llegaban a la provocación en ocasiones. Así cuenta Vogelmann (1978:13) el *modus operandi* del programa:

> Afrontábamos el micrófono, Murena y yo, en forma totalmente improvisada. Sólo rara vez nos comunicábamos el tema con anticipación. Llevábamos algún texto, por lo general en otro idioma, e improvisábamos aun la traducción. De ahí que inevitablemente se introdujeran en los diálogos infinitas vacilaciones, reiteraciones, interrupciones, y por supuesto también errores, equivocaciones.

Lo interesante es la labor de recuperación, que combinaba el afecto por el ser amado con el trabajo propiamente dicho, de estas palabras orales, emitidas por radio, pero perdidas de los archivos. Pues esos diálogos fueron rescatados de la fugacidad que impone la palabra oral, y reinsertados (editados con el acertado criterio de Gallardo y Vogelman) en la perdurabilidad de las páginas impresas gracias al acceso a unas grabaciones privadas, registradas externamente al programa radial.

No obstante, se trataba, como puede apreciarse, de tareas próximas, a veces subsidiarias, a la actividad de escribir, algunas de las cuales incluso las rotulaban como autora. Gallardo goza de la autoría de las traducciones de libros de temáticas varias, de los prólogos y ediciones bajo su supervisión, de un programa infantil. Una modulación autoral casual, podría arriesgarse incluso la figura de una *autoría aleatoria* además de por encargo, pues se trataría de una autoría dependiente, como en una *ruleta de la vida*, de distintos factores en los que el azar no es menor: qué surge como posibilidad, quién

está disponible y dispuesto/a para hacerlo, en qué círculo de recomendaciones nos hallamos insertos, qué ofrece el mercado editorial del momento, entre otras cosas.

Con esto quiero remarcar que el círculo de amistades y conocidos funciona como una red protectora entre pares, de la que se vale Gallardo en algunas oportunidades (como cuando María Rosa Oliver la *apadrina* literariamente), y que ella misma propicia, en otras, y que alcanza distintos niveles de apoyos fraternales. Sin ir más lejos, la escritora Griselda Gambaro alude a su amparo intelectual (Gallardo vanaglorió su obra en tiempos difíciles para los argentinos)[375] pero también de orden material que alcanza incluso el *paso de ropa* tan habitual en las herencias de hermanos, primos (o, menos frecuentemente, amigos) del mismo sexo y de edades cercanas. Así como Sara deambulaba de lugar en lugar presa de esa "necesidad de *desprenderse*" que tan bien identifica y narra Gambaro, regalar sus pertenencias más íntimas también le donaba el privilegio de volver a empezar:

> Usé algunas de sus blusas y camisas, y no usé prendas más extrañas: un traje impermeable de pescador de truchas, un pantalón tirolés, verde, de cuero, con dos flores de nácar. De ella, tengo aún un peligroso juego para chicos, una especie de cañón de resorte que arroja balines y un sacapuntas de hierro, ya sin filo. Otras cosas que heredé, quedaron en Barcelona.

Ahora bien, por primera vez en toda su trayectoria, Gallardo utiliza un seudónimo femenino para firmar el guión (o libro) de la película *Con gusto a rabia*. Se trata de una escritura en colaboración de Fernando Ayala, Carlos Izcovich, una tal Josefina Aráoz y Luis Pico Estrada, sobre un argumento de este último. En el suelto informativo de Aries[376] Cinematográfica Argentina y en los créditos del film se anuncia a Josefina Aráoz como coguionista sin nunca referir el nombre civil real de la firmante. En algunos sitios web[377] con la ficha técnica de la película aparece el nombre "Jorgelina Aráoz". Quizá se trate de un arrastre de error, producto de la expansión y multiplicación de la información que circula por la red, amparado en la inmunidad que el anonimato (y más aún virtual) algunas veces confiere. No obstante, ciertas críticas contemporáneas de la

---

[375] Gambaro (1999) cuenta que durante la última dictadura militar en la Argentina cuando su obra estaba allí prohibida, Gallardo desde Barcelona escribió muchas notas sobre sus textos, y que las envió como colaboraciones suyas a *La Nación* donde lamentablemente no tuvieron buena recepción y quedaron sin publicar.

[376] El suelto se llama "Aries informa" y especifica la ficha técnica completa del film y de su estreno. Lo obtuve de la caja *Con gusto a rabia* del Museo del Cine *Pablo Ducrós Hicken*.

[377] La coautoría se atribuye a Jorgelina Aráoz en la entrada que en Wikipedia se dedica a la película hasta en un sitio más especializado como Cinenacional.com. Ver respectivamente: http://es.wikipedia.org/wiki/Con_gusto_a_rabia; y http://www.cinenacional.com/node/456/casting.

película en la prensa periódica de circulación masiva[378] tampoco atribuyen la autoría a Sara Gallardo. En efecto, tuvieron que pasar varios años, en rigor casi treinta (y encontrar a la autora ya muerta), cuando la película pasa de la pantalla grande a la pantalla chica, para que en la sección de un diario popular que informa el cronograma televisivo de la semana, se aclarara *el misterio de Josefina* a expensas de la emisión de *Con gusto a rabia*.[379] Josefina Aráoz es, así, seudónimo de Sara Gallardo, la escritora, la periodista. Un misterio que sólo es misterio a posteriori, esto es una vez revelado, pues en su momento ese nombre quizá haya pasado *sin penas ni gloria*. De hecho, este seudónimo, que utiliza cuando ya cuenta con dos novelas publicadas y una carrera periodística para nada desestimable, no volverá a aparecer en ninguna de sus otras actuaciones.

Del porqué del uso, elección y/o aceptación del seudónimo en una escritora y periodista como Gallardo que unos años más tarde en las columnas de *Confirmado* instalará una suerte de juego hipertrófico de imposición de la firma -uno de los puntos nodales del proceso de singularización del escritor (Heinich, 2000)- sólo es posible aventurar conjeturas.[380]

En caso de que el seudónimo adquiera su sentido ordinario de nombre falso, lo que conduce a pensar en la intención de velar la propia identidad, podría pensarse que tal vez Gallardo no haya querido *manchar* su *renombre*, en el sentido que le da Heinich al renombre, es decir entendido como un modo de hacerse un nombre reconocido, lo que añade a la firma un incremento de la circulación pública del nombre de autor, una extensión más allá de su presencia corporal. Y así no solapar, al menos en función de un guión de cine del que, además, comparte la autoría y ni más ni menos que con el padre de sus hijos, mediante la utilización del mismo nombre, sus esferas de actuación, sobre todo, la literaria, aquella sobre la cual deposita el mayor valor. Es decir, quizá en este caso el seudónimo evitaría la confusión de su nombre de escritora, incluso de periodista reconocida (esa misma que entrevistó por ejemplo a un líder político religioso como Makarios de Chipre) con quien firma un trabajo de escritura de un guión cinematográfico (que no es su "especialidad" ni su formato predilecto, que es colectiva

[378] S/F, "Vigor testimonial en el nuevo film de Fernando Ayala", Buenos Aires, *La Nación*, 6 de mayo de 1965; Silvetti, Jorge, "Con gusto a rabia", Buenos Aires, *La Prensa*, 6 de mayo de 1965.
[379] S/F, "Con gusto a rabia", *Cine argentino por TV*, Buenos Aires, *La Razón*, 9 de junio de 1993: "Con gusto a rabia (1964), un film de Mirtha Legrand (...) Es un drama testimonial dirigido por Fernando Ayala con guión de Luis Pico Estrada, Carlos Izcovich, Josefina Aráoz –pseudónimo de Sara Gallardo- y sobre un argumento de Pico...".
[380] Por ejemplo, su hija Paula Pico Estrada desconocía la participación de su madre en el guión.

y que no define la construcción de su figura de escritora) que posiblemente haya sido un encargo, producto de su asociación a la sazón amorosa con Pico Estrada.

Siguiendo la misma línea de reflexión, uno podría hacerse más preguntas. ¿Será que Gallardo no habría estado interesada en suscribir una historia que trata sobre una mujer de la alta burguesía rural que, aburrida de una vida matrimonial plagada de desatenciones, se enamora y se convierte en la amante de un joven provinciano universitario que combina sus estudios de medicina con una extremada militancia nacionalista en las filas del nazi fascismo argentino y con la interpretación de canciones camperas al son de la guitarra? Pero, ¿qué podría significar el tratamiento de un tema como el adulterio para la autora de *Enero*, que no había tenido pudor alguno en estrenar su producción literaria narrando la violación de una puestera rural, aun cuando ella, la escritora, como le reprocha su padre, fuera una jovencita casadera? Y, ¿cuánto podía intimidar esa fábula a la creadora de la pasional y sexual historia de Alejandro (un estudiante filo nazi, militante antisemita, comprometido con una chica de buena sociedad y compositor de poemas y loas a la patria) e Irma (una judía proletaria y soltera, hija de una víctima de los campos de exterminio, y estudiante de Bellas Artes), los personajes de su segunda novela, publicada tan sólo un año antes de la película? Por otra parte, no podría asegurarse que el choque de clases o incluso el tambaleo de los valores heredados ante las ofertas que trae *la diferencia* (sea un adulto o un niño, un varón o una mujer) constituya un tópico que conspirara contra *la carta de presentación Sara Gallardo*. Pues como dijimos, *Pantalones azules* basa su trama en esos aspectos e incluso un relato aislado, del mismo mes y año que la novela, publicado en la prensa y titulado "La Miss" (*La Nación*, 1963), traslada el conflicto al universo infantil y narra esa imposibilidad de comunicación entre Laura, una niña bien, y Cacho, el hermano mayor de una pandilla de "conventilleros". Otra razón que podría esgrimirse para explicar el cubrimiento del nombre es la opción de que el de la repetición de las fórmulas (aunque en distintos formatos y en diversos modos de constituirse la autoría) no es el lugar que la escritora imagina y desea para sí en la literatura ni en la sociedad.

¿Estaría en la torsión genérica (*genre*) que del drama y de la crónica de tipo psicológica da la película hacia lo testimonial la respuesta al encubrimiento autoral de Gallardo? Que el film para el que ella aportó y escribió sus ideas se enfoque y traduzca en palabras y luego en imágenes un hecho de la realidad política y social de la actualidad (de esa coyuntura), precisamente el asalto al Policlínico Bancario ocurrido en Buenos Aires el 29 de agosto de 1963, en cuyos escenarios se rodaron esas escenas, ¿no

sería traicionar su ética literaria y periodística? Pues, ¿no es acaso Gallardo la *autora anacrónica* que instala su punto de mira en la tradición nacional para apropiarse con propuestas originales de algunos de esos núcleos semántico-ideológicos deudores de una literatura anterior? Y, ¿cómo se conciliaría esa actualidad coyuntural con el lugar de enunciación y la figuración instalados por Gallardo periodista, la mujer más desinformada del mundo que sólo se interesa por las "desactualidades"?

Empero, si al seudónimo como tal se lo quita del terreno del ocultamiento y la farsa para reubicarlo como uno de los puntos de aplicación del transcurso de "hacerse un nombre", tal como propone Heinich (2000) en el controvertido proceso de singularización del escritor y de la escritora en la sociedad, funcionaría menos como un enmascaramiento de la identidad que de la construcción de una propia. Es decir, como afirma Genette (2001), las mujeres al firmar con *su* nombre tienen siempre que optar entre el apellido del padre (la herencia familiar), del esposo (la imposición civil), o una mezcla de ambos (dos legados masculinos), de modo tal de que en el caso femenino el patronímico legal además de indicar marcas generales del autor como nacionalidad o pertenencia social, incluye la del género (*gender*) como una seña identitaria particular. Aunque resulte a primera vista una paradoja, la elección del seudónimo permitiría afianzarse la singularidad al escritor que pretende "salir de sí", que se dice autónomo y que, al propender el auto-engendramiento (Domínguez, 2007) creativo, siquiera nominal, se posiciona fuera de cualquier alineación o igualación familiar, civil y legalmente impuesta. Y aunque se atreva o se disponga a hacerlo tan sólo una vez en toda su trayectoria, Gallardo como Josefina Aráoz se proyecta en una identidad despojada de las marcas paternas y conyugales y, así, atribuiría esa obra a una autora imaginaria, o supuesta, retomando el concepto de "suposición de autor" que Jean-Benoît Puech (1982) extrae de la práctica de lo que denomina "seudonimato".

Otro emprendimiento de Gallardo, quizá uno de esos proyectos que a Gambaro le "parecían locos", que además abona la imagen de la autoría hacia distintos frentes (y, agrego, producto de razones varias) es su participación en la creación con Ricardo Maertens del programa televisivo *Kukú y los astronautas*. Se trató de un programa destinado al público infantil que unos meses después de la llegada del hombre a la luna, ocurrida el 20 de julio de 1969, y un tiempo antes de que se conociera la exitosa película *ET. The extra-terrestrial* (1982) de Steven Spielberg, narraba las aventuras espaciales de un extraterrestre con dos niños porteños que, inspirados en el comandante Neil Armstrong, y los tripulantes Michael Collins, Chales Conrad, Jr. Richard Gordon,

jugaban a ser astronautas. El juego consistía en reproducir toda la aparatología electrónica del viaje a la Luna con elementos caseros que, en el curso de la diversión, cambiaban de estatus. El destino de esos viajes al espacio "de entrecasa" de los niños era inconstante. El hombre ya había llegado a la Luna, no valía repetir. El arte de Gallardo radicaba en imaginar y recrear el punto de vista de los niños para contar esa historia, una tarea que sin dudas se vio beneficiada y hasta simplificada, como ella reconoce, por la experiencia de la maternidad que le permitía interactuar y aprender con sus hijos, por entonces unos niños "expertos en cohetería".[381] También su maestría se vería en la difícil tarea de captar una audiencia, uno de los fenómenos a los que se enfrenta la televisión en sus inicios cuando era la radio el aparato cautivante alrededor del cual familias enteras compartían conjuntamente distintos tipos de programas.

En muchas de las primeras tiras cómicas que Joaquín Salvador Lavado (Quino) publica desde 1964 a 1973[382] como *Mafalda* en las publicaciones periódicas *Primera Plana* (donde Gallardo trabaja durante un tiempo), *El Mundo* y *Siete Días Ilustrado*, se ficcionaliza también un imaginario infantil astronáutico que va desde los juegos inventados por los chicos hasta las suposiciones contradictorias sobre la vida extra terrestre. Como los niños del programa creado por Gallardo, Mafalda intenta ser astronauta con recursos caseros convencida, mientras mira a su madre limpiar, de que en la era espacial todo es posible: se transforma en cohete humano y se lanza "rumbo al infinito" "a vuelos de chorro" de soda, al ritmo de "fssh" (p.55 y 56), se trasviste de navegante espacial con las cosas que tiene al alcance la mano y que ingresan en un nuevo circuito, lúdico, de significación (una caja en la cabeza, un colador como antena, y el sifón propulsor), y juega a los platos voladores arrastrándose por el piso en el interior de una palangana (p.74). A su vez, mientras su amigo Felipe recibe como regalo de Reyes un casco espacial ("¿Sos vos Gordon Cooper?", le pregunta Mafalda, p.113), Miguelito anuncia que será astronauta porque los astronautas deben ganar "un sueldazo" (p.173). Es decir, la era espacial al tiempo que abre nuevos imaginarios tecnológicos, imperialistas, incluso lúdicos, afianza promesas o ficciones de éxito, bienestar y futuro económico que actúan como modelización del gusto a la hora de elegir una profesión,

[381] La primera emisión fue el 1 de noviembre de 1969. El programa se transmitía todas las tardes por Canal 7. En el diario *La Nación* sale una nota sobre esta iniciativa televisiva, en la que también se entrevista a Gallardo. Ver Fernando López. De ahí tomo las expresiones entrecomilladas.

[382] Mafalda sale entre el 29 de septiembre de 1964 hasta el 25 de junio de 1973. En ese mismo año la tira gráfica se adapta al formato televisivo. La mayoría de las tiras fueron editadas en 10 libros hasta que Ediciones de la Flor sacó una suerte de obra completa titulada *Toda Mafalda* (1993) que además recoge inéditos. De aquí en adelante cuando me refiera a alguna tira cómica aclaro entre paréntesis el número de página de la edición completa.

como por caso la de astronauta. No falta lugar tampoco para dar crédito a la difundida creencia que dice que existen habitantes extraterrestres mucho más avanzados y que se constituyen en seres admirables pero también en potenciales enemigos conquistadores.[383] Una paradoja sugestiva: mientras el hombre conquista la Luna pesa sobre los humanos el supuesto de que serán presa de un ejército marciano. Las tiras de humor gráficas aprovechan todo este cúmulo de discursos. Si Mafalda primero se lamenta ("¿Y por qué habiendo mundos más evolucionados yo tenía que nacer en este?", p.70), y luego les saca a esos mundos más desarrollados la lengua por la ventana, Felipe se alegra de que los otros mundos más avanzados unifiquen al Planeta Tierra entero como subdesarrollado (p.70), pues de este modo el atraso no sería exclusivo del país en que le ha tocado nacer y crecer.

La creación del programa con mini astronautas resultó para Gallardo sin dudas una experiencia doblemente inaugural. Por un lado debutó en una televisión que llegaba durante el primer peronismo y que contaba por entonces con una historia corta (la emisión del acto político por el Día de la Lealtad del 17 de octubre de 1951 fue con la que se inició en la Argentina la era de la televisión) y cuyos modos de *consumo* pasaban paulatinamente de prácticas colectivas (en bares) y públicas (en las vidrieras) a modalidades más familiares e íntimas (en los hogares) de mirarla (Aguilar, 1999). Además el debut televisivo de Gallardo tuvo lugar en el Canal 7, que fue durante por casi una década la primera y única señal que hubo. El programa se emitía por la tarde, que cubría una franja horaria que, en el reparto de horarios establecido conforme al modelo de familia arquetípica, estaba destinada al público infantil, a los niños que mientras tomaban la merienda luego de llegar de la escuela miraban algún programa que los tenía como protagonistas.[384] Si bien Gallardo se acerca a trabajar en televisión nueve años después del *annus mirabilis* (1960), según las palabras con que Gonzalo Aguilar caracteriza el momento de expansión de la TV, en tanto es en esa década cuando se

---

[383] Tomo un ejemplo de una nota muy representativa de *Primera Plana*, un semanario de llegada masiva, que, en su afán de cubrir todas las áreas de actualidad, abre una mini sección titulada "Astronomía". La nota se titula "¿Qué progresos habrán logrado los habitantes de los mundos viejos?", ocupa una carilla entera y sale en uno de los años en que Gallardo se desempeña allí como redactora sin firma. Dice el copete de la nota: "Sólo un viaje de "ellos" a la Tierra podría demostrar qué grado de desarrollo técnico y biológico alcanzaron los habitantes de otros mundos". Ver: S/f, "¿Qué progresos habrán logrado los habitantes de los mundos viejos?", en *Primera Plana*, Año II, Nº 15, 19 de febrero de 1963, p.48.

[384] Para una lectura sobre la incorporación de la televisión en la Argentina entre los años 50 y fines de los 60 ver el artículo de Mirta Varela (1996). Para un análisis de la historia de la televisión en la Argentina en relación con la vida privada (los nuevos ritmos hogareños, el ingreso de la vida pública en la intimidad de las familias, las nuevas formas de sociabilidad, entre otros aspectos) ver el trabajo referido de Gonzalo Aguilar (1999: 255-283).

amplían las señales transmisoras, aumentan los horarios de transmisión y se diversifican los géneros de programas según los ritmos cotidianos de los hogares (mediodía y tarde temprana con programas para la mujer ama de casa, la hora de la merienda con formatos infantiles, la noche con películas para que los adultos disfruten antes del descanso nocturno) se producen grandes inversiones económicas y se abaratan los costos del aparato, la televisión se constituye por entonces en el formato dotado de las mayores ilusiones, como el progreso, el avance tecnológico, la modernidad.

Algunos de estos cambios aparecen tematizados en distintos números del semanario *Primera Plana* en los que Sara Gallardo participó como redactora sin firma.[385] Como desprendimiento de una nota principal sobre la meteórica expansión en el curso de una década de las transmisiones regulares de televisión en Japón,[386] un redactor destina espacio a noticiar sobre las condiciones, las exigencias, las presiones, las ofertas, las competencias que la salida al aire de los canales nuevos trae en la Argentina.[387] Las nuevas emisoras privadas que, como Canal 13 y Canal 9, al tiempo que destinan oficinas a la medición de su audiencia, a la preparación de sondeos y encuestas que confirmen o no su liderazgo, organizan comités especializados y asesorías científicas (realizadas por psicólogos, por ejemplo) para lograr una planificación de programas que cubran campos variados y que estén actualizados en materia de las preferencias del público. Los títulos tienen que ser cautivantes; las tandas publicitarias, cortas; hay que revisar la asignación horaria de los horarios centrales en función de los formatos para que el televidente no elija cambiar el canal.[388] Un modo de mitigar lo que mucho más tarde, con la llegada del control remoto y otros dispositivos de comando a distancia que vuelven más confortable los saltos de canales y programaciones, se llamará zapeo o *zapping*. Esas serían quizá algunas de las preocupaciones que rondaban

---

[385] Como se mostró antes en este mismo capítulo, en *Primera Plana*, Gallardo como muchos otros periodistas actúa como redactora sin firma, aunque su nombre y apellido apareciera en los créditos. Su función seguramente varió en los pocos años que allí trabajó entre trotar las calles buscando primicias y en *traducir* al *estilo Primera Plana*, que tendía a uniformar las notas, el material en crudo aportado por los llamados "informantes". En el Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades" se analiza cómo cambia su función periodística hasta convertirse en columnista estrella en las páginas del semanario *Confirmado*.

[386] S/f, "Japón: en 10 años, 342 estaciones y más de 12 millones de receptores", en *Primera Plana*, Año II, N° 17, marzo de 1963, pp. 45-46.

[387] Justamente la aparición en 1960 de los canales privados resulta una competencia muy difícil para Canal 7. Una nota de *Primera Plana* de 1963 así lo evidencia. Ver: s/f, "Un nuevo intento del Canal 7: salir de su prolongado letargo", en *Primera Plana*, Año II, N° 16, 26 de febrero de 1963, p.44.

[388] "Esta labor se desarrolla en rubros íntimamente ligados: contratación de figuras, selección de seriales, ubicación de las emisiones, lecturas de libretos, búsqueda de nuevos autores (...) La receta para una correcta ordenación de emisiones sería esta: `Un ritmo distinto para una misma línea`. Y, también, una `crítica permanente de los programas`. En cierta manera, una labor de `hidden persuaders`" en s/f, "Canal 9. `Hidden persuaders` en la programación", en *Primera Plana*, Año II, N° 17, 5 de marzo de 1963, p 46.

la ajetreada mente de Blackie (Paloma Efron), una de las productoras de éxitos televisivos locales más resonante del momento.[389] Algunos exponentes de la diversificación de ofertas que propone la nueva televisión dan cuenta de la tentativa por abarcar muchos campos: el entretenimiento (como el proto reality show *Tardes de color*, Canal 7, 1963),[390] la información (*Telenoche*, Canal 13, 1966), la tele-pedagogía (*Telescuela*, Canal 7, 1963), la divulgación y *democratización* de los nuevos saberes, como el psicoanálisis que pone al servicio de la televisión y su público muchos de sus recursos terapéuticos (*Claudia mira la vida*, Canal 9, *El otro yo*, Canal 13, 1963);[391] la "cultura" que constituye además un punto de debate fundamental de los distintos campos disciplinares de la época que podría sintetizarse en un interrogante que actúa como disparador de nota en *Primera Plana*: "¿Deben dar espacio los canales para que se divulgue la cultura?".[392] La respuesta es, como era de preveer, positiva: números musicales en *Orthicón 7* (Canal 7, 1963), música y humor en *Cantarella* (Canal 13, 1963), seriales como *Los defensores* (Canal 13, 1963), entre muchas propuestas más.[393]

Con todo, aquellas ilusiones de progresos y avances que despierta la moderna actuación de Gallardo ("moderna" por la temática abordada en el programa y por la época en que lo hace) entran en relación también con todo el imaginario astronómico y de avance y apropiación humanos sobre el espacio que representó la llegada del hombre a la Luna. Al escenario lunar real, al que no tiene oxígeno, está plagado de cráteres y dispone un modo determinado de desplazarse sobre él (la célebre caminata lunar protagonista de muchos de los juegos infantiles), y no a la imagen blanca, pura y distante que despertó todo tipo de ficciones: de cuño modernista como el *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones, de tinte decadentista como en los nocturnos de José Asunción Silva, hasta de corte erótico-naive en el *Romancero Gitano* (1928) de

---

[389] En *Primera Plana* se le dedica a Blackie una larga nota sobre su profesión. Ver: S/f, "El éxito de una fórmula: hacer lo que se puede, no lo que se quiere", en *Primera Plana*, Año II, N° 15, 19 de febrero de 1963, pp.44-45.
El 6 de diciembre de 2012 se estrenará el documental de Alberto Ponce *Blackie. Una vida en blanco y negro*, cuyo guión combina testimonios de periodistas, cineastas y gente del mundo de la televisión con partes del libro *Memorias y recuerdos de Blackie* (1979) de Ricardo Horvath.

[390] S/f, "La ficción nunca supera la realidad", en *Primera Plana*, Año II, N° 15, 19 de febrero de 1963, p.42.

[391] S/f, "El psicoanálisis como espectáculo", en *Primera Plana*, Año II, N° 16, 26 de febrero de 1963, p.45.

[392] "Desde hace años, sociólogos y pedagogos, artistas y expertos escribe, discuten y proponen las fórmulas para que los grandes medios de expresión y, espectáculo, sostenidos por el público, le devuelvan al público algo más que estruendo y hechizo. La incógnita es: ¿cómo puede la cultura desarrollarse en el periodismo, el cine, la radio y, ahora, la televisión?". Ver: S/f, "¿Deben dar espacios los canales para que se divulgue la cultura?", en *Primera Plana*, Año II, N° 15, 19 de febrero de 1963, p.42.

[393] Tomo estos datos de la programación publicada en *Primera Plana*, Año II, N° 15, 19 de febrero de 1963, p.43.

Federico García Lorca. Un acontecimiento real captado vía satélite, entonces, que todos miraron por TV, que todos se preocuparon por llegar a mirar a algún televisor (y no precisamente en los horarios preasignados en virtud de los movimientos del hogar) se encontraba ya al alcance de la mano humana (la del que toca ese piso, la del que prende o apaga la TV).

No obstante, la hija mayor de Gallardo recuerda que en su casa no se veía televisión y que ni siquiera había un televisor, pese a que su adquisición y su uso se imponían cada vez más en la época, casi como una necesidad. Incluso la misma Gallardo confiesa, en una nota-entrevista que el diario *La Nación* le dedica al programa *Kukú y los astronautas*, que nunca había escrito para televisión y que tampoco la conocía porque directamente no la miraba. "Ahora voy a tener que comprarme un aparato", afirma al entrevistador (López, 1969). De hecho, para mirar su propio programa, Gallardo alquiló por una semana un aparato de TV (la alegría de los hijos fue seguramente inconmensurable). Había sido María Elena Walsh quien había recomendado a Gallardo para escribir las emisiones, un trabajo que Gallardo aceptó básicamente por cuestiones económicas, y que no dudó en abandonar rápidamente. Su partida del programa se tradujo en otra partida, y el aparato alquilado no volvió a su casa (la desazón de los hijos fue quizá también inconmensurable). Puede que Gallardo considerara, influida tal vez por los heterogéneos discursos (religiosos, psicoanalíticos, médicos, pedagógicos) que miraban con recelo el consumo televisivo y hacían sus advertencias,[394] un riesgo potencial para sus hijos.

La niña Mafalda también se muestra desesperada por que su padre le compre un televisor. No hay chocolotes ni paseos que puedan intercambiar el deseo-capricho de que en su casa haya uno de esos aparatos. "¡Quiero un televisor!" (p.605) repite a los gritos Mafalda frente a unos padres que pudieron sobrevivir a la infancia sin tenerlo. Quien intenta disuadirla con alternativas que no la convencen es su padre, alertado seguramente por todos esos discursos preventivos, que, incluso serán parodiados en la propia tira un poco más adelante, es decir, cuando la familia tipo de clase media que representan (padre oficinista, madre ama de casa, una hija y un hijo) finalmente tenga

[394] En el trabajo de Aguilar se recuperan muchos de esos discursos de los que la infancia era blanco de disertación. Algunos advertían sobre los potenciales peligros de la televisión (como el político socialista Alfredo Palacios) y otros entendían que de algún modo la TV podía contribuir en la divulgación de las nuevas pedagogías (Florencio Escardó y Eva Giberti). Tomo los ejemplos de Aguilar (1999:262-263).

una tele en el hogar. El televisor, cuyo uso y adquisición eran a esa altura[395] parte de lo cotidiano, se compra mucho antes que el auto. Guille, que como todo hermano menor goza de los privilegios obtenidos por la lucha del o de la mayor, llega cuando ya la TV forma parte del paisaje y de la vida rutinaria de su casa. Tan es así que el bebé pasa mucho tiempo delante del aparato, sonriendo e interactuando en su idioma larval ("¡Dá-Bdá!", p.305) con la pantalla y, por algún descuido menor de su madre al dejar la tele prendida, Guille *consume* también los programas que había estado mirando su madre. Y los consume a su modo: frente a la imagen del llanto desesperado de amor de una heroína de telenovela, Guille le ofrece a esa mujer virtual su chupete (p.324), y de noche mientras duerme entre las imágenes con las sueña y sonríe se ponen al mismo nivel las de la cara de su mamá, de su papá y la *cara* de la tele (p.319).

El reparto de horarios y tipos de programa es el clásico: el padre mira el informativo del turno vespertino a la vuelta del trabajo y antes de la cena, la madre, programas de moda y hogar en el horario *muerto* de la media tarde, y Mafalda (que prefiere informarse con la radio[396] o los periódicos), películas generalmente de acción, de peleas, y programas de corte cultural en los que la mayoría de las veces hay algún especialista que, en una operación meta-discursiva, difunde con las herramientas de su propia disciplina los argumentos a favor o en contra en relación con la televisión y la infancia. Lo interesante es que la misma nena que pedía a gritos un televisor, que se sorprendía de que su padre le contara que cuando era niño no existía la televisión ("¿para qué eras chico?", le replica, p.73), que por momentos se *contagia* de la violencia de algunas de las películas representada por onomatopeyas que remiten a tiros o a golpes (¡Bang!, ¡aaaay!) y la reproduce con un martillo contra la espalda de su padre (p.116), una vez que lo tiene no hace sino cuestionar su programación retomando las especulaciones más difundidas. Mafalda lee un libro a espaldas de su padre que está mirando el informativo. Una imagen que lo dice todo: es el adulto el que se obnubila con la tele mientras la niña elige un objeto viejo –el libro- que sirvió de entretenimiento a los niños que, como su padre, hoy son adultos. Pero Mafalda mientras lee escucha también las noticias y además tiene la capacidad de adelantársele al remate final del periodista que confirma justamente su evaluación anticipatoria del problema. De este

[395] El personaje de la niña Mafalda nace en la ficción el 15 de marzo de 1962. Recordemos que, como propuso Gonzalo Aguilar, 1960 fue el *año maravilla* de la televisión.

[396] Gonzalo Aguilar se refiere al hecho de que Mafalda prefiere oír el noticiero por la radio, por donde también escucha los avisos publicitarios. Agrego que además en la radio escucha canciones como aquella que dice "...que las rondas no son buenas, que hacen daño, que dan pena, que se acaba por llorar..." (p. 141).

modo, Mafalda pone en tela de juicio esa sentencia, que seguramente le dijeron a repetición, de que la televisión atrofia la imaginación infantil (p.159). Pero, como buena inconformista, una vez extramuros y caminando sola por la calle Mafalda repiensa ese dicho tan extendido –"¿Y si fuera cierto que la TV nos atrofia la imaginación a los chicos?" (p.160)- y de pronto se topa con un hoyo en la calle. Sin solución de continuidad y ofreciendo tácitamente una respuesta a aquella pregunta que la acechaba, Mafalda, seguramente conmovida por el impacto de las imágenes del hombre en la luna que se vieron por TV, se imagina a sí misma caminando, vestida de astronauta, por el piso lunar sorteando un cráter. Otro mandato que se le impone a la televisión es que disponga espacio dentro de su programación para difundir la cultura (recodermos la nota antes citada de *Primera Plana*), tal como lo lee Felipe, el amigo de Mafalda, en alguna revista y se lo comenta a la niña mientras ella mira concentradamente cine de acción: "Aquí dice que la TV es un vehículo de la cultura", a lo que Mafalda asustada y disgustada por la seguidilla de golpes, tiros, y peleas que la pantalla chica le devuelve le contesta "Yo que la cultura me bajaba y seguía de a pie" (p.161). La confusa relación de Mafalda con la TV, quien así como se abstrae en algunos momentos para mirarla también la critica fuertemente, se desambigua en una gradación de rechazos y termina por radicalizarse. Hasta las propagandas y sus imperativos ("Compre", "Pruebe", "Reserve") son puestas en vilo por esta niña mordaz. Lo que más enoja a Mafalda es que para vender un lavarropas automático de fácil manejo a un ama de casa "torpe" se utilice la comparación con los niños: "¡Señora, compre un `Washex` (...) tan sencillo, que hasta un niño puede manejarlo!" (p.272).

¿Cuáles son entonces las reacciones más radicales de Mafalda frente al televisor? Desde pasar por todos los canales y pronunciar que no hay nada bueno porque en todos ellos "hay televisión" (p.407), expatriar a los programas de sus géneros y reubicarlos en sus casi contrarios como ocurre con el teleteatro que es definido como "la pelea", que lejos de ser una de boxeo se trata de la pelea que Mafalda advierte del libretista "para no caer en las garras de la inteligencia" (p.483), hasta insultar por costumbre al televisor apagado y desenchufado al pasar por su lado (¡Dios mío, qué asco de programa! Disculpame es la costumbre", p.509), e incluso *robarle* a la pantalla chica su condición de espectáculo para las masas y desmitificar uno de sus usos, como el de entretenimiento, sacando a relucir los gastos económicos y los trastornos ecológicos que la tele acarrea. Pues, Mafalda cita a sus amigos a contemplar otro espectáculo menos lejano, más tangible y más "genial" (p.515): su padre leyendo el

diario y peleándose con las noticias. Así como este "programa" no obliga a sus espectadores a soportar las tandas comerciales tampoco requiere un gasto de electricidad.

Con todo y volviendo a la mezcla de repudio e indiferencia de Gallardo por la televisión, quizá la razón más certera de esa animadversión se deba a que el hábito de mirarla le resultara o una pérdida de tiempo o un modo de intervenir (incluso de direccionar) la imaginación de los chicos que la lectura propulsa. Y, desde ya, el riesgo mayor que ella consideraría inadmisible sería la eventualidad de que ellos cambiasen la costumbre de leer por la de mirar un aparato cuadrado. ¿Qué peor para una madre-escritora, entonces, que entretenía a sus hijos durante las vacaciones veraniegas con largos cuestionarios de comprobación de lectura sobre *Ilíada* y *Odisea*?[397]

Dijimos que su paso por la televisión anticipaba otra de sus actuaciones vinculadas con el imaginario de los niños. De hecho a mediados de los años 70 escribe tres libros de cuentos y un largo relato para un público infanto-juvenil, también por necesidades económicas. Los relatos infantiles son para Gallardo menos un espacio anhelado donde ejercitar también su vocación de narradora que un modo más de ganarse la vida, seguramente mucho más interesante que otras tareas en la medida en que no deja de ponerse a prueba la escritura. La amistad, las de los niños, los juegos, la relación de los niños con las mascotas, y hasta la historia del niño huérfano al cuidado de un tío desalmado son algunos de los temas que componen su producción infantil. Uno de los cuentos para niños que aquí interesan particularmente se titula *Teo y la TV* que narra la relación diferencial que tienen los adultos y los niños con el moderno aparato. Los padres de Teo proponen al niño ir a comprar un televisor, y que sea él mismo quien lo elija. El relato se publica en 1974, cuando ya, como les dice el vendedor de la tienda, "hay de todas formas y tamaños". Teo elegirá uno que ve especial y que luego sabremos que es el "televisor mágico". Mientras, los padres (la generación que tuvo una infancia sin TV y que es acaso la preocupada por los *peligros televisivos*) se muestran mucho más ansiosos que su hijo por prender el televisor. El padre quería ver el informativo que traducía en imágenes las noticias más actualizadas que quizá hubiera leído por la mañana en algún periódico u oído por la radio. Su madre deseaba ver, en una escala visual reducida, las películas que no había podido ir a ver al cine. Casi podría decirse que son ellos dos –como el padre y la madre de Mafalda- quienes se disputan la oferta

[397] Agradezco a Paula Pico Estrada el relato de esta anécdota.

ahora ampliada de canales transmisores y de los distintos géneros de la programación. El padre oye y mira las noticias primero, la madre aprecia en reposo la película. Ambos sentados frente al televisor que los conquista, casi los subsume al mundo referencial que exhiben las imágenes. Teo, por su parte, a condición de hacer los deberes, bañarse y dormirse en tiempo y forma, tiene acceso permitido al televisor. Pero su modo de vincularse con él es diametralmente opuesto al de sus padres, al esperado, al ofertado. No se deja conquistar por la TV sino que él mismo la domina al ingresar, en un claro viraje hacia el subgénero maravilloso, al interior del aparato. A su vez, será él mismo quien ofrezca una historia al crearse un universo ficcional propio en compañía de un caballo blanco, un gato, un castillo, un puente levadizo y otras criaturas no co-referenciales a las del exterior. Una vez su madre lo autoriza a mirar, seguramente en los horarios de la tarde asignados para los niños, una película de *El Gordo y el Flaco*,[398] pero Teo antes que sentarse frente al aparato a consumir *lo que ya venía dado* nuevamente se mete dentro del aparato prendido en la señal en que la transmitían, y no sólo domina materialmente a la TV (entra, sale, apaga y prende a su gusto) sino que además interviene el mismo programa que se ve de afuera. Como un actor más comparte escena con el gordo y con el flaco, pero los ignora mientras ellos lo miran con sorpresa, y luego de toda su peripecia inventada, imaginada, creada (¿quién sabe?), Teo pasará nuevamente a su lado ganándose el favor de los cómicos que lo saludarán antes de que el niño salte por la pantalla y vuelva a su casa.[399] Es decir, a diferencia de los personajes niños de la tira cómica *Mafalda* que se hacen eco ya sea para contradecir, aceptar o poner en duda los mandatos, advertencias y/o prohibiciones en razón de la televisión, Gallardo, casi una década después, construye un niño que, antes que

[398] Un año antes del relato infantil de Gallardo, Osvaldo Soriano publica *Triste, solitario y final* (1973), su primera novela, que narra la historia de uno de los personajes de las célebres películas de *El Gordo y el Flaco*. Stan Laurel (el actor que encarna a "El Flaco") contrata a un detective privado para que averigüe por qué en Hollywood, pese al gran éxito que alguna vez tuvieron, han olvidado a estos personajes en el ocaso de sus vidas. Con esto quiero decir que evidentemente *El Gordo y el Flaco* era una alternativa popular, conocida y apropiable por la época. Si Soriano procesa esa historia en clave policial (policial negro) e incluso hace interactuar al personaje con un *alter ego* de sí mismo y ubica la escena en Los Ángeles, Gallardo construye un niño que interrumpe una escena de humor entre los protagonistas pero lo hace en el espacio virtual de la plataforma televisiva, que además replica y traduce a su formato el original extranjero y cinematográfico.

[399] El procedimiento de entrar y salir de los mundos ficcionales tras la pantalla e incluso intervenirlos antecede en algunos años al que utiliza en relación con el cine Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo* (1985) donde un personaje atraviesa la pantalla grande, y vive una aventura con una espectadora que acude al cine para evadirse de sus problemas en Estados Unidos durante la Gran Depresión, y que con anterioridad había usado Buster Keaton en la película muda sobre el mundo del cine, *Sherlock Junior* (1924), en la que el propio Keaton es un proyeccionista que se queda dormido mientras trabaja y mediante un sueño en el que es un detective (de hecho el film se tradujo como *El moderno Sherlock Holmes*) ingresa a la misma película que está proyectando y participa activamente en su trama.

consumir sin más horas y horas de programa y en vez de hacerse cargo de responder o rebatir los argumentos a favor o en contra de los usos de la televisión, se inventa un mundo ficcional propio, que dura lo que dura el televisor encendido, alrededor de personajes fuera de tiempo, no epocales, e incluso interviéne y modifica el curso de los programas prediseñados, como en el caso de los personajes de *El Gordo y el Flaco* que interrumpen alguna de sus rutinas de humor *slapstick* para incorporar al niño (reacio a hacerlo) en la trama. Pero esta posibilidad de construirse otros mundos frente a los que impone el aparato más popular del momento se corta rápidamente, cuando los padres atribuyen a un desperfecto técnico las imágenes superpuestas entre las provenientes del informativo o las películas con las apariciones del caballo blanco que había acompañado a Teo en sus aventuras virtuales. El caballo se sentaba sobre el auto del ministro que era materia de noticia del día o corría por detrás de las actrices haciéndolas gritar de susto en el momento más álgido de la película. Los mayores, que no entendían, no pudieron soportar o decodificar semejante montaje de imágenes. Si antes creyeron que el informativo que ese televisor transmitía contaba "las cosas más raras del mundo", más tarde decidieron cambiar al televisor mágico por uno nuevo, que, para Teo, "era aburrido, como todos". Ante la opción de un final anodino o incluso decepcionante para cualquier chico que se identificara con las lágrimas de Teo al ver al aparato especial perdido entre el montón de artefactos uniformes, el narrador se apropia del televisor mágico que había quedado olvidado entre las estanterías de la tienda e invita a sus lectores (los chicos) a volver al "país del siempre jamás" (ese donde habitan el caballo, el castillo, el gato y demás personajes en praderas, castillos y puentes levadizos) cada vez que elijan leer el libro a la opción de sentarse cómodamente a mirar televisión.

Unos años después cuando se dirige nuevamente al público infantil en su breve fragmento autobiográfico[400] escrito desde Suiza (en esa cabaña perdida entre bosques y montañas sin teléfono ni mucho menos televisión) pareciera haber borrado incluso de su memoria su paso fugaz por la televisión. Y, en un ajuste de cuentas afectuoso, y de manera similar al narrador de *Teo y la TV*, la autobiógrafa esgrime las razones de su preferencia por los libros antes que la televisión. Frente a la hospitalidad y la soberanía práctica y de pensamiento que suelen dar los libros (uno los abre y los cierra con sus manos, uno elige por dónde empezar o hasta dónde seguir, cuándo, dónde y cómo leer), la sumisión a la que conduce la televisión:

[400] Me refiero al ya citado "Historia de mis libros y otras cosas" (1983).

> Déjenme solamente que les diga por qué prefiero libros a mirar televisión. Leer libros es como sentarse a una mesa, agarrar un pastel con las dos manos, y meterle diente. Ver tele es como acostarse en una cama, abrir la boca, y que alguien nos dé la mamadera. (...) Un libro es un buen sitio donde conocerse, mucho mejor que un ascensor, por ejemplo, donde nadie sabe de qué hablar. Un libro es hospitalario, práctico, se cierra en el momento querido, y hasta se cae de la mano (1983:55 y 61)

El largo relato *¡Adelante, la isla!* (1983), que antecede al segmento autobiográfico recién referido también tiene algo para decir respecto de la televisión y de los medios de comunicación en general. Es 1983, pasaron muchos años ya desde la primera emisión televisiva. Se trata también de un momento en que Gallardo ya ha incursionado por distintos medios de comunicación y ha escrito lo que hoy puede considerarse su "obra". Una obra que culmina, azarosamente, con este largo relato infantil que cuenta la triste y monótona vida de un niño huérfano llamado Abel, que está al *cuidado* de un tío avaro y que lo lleva de pueblo en pueblo vendiendo baratijas, y lo usa como *pantalla* para vender más. ¿Quién se resistiría a comprarle a un hombre ya maduro que lleva a cuestas a un niño tan tierno y sin padres, al que supuestamente cuida, atiende, educa? Un narrador en tercera persona intercala breves apelaciones o ayuda memorias al lector-niño ("como ustedes no se habrán olvidado", pp.9-10) en el relato de la vida de Abel, que de un día para otro cambia como por arte de magia y se llena de aventuras y prosperidad. El recurso utilizado es de orden fantástico y se reitera en la mayoría de sus cuentos para niños: un elemento de pasaje, ventanas, puertas, balcones, que conduce a un orbe diferente. Abel se escapa del pariente malvado e ingresa por una ventana que lo conduce a otra realidad, pero no se trata al principio de un cosmos propiamente maravilloso (como sí lo son el mundo que Teo encuentra tras la pantalla televisiva de *Teo y la TV* o las fantasías a las que conducen las puertas de la casa de la tía del niño de *Las siete puertas*, o la llegada a la isla habitada por personas brotadas de frutas y verduras que navega por sí misma como ocurre en el devenir de *¡Adelante, la isla!*). Antes bien, la nueva realidad primera en la que Abel se sumerge tras la ventana es en un punto compensatoria en tanto conoce a otro niño, un violinista famoso, "que lo pasaba peor que él" (p.8). Es el caso de un niño prodigio, llamado Luis, un famoso violinista, que andaba también en compañía de un viejo, de nombre Pedro y mucho más amable que su tío. En lugar de ir al colegio y seguir los itinerarios más usuales de un jovencito, tanto Luis como Abel hacían otros trabajos: integrar un dúo de violinistas profesionales y rodar por el mundo entero, por un lado, y ser acompañante provechoso de un adulto ambicioso, por otro. ¿Qué es lo que ocurre para que estos dos niños tristes se junten en

un desconocido pueblo de provincia? Por un lado, la fuga de las garras del malvado tío mediante la ventana de la pensión (de donde huyen hasta los gatos), y, por otro, un concierto de beneficencia para juntar dinero por los estragos que habían causado las inundaciones de los años anteriores. El concierto a beneficio se anuncia en carteles pegados en cada esquina del pueblo, ocupa las tapas de los diarios más importantes, y hace venir hasta el lugar, un pueblo sobre el Paraná que tenía un teatro, a la televisión *en persona* que llega en helicóptero. Estos acontecimientos confluyen hacia otro centro de unión: una nueva fuga de todos estos actores involucrados ya sea de un tío malvado, de representantes artísticos inescrupulosos, de la fama, hacia un sitio donde nadie los reconozca: la isla "más rara", la que, como algunos sitios de *el país del humo* no sale en los mapas, la que terminará navegando por el Río Paraná hasta desembocar en El Plata, el río más ancho del mundo. Pero también aquello que une a los nuevos tres amigos es además de la música –cristalizada en el personaje "Señora Música" que también viene de *el país del humo*-[401] y la serie de aventuras que les esperan, es justamente el hecho de constituirse, a causa de la repentina desaparición, en titulares de los diarios más reconocidos, en noticia de los informativos televisivos más vistos, y en carnada de la chismografía pueblerina que será la fuente madre de las noticias televisivas.

La televisión que aparece en este cuento es la *televisión en movimiento*. Ya no se trata, como en *Teo y la TV* publicado en 1974, de la relación de un niño con el aparato propiamente dicho en el seno de un hogar ni de la supremacía de la imaginación infantil (el mundo aventurero tras la pantalla que se crea el propio niño) que marca el/la narrador/a frente a las opciones de la programación televisiva. Una televisión, la de *¡Adelante, la isla!*, que si viajó a su manera mucho antes en cohete a la Luna (en los hechos concretos de 1969 o en los hechos recreados del programa escrito por Gallardo en los mismos años) y transmitió imágenes vía satélite, cuenta ya (recordemos que el año de publicación del cuento es 1982) con los recursos tecnológicos y económicos para llegar a cualquier rincón de la República en helicóptero, con algunos de sus representantes como los reporteros: "Los helicópteros de la televisión habían aterrizado

[401] Como se expuso en el Capítulo I. "Piezas de una obra rota" en la sección destinada a *El país del humo*, este libro de cuentos es el reducto de mayor exploración de la escritora y en este sentido se perfila como una suerte de trampolín de personajes e historias hacia la obra por escribir. Como ocurre con el viajero Eric Gunnardsen que si bien no es un personaje propiamente de *La rosa en el viento* sí anticipa el clima, los itinerarios y el tipo de personalidades literarias que pueblan la novela, "Señora Música" es el título y un personaje del país del humo que reaparece corregido, reapropiado en registro infantil, y reinstalado en el cosmos maravilloso de *¡Adelante, la isla!*

cerca del río, los periodistas sudando entraron en el teatro con sus cámaras, una cola de cables salía hasta la vereda" (p.13).

Con todo, si una de las particularidades de la televisión es captar, por caso, imágenes en vivo, reproducirlas y así dotarse de un alto grado de credibilidad -*se vio por televisión, lo dijo la televisión*-, en este relato la televisión muestra por sobre todo su costado engañador. Luego de la función, los violinistas Luis y Pedro debían asistir como invitados a una fiesta que darían en su honor en un hotel importante del pueblo, precisamente donde los esperarían para *capturarlos* las cámaras de la TV, los flashes de los fotógrafos enviados por los medios gráficos más destacados. Pero un poco antes los dos niños, Luis y Abel, hacen un pacto de amistad que consiste en intercambiarse las identidades, y así Luis sería Abel y Abel sería Luis. Como eran niños de la misma edad y de aspecto parecido, el mero cambio de vestuario alcanzaría para embaucar a las miradas curiosas del público frenético y a las lentes de las cámaras desesperadas por atraparlos. Pero mucho más importante era que por fin Luis podría vagar libremente por las calles del pueblo calzado en unos pantalones cortos y zapatillas sin tener que estar constantemente en pose, y que Abel, gracias al traje y los zapatos de charol, transitaría sólo por un rato una experiencia de la pose, inédita en su biografía, que le significaría más de una adulación y múltiples palabras de admiración. Así mientras su amigo recorría un escenario pueblerino por vez primera, en la fiesta las damas besuqueaban a Abel, el público lo saludaba y acosaba a preguntas, y la televisión con sus focos "lo achicharraba" (p.13). Como la estrella que supuestamente era, Abel se vio compelido a firmar autógrafos *como si* fuera su amigo (de quien aún no sabía siquiera el nombre pues todo había pasado tan súbitamente), a sacarse fotos aquí y allá para todos los medios gráficos allí presentes, y a posar para las cámaras televisivas que registraban el evento. La firma, la foto, la pose. Tres pilares de la figuración autoral de Sara Gallardo periodista, en especial la de las columnas de *Confirmado* de fines de los 60 y principios de los 70. Tres cuestiones que la autora de *¡Adelante, la isla!* ha experimentado y ya conoce a la perfección.

Pero ni la firma ni las fotos ni la televisión funcionan en este cuento como garantía de veracidad. Si el autógrafo del supuesto violinista termina por ser "un firulete sin una sola letra" (p.16) trazado por otra mano –la de Abel- que sin embargo no despierta la menor sospecha entre sus seguidores, las imágenes reproducidas en los medios de comunicación o no son fidedignas (en tanto muestran a Abel disfrazado con traje de chaleco como si realmente fuera Luis) o están descontextualizadas y

reinsertadas en nuevos sistemas explicativos, como ocurre con los diarios que al no disponer de fotos actualizadas, utilizan otras que muestran a ambos artistas años atrás en cualquier otro concierto para acompañar visualmente la leyenda de tapa: "¿El adiós a dos genios?" (p.20). Ni la imagen ni la información dan cuenta de lo que realmente ocurre del otro lado de la pantalla, es decir, en la lógica causal del propio relato.

Con todo, los principales engañados son los propios medios que en su proceder reproducen y potencian el engaño para quienes leen el periódico, oyen la radio o miran la televisión. No era cierto que, como aseguraban todos esos medios, los dos artistas desaparecidos (nadie sabía que ahora eran tres) sufrían mucho; por el contrario nunca antes habían sido tan felices. No era verdad como decía la versión deformada y amarillista de la crónica televisiva que se cumplía la tragedia que anunciaba el concierto a beneficencia. No obstante, los periodistas se dan el *gusto* –esa es la palabra que usa el narrador- de publicar sus fotos y titulares del tipo: "Fue en nuestro suelo el último concierto de dos genios" (p.20). Pues, como asegura el narrador, cuando los periodistas están alborotados las noticias, sean las que sean, "encuentran algún oído hospitalario" (p.21).

Ni siquiera el tío malvado reconoce al niño fugado que aparece en la pantalla chica del cuarto de la pensión (la televisión ya está disponible en todas las casas, incluso en una pieza rentada). Nadie parece enterarse de la farsa. Quienes sí se salvan de ese engaño son precisamente los lectores reales que siguen la trama y que, por si quedaran dudas, son avisados una y otra vez por el narrador. Quien también se salva pero de otro modo es un personaje innominado, un solitario, un desconocido (un habitante más de *el país del humo*), un "pobre fotógrafo" que se hace rico vendiendo la instantánea que les toma a Pedro y Luis (que era Abel) en la fiesta; una foto que aunque recorre el mundo entero no llega a manos de esos muchos medios nacionales que se las arreglan igualmente para noticiar a su gusto sobre el acontecimiento.

De hecho, el mismo tío que había visto a su sobrino por TV sin reconocerlo es quien recurre a la televisión para dar cuenta de su desaparición. Es decir, la institución policial representada por un comisario que, indigestado, no da curso a la denuncia del viejo hombre es rápidamente reemplazada por un periodista novato con una cámara en mano y con ansias de hacer "buena letra" con el jefe de redacción (sobre el que el narrador, acaso siguiendo el mismo juego de altercados que Gallardo instala en *Confirmado*, no se priva de decir que era "un maldito", p.21). Así es como el tío aparece en la televisión mostrándose acongojado por la desaparición de su sobrino, esgrimiendo

hipótesis varias que podrían versar sobre posibles delincuentes que tuvieran a su pobre niño como rehén o sobre algún accidente (la televisión tendría el poder también de hacer creer la falsa angustia y desesperación hasta las lágrimas de este hombre que hasta hacía unas horas esperaba a su sobrino con un cepillo con cuyo reverso le propinaría una paliza). De este modo, vemos cómo son los medios los que le *soplan* a la institución policial el poder de acusar, periciar y hasta condenar, vale decir, el poder de dar con la verdad aunque ésta sea tergiversada o incluso inventada. La última aparición de los medios gráficos en el relato también es negativa en tanto, una vez que se localiza el paradero de los *perdidos en la isla*, los diarios acaso en connivencia con la autoridad del lugar (representada por un sórdido intendente desesperado por dinero) ofrecen una suma considerable como recompensa por el *rescate* de los tres amigos.

Más que de las leyes del mundo sobrenatural que regulan todo el final del cuento, de lo que habría que sospechar –parece querer decirnos el narrador- es del tratamiento de las noticias y de la actualidad que proporciona el mundo de la información y todos sus representantes.

Podría decirse que *¡Adelante, la isla*!, el último libro de ficción que Gallardo publica cuando ya no podía escribir literatura (no al menos de manera irrenunciable) y se dedicaba básicamente a enviar crónicas de temas surtidos desde Europa al diario *La Nación* o a escribir ficciones infantiles por encargo, le es útil para colar entre los intersticios de la historia del niño huérfano distintas representaciones de espacios periodísticos –como las publicaciones periódicas y la televisión- que ella conocía mejor o peor. Para decirlo de otro modo, a esa altura de la carrera de esta escritora y periodista, *¡Adelante, la isla!*, además de ser un libro para niños que cuenta una historia y constituirse como una forma de obtener dinero escribiendo, funciona también como un canal ficcional donde poner a prueba las premisas, las críticas, los ejercicios que regulan su ideario periodístico, y principalmente el que hacía para *Confirmado*.[402] Si, como fuimos anticipando y veremos en el siguiente capítulo, la desconfianza ante la información, los juegos tipográficos con la firma autoral, el uso de fotografías que coronaban las columnas, los altercados con el *staff* y los jefes de redacción, la reflexión jocosa y a la vez crítica sobre la propia práctica definen su *modus operandi* en el periodismo y se constituyen muchas veces en tema de sus columnas, en su último libro también todos ellos son puestos a prueba. En una suerte de ajuste de cuentas discursivo,

[402] Cf. Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades".

Gallardo, tras años de experiencia, muestra en la literatura, y mediante un narrador que abandona la tercera persona y torsiona hacia un intempestivo "yo" que se afana por explicar los hechos y hasta reflexiona sobre su estilo narrativo,[403] cómo funciona muchas veces el periodismo gráfico y televisivo. No porque sí, sospecho, este relato esté pospuesto por un apéndice autobiográfico donde el capítulo sobre su vida periodística es el gran ausente. ¿Para qué repetir y agobiar al lector, o, mejor, para qué contar aquello que en el cuento ya está tan bien representado? Pero, sin embargo, ese ajuste de cuentas se canaliza en un género tradicionalmente considerado menor (como la literatura infantil) y se vehiculiza en un cuento que integra una colección ilustrada –"Cuentorregalo"- dentro de la editorial Abril dirigida por la escritora Syria Poletti, que sigue las pautas de un formato editorial (compuesto por una reproducción de la dedicatoria manuscrita del/ de la escritor/a, el relato y una autobiografía del escritor),[404] apunta a una franja de lectores determinada, y que se publica en un momento en que, como dije, Gallardo ya no podía lograr la concentración ni encontrar la calma, necesarias para escribir según las leyes que dicta la vocación. Por último, más allá de las claras alusiones y críticas en otro sistema interpretativo del funcionamiento de los *mass media* el anclaje genérico (*genre*) y el universo referencial de *¡Adelante, la isla!* estarían abonando y también reforzando el afán por las "desactualidades", que es la designación utilizada por Gallardo para referir su deliberada -¿impostada?- actitud de desconfianza ante la actualidad, que la hace desestimar o alejarse del mundo de la información propiamente dicho tanto en el terreno de la literatura como en el periodismo, lo que propicia la emergencia de una imagen de escritora anacrónica y una figura de periodista desinformada.

Y en esto este libro infantil se diferenciaría del guión cinematográfico y del programa para televisión –esos otros escritos o iniciativas de Gallardo que denominé

[403] Tomo dos ejemplos. En una zona del relato, el narrador corta el relato con una especie de ayuda memoria personal sobre el acto de escritura propiamente dicha y procura aclarar los hechos al lector: "Otra alegría tengo que *anotar*: la que apareció en la cara de Pedro cuando vio que Abel no era Luis y que nadie se había enterado. Cómo se sonrieron" (p.16. Cursivas mías). Por otro lado, cuando los tres amigos llegan a la isla, el narrador utiliza un símil que vincula la mano de una mujer escondida en una bolsa con los movimientos que con la cabeza hace el avestruz. De inmediato y entre paréntesis el narrador anuncia "(Hoy me ha dado por recordar a los avestruces)" (p.24).

[404] Otros títulos contemporáneos de esa colección son *Toda la función* y *La despedida* (Buenos Aires, Abril, 1982) de Marta Lynch que incluye además una "Biografía contada a mi manera". En el caso de Lynch en lugar de la reproducción de la dedicatoria manuscrita, se ofrece a los lectores otras marcas de la materialidad de la escritura con la transcripción de un fragmento manuscrito de uno de los relatos que muestra las correcciones hechas a mano sobre lo mecanografiado. También entre la lista de textos que integran la colección de Abril están *Robotobor* (Buenos Aires, Abril, 1983) de Marco Denevi con ilustraciones de Antonio Berni; *El visitante* (Buenos Aires, Abril, 1983) de María Granata que incluye su "Inapresable autobiografía", entre otros.

satélite o apendiculares- en tanto ambos sí la conectan con la actualidad, pues mientras en el guión se inserta una historia de amor en una coyuntura sociopolítica fechada, reconocible (nada más alejado de sus ficciones), en el programa se sintoniza (y desde el más moderno de los formatos: el televisivo) con el clima cósmico y astronáutico y las tentativas de conquistar el espacio que la llegada a la luna había provocado en el imaginario general, y más aún en el de los que por entonces eran niños.

Más allá de todo eso, el principal móvil de todos estos emprendimientos creativos (el televisivo, el cinematográfico, los prólogos, las ediciones y los libros infantiles) fue la necesidad de dinero. Una escritura profesional, dotada de la gracia y el ingenio de Gallardo, puesta en primer lugar al servicio del sustento económico. Si bien todo ello es producto de un trabajo vecino o cercano a la literatura, no sólo no es "literatura" en el sentido y en la escala de valorizaciones que sí lo son las novelas o el libro de cuentos sino que también es una escritura a demanda, que seguramente le restaba, incluso en los últimos tiempos de *carencia vocacional*, tiempo, concentración y energías para sus ficciones. La puesta en ejercicio de una escritura para televisión y cine implica la consideración del elemento compuesto que define a esos medios: la combinación de imagen y movimiento que pertenece al universo visual (Rivera, 2000: 157-168). Por otro lado, se trata, a diferencia de la escritura literaria y la lectura de un libro, de espectáculos de producción y consumo colectivos que implican, de este modo, un público fraccionado, disperso y altamente heterogéneo.

La especialización (el *know how*) es un factor muy estimado en los oficios o profesiones en la medida en que implican el conocimiento específico y hasta exclusividad en los quehaceres, y en este sentido que la escritora *gaste* y comparta sus cualidades puede resultar una desventaja. Sin embargo, la opción de salir de a ratos del *entre nos* (*nosotros, los escritores*) le permite también entrar en contacto con el *mundo más real*, contactarse aleatoriamente con un abanico de posibilidades nuevas, nutrirse de otros lenguajes formatos, y transitar, aunque sea por momentos, una experiencia de escritura diferente, una experiencia de escritura *en los bordes* que la exime –junto con la periodística- de someterse a la presión económica de los ritmos de la publicación anual o en series aun más acotadas de novelas o libros de cuentos. Pues, sus textos literarios, como vimos, y más allá de los contratos editoriales que la llevan a cumplir plazos (o a decidir desestimarlos) y de la *buena estrella* que gozaron, no entran cómodamente en los circuitos de consumación material, difusión y figuración pública más arraigados de la época.

III. 4. Antecedentes y derivas en *La rosa en el viento* (1979)

A bordo del barco italiano Angelina y en medio de un viaje "aquelarre" en compañía de extranjeros ancianos que regresaban a sus tierras de origen luego de años y años en la Argentina, la escritora, sus tres hijos, una perra, muchos baúles, un sinfín de maletas, sábanas, frazadas, y hasta un lavarropas desembarcan en Barcelona, donde habría de esperarlos la gente de la casa editora *Pomaire*. Por primera vez, una editorial extranjera, barcelonesa exactamente, publicaría una novela de Gallardo, cuya obra, al menos sus primeras ediciones, y excepto *Historia de los galgos* (1975) y su literatura infantil, es publicada y reeditada en vida de Gallardo siempre por Sudamericana. Pero no sólo la publica, sino que la editorial-empresa le ofrece un contrato por el cual Gallardo se instala en la capital catalana y asume un compromiso de escritura inmediato (la novela *La rosa en el viento*) y otro a largo plazo (la escritura de otra novela que no llega a concretarse).

¿Serían estos, ejemplos de esas tareas *por encargo* que, como se proponía en el libro de la crítica italiana Daria Galateria, condicionaban al escritor al estipularle plazos de entrega, condiciones de producción y figuración, y hasta lugares de residencia para escribir? Gallardo evidentemente acepta esas condiciones, quizá hasta le sean favorables para volver a sentarse a escribir y publicar *La rosa en el viento*, aunque este *sentar cabeza* le dure lamentablemente poco y la segunda novela que "financiaría" *Pomaire* esté más cerca de una novela perdida en la zona de promesas que de un resultado literario concreto.

Por lo demás, una curiosa coincidencia enlaza los inicios de su carrera literaria con la última etapa. Así como su primera novela, *Enero, cruza* el océano desde el continente americano vía traducciones al alemán y al checo que hoy figuran en el catálogo de la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, *La rosa en el viento*, la novela que cierra en vida de la autora su producción literaria,[405] determina otros circuitos intercontinentales. Por un lado, propicia el viaje de Gallardo a Barcelona en el año 1978, a partir del cual la escritora decidirá vivir en Europa pero, otra vez, sin afincamiento definitivo, pues irá de ciudad en ciudad y de país en país hasta decidirse

[405] Exceptúo en este conteo a sus libros infantiles que, como vimos, forman parte, más allá de la calidad literaria y el compromiso de su autora, de los escritos *satélite* de su producción conjunta, aquellos que, en general, ingresaban en un orden distinto, más material, menos vocacional seguramente, al de su literatura.

por Roma para vivir allí junto a su hijo menor. Aquella editorial extranjera, entonces, se interesa en publicar ni más ni menos que una novela que tematiza los flujos e itinerarios de emigrados, viajeros, extranjeros, agitadores políticos, exiliados, en constante movimiento, y que se publica en 1979, cuando en la Argentina muchos argentinos (los que lo lograban) escapaban de la dictadura militar que arrasaba al país hacia otros destinos latinoamericanos o europeos convirtiéndose así ellos mismos en exiliados.

Una novela que involucra, como se ve, múltiples desplazamientos de distinto orden. En primer lugar propulsa el cambio definitivo de continente de Sara Gallardo, que desde entonces viajará de visita o *en funciones de escritora* a Buenos Aires, lo que la coloca -a diferencia de las coincidencias que vimos entre *Enero* y *La rosa en el viento*- en las antípodas del comienzo de su trayectoria, momento en el que es justamente el periodismo el que la lleva de Buenos Aires a Europa y Medio Oriente como enviada especial de la revista *Atlántida*. Vale decir, *en funciones periodísticas*. Pues desde entonces la escritora volverá a Buenos Aires esporádicamente, como para la promoción local de *La rosa en el viento* en junio de 1979, la única novela publicada en el extranjero que, a esa altura y pese a la imposibilidad que Gallardo sentía para la escritura literaria, no se perfilaba, al menos en términos editoriales publicitarios, como la última.

Un acontecimiento literario corona además un evento familiar que también la trae de vuelta a su ciudad natal, en tanto la presentación del libro (su último libro) coincide con la celebración de las bodas de oro (otra etapa de cierre) de sus padres Sara y Guillermo. Otro desplazamiento remarcable a expensas de la novela es el cambio de escenario ficcional, que definitivamente se aleja de sus emplazamientos conocidos por familiares en el doble sentido (por herencia y por experiencia): de la estancia bonaerense, la ciudad de Buenos Aires, París, el Chaco salteño, América latina, los mundos maravillosos e infantiles a la Patagonia,[406] una latitud lejana, un *último* rincón del mundo en muchas de cuyas zonas Gallardo confiesa no haber estado nunca. Según cuenta su hermano, Jorge Emilio Gallardo, unos pocos días antes de morir, Sara le habría enviado una carta informal ("un papel amarillo") en la que le comentaba una nueva iniciativa que involucraría a la Patagonia.[407] Entre otros lugares, el sur de la

[406] Si bien la Patagonia no es el único escenario representado en la novela (pues también los hechos ocurren en Buenos Aires, Mar del Plata, e Italia), el sur es el espacio que condensa la fábula, en tanto la mayoría de los personajes pasan por allí.

[407] Según cuenta Jorge Emilio Gallardo (2010b: 94) días antes de morir, el 12 de junio de 1988, Sara le habría mandado una carta a Río de Janeiro mediante su hermano mayor Gui en la que le contaba de este

Argentina se perfila también, entonces, en sus últimos tiempos, como uno de los espacios elegidos (el epicentro donde se han depositado atávicamente las ilusiones de enriquecimiento)[408] para emplazar un proyecto que llamaría "San José, Estancias", con el que obtener rédito económico. Un proyecto que implicaba gestionarle a contingentes de turistas extranjeros visitas y estadías en estancias elegantes de la Patagonia (y que lejos estaría de esos emprendimientos *satélite* en los que la escritura no perdía su protagonismo), que, sin embargo no llega a concretarse. Es interesante marcar, como otra punta de la relación que vine identificando entre los comienzos de la trayectoria de Gallardo y sus últimos años, que la estancia, que emplazaba sus primeras ficciones y actuaba como reducto condensador de fábulas, retorna extra literariamente hacia el final de su vida y de su obra como una posibilidad diferente de ganarse el sustento.

Por otra parte, el hecho de no haber estado en muchos de los sitios patagónicos que imagina en su vida o recrea en su última novela, sin embargo, le permite a Gallardo extrañarse más en razón de esas tierras extensísimas de clima hostil ("Un territorio de 790.000 kilómetros cuadrados donde el viento es la presencia eterna"), disponibles a las nuevas conquistas, que cargan, ancestralmente, con la ilusión impetuosa o la posibilidad real del enriquecimiento extranjero ("Ríos arrastran hebras de oro"), y con el imaginario que la asocia irremediablemente a la locura, a la muerte, al suicidio, a la tragedia ("El mayor índice de suicidios, el mayor índice de locura en el mundo").[409] En las primeras páginas de la novela irrumpe una larga descripción de la Patagonia que abruptamente se corta. Acaso la extensión patagónica requiera para su puesta en palabras de una larga cita descriptiva, *accidentada* como la propia geografía que se describe. Esos cortes donde se esperaría un encadenamiento, y los avances donde quizá se aguarde la pausa o el silencio tiñen de una cuota estetizante a la estructura de esta novela. Como si se tratara de un bloque inconexo, desgarrada de la trama, aparece una imagen de la Patagonia, en la que además se cuela una doble perspectiva: una visión panorámica que describe objetivamente "manchones de geografía" ("A ojo de estrellas, mesetas

---

proyecto. La carta que transcribe Jorge Emilio dice: "Inicio una actividad extra literaria titulada `San José, Estancias`. Ofrece veraneos...".

[408] María Sonia Cristoff (en Bertúa y De Leone, en prensa) pasa revista, a expensas del poder de síntesis que confiere a Gallardo para representar a la Patagonia en una sola frase, por diversos imaginarios forjados desde tiempo atrás en torno de estas tierras del sur. Así, propone Cristoff, la Patagonia se revelaría como el sitio de una experiencia transformadora de la que no se sale nunca ileso; como quimera que despierta la locura y/o la muerte; como lugar de tránsito hacia otros destinos más centrales (extranjeros o nacionales); como el espacio privilegiado de la búsqueda y la conquista, del hallazgo material o espiritual que transforma para bien o para mal al involucrado.

[409] Utilizo la primera edición de la novela: *La rosa en el viento*, Barcelona, Pomaire, 1979. Todas las citas remiten a esta edición.

escalonadas desde el océano hasta los Andes, peldaños que pueden contar dos mil metros") y una visión subjetiva que traduce a escala humana los impactos de esa geografía ("A ojo de hombre, arena voladora, treinta grados bajo cero (...) Árboles en cualquier parte copudos aquí son arbustos (...) Si esto pasa a los árboles qué pasará a las almas", (...) Ni un pájaro canta...", p.21). Esta mirada a "ojo humano", entonces, que saca a relucir más que nada el costado feroz de este territorio encuentra la cifra de esa brutalidad en la zona donde acaso se acabe el planeta. Y esa brutalidad pareciera deberse las más de las veces al viento que asota persistentemente y que erosiona las figuras: "Al pie del planeta está el estrecho de Magallanes. Una grafía cruel, de rúbricas marcadas por el espanto. Si es la firma del autor, el vendaval la acompaña con un sarcasmo eterno" (p.21).

Con todo, la imagen promisoria de la Patagonia como centro del enriquecimiento se condensa también desde el principio de *La rosa en el viento* en las ansias del viajero Andrei, descendiente de rusos establecidos en París que viaja a la Argentina, cuando inicia un diálogo con otra emigrada llamada Olga Katkova:

> -¿Conoce maneras de enriquecerse en estas tierras?
> 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 (p. 17).

Ese primer apartado de la novela (el primer pétalo de la flor que los lectores en su recorrido van deshojando) localiza el *incipit* de la fábula en dos vagones de un ferrocarril, un medio de transporte moderno y emblema en la literatura argentina (que se contrapone con el anacronismo o el refinamiento que viajar en barco a Europa, como lo hace Gallardo en 1978, representa en el siglo de los aviones y la velocidad), que vehiculiza los recorridos de algunos personajes de la novela. Como el de este poeta romántico, Andrei, periodista también, corresponsal en América del Sur de un medio gráfico parisino, que en un tren que va de Mar del Plata a Buenos Aires se enamora de *la extraña dama* italiana –luego sabremos que se llama Eleonora, que el marido la ha dejado por "adúltera" y que tiene cuatro hijos- que no lo corresponde, abandona sus proyectos anteriores y se embarca en una nueva empresa: hacerse rico para ella, para darle todos los lujos, buscando oro en la Patagonia. Lo que lo lleva a animarse a recorrer y conquistar esas tierras hostiles es un sueño de amor, que surge a primera vista, hacia una mujer que casi no conoce. Pese a las advertencias de Olga Katkova que se cifran en una frase contundente pero no menos desdibujada -"Ella no es conquistable", donde

"ella" podría remitir tanto a la Patagonia como a la dama misteriosa (Gallardo no construye narradores ávidos por explicar o allanarle el camino al lector)-, Andrei insistirá y llevará a cabo su misión, aunque ésta implique dejar atrás sus antiguos planes, como escribir libros en los tiempos libres que le dejan las corresponsalías, y pese a que se convierta en una experiencia de la que no saldrá ileso: volverá con el vicio de beber, pelearse y complacerse en fiestas sexuales, habrá descuidado su vocación por la escritura, se habrá embrutecido, habrá vuelto tarde, cuando su amada Eleonora yacería moribunda en una cama de hospital. Porque el fracaso también atraviesa o corona las grandes o pequeñas causas que mueven a estos personajes a darles curso. Pero aquella empresa del oro se transmutará por la explotación del ganado ovino (una de las actividades económicas principales de esa región): criar ovejas y aprovechar sus derivados (cueros, lanas, leche, queso, etc.) en una cabaña perdida en las tierras del sur constituyen la materia prima de su potencial riqueza. En vez de oro en pepas o en polvo, oro en ovejas. Una cabaña en el sur que alojará a otros románticos o "locos" o "raros" que dejan atrás su vida y se entregan a la deriva generalmente por amor o simplemente por cuestiones de azar: la judía Lina abandona a su padre y hermanas en el conventillo que comparte con Olga Katkova y los españoles y sigue, por amor o por interés,[410] a Nicolai a ese sitio donde sólo encuentran viento, ese viento que arrancaba hasta el humo de la chimenea (p.39); pero Nicolai ama a Eleonora, por quien justamente se va a las tierras que prometen riqueza; Olaf, el sueco errante, luego de una tragedia amorosa cruzará el océano desde Italia a América del Sur (el camino inverso a Gallardo) y se enrolará como médico con las huestes del autodenominado Rey de la Araucanía y acompañará el extravagante proyecto de conquista de las tierras del sur en alianza con los indios de la zona; la india Oo será comprada por estos hombres y extirpada de su tribu originaria (los alacalufes de la zona austral de Chile), sin saber cómo ni por qué terminará complaciendo a Olaf y Andrei aunque esto le implique peleas hasta físicas con la otra mujer de la cabaña, Lina, y termine por costarle definitivamente la vida; Olga Katkova se exilia y sigue a Alexis (un revolucionario utópico pero inoperante de la época de Bakunin) a quien se somete y sostiene incluso materialmente, y termina sus días en una pieza de conventillo.

[410] En las cartas que Lina envía a sus hermanas y a su padre enaltece la figura de Nicolai a la de un "príncipe ruso dueño de campos y de ovejas" que pretende, luego de *hacerse la Patagonia*, construirse un palacio con picaportes de cristal. Es decir, para su desprendimiento familiar Lina recurre a la mentira y las fantasías, y más adelante para resguardar su lugar de mujer principal en la cabaña del sur tendrá que recurrir al crimen, cuando mate sin piedad a la india OO.

Si hago alusión a todas estas escenas representativas en la biografía literaria de Gallardo y de ciertas zonas de *La rosa en el viento* es porque me permite reactivar algunos de los problemas que atraviesan su producción, y retomar un gesto o una operación similar a los que ejercitara la escritora en sus primeras novelas. En particular, en *Enero, la novela de las dos caras*, en la instancia de definición de sus comienzos literarios Gallardo optaba por mirar hacia atrás (la tradición rural) y hacia delante (las apuestas estéticas) y así al tiempo que recuperaba núcleos ideológicos tradicionales ensayaba propuestas originales. En este caso, la última novela de Gallardo se presenta como un espacio preferencial desde el que pasar revista, como anticipé, a muchos de los problemas que cruzan su obra literaria y periodística, y sus colocaciones en la escena cultural argentina desde mediados de los años 50. Por eso su análisis cierra este *capítulo del medio*, cuyo título anticipa el enfoque que aquí se privilegia.

La rosa en el viento se constituye en una suerte de trampolín de doble punta que lleva por un lado a bucear en los antecedentes literarios y periodísticos de esta novela, y por el otro salta hacia lo que denomino *derivas*. Si los antecedentes son lo que se verifica retroactivamente como primeras versiones o *precuelas* de ciertas zonas de la novela en tanto su existencia como tales depende de la posterior publicación del texto propiamente dicho, las derivas cuentan con una cuota de azar que responde al hallazgo y a la construcción del corpus ampliado de la producción general de Gallardo (qué se encuentra y cómo se lo pone en diálogo) y en este sentido son más bien un producto de lectura, y quizá hasta una línea de fuga.

Los antecedentes que son reaprovechados para escribir algunas partes de la novela aparecen en los dos espacios de actuación más destacados de Gallardo, la literatura y el periodismo: el relato "Eric Gunnardsen" de *El país del humo* (1977) y la micro historia "Teresa Borg" que aparece en el suplemento del diario *La opinión* de 1978. Se trata de textos publicados en años anteriores muy cercanos a la fecha de salida de la novela, que son luego recuperados, reinsertados y puestos en nuevas relaciones en la trama general de *La rosa en el viento*. Podríamos agregar también que muchos de los personajes de *El país del humo* –la mayoría son extranjeros, viajeros, inmigrantes, errabundos, aventureros románticos- anticipan a los de la novela inmediatamente posterior. A su vez, los emplazamientos patagónicos que aparecen en unos muy pocos relatos del volumen de cuentos si bien se contagian de esa función anticipatoria que redundará en la última novela (al dar la voz de alerta en tanto por vez primera la Patagonia asoma en el conjunto de su producción narrativa), allí se quedan, acogiendo a

las fábulas, sin cobrar mayor protagonismo, presentados fragmentariamente, y utilizados como el sitio alejado desde el cual llegan los personajes. Un circuito marcado por el punto de llegada de los personajes que están, además, marcados por la ignominia como en "Calle Cangallo"(donde el protagonista vuelve de su larga temporada en la cárcel de Ushuaia), por la animalidad como en "Agnus Dei" (en el que traen desde el sur al fenómeno niña-oveja), por el incesto entre hermanos como en "Eric Gunnardsen" (donde tras siete años de separación se reencuentran la hermana que viene de Dinamarca y el hermano que vuelve del sur con un baúl lleno de oro).

Con esto quiero decir que ciertas zonas de la novela surgen de la mezcla, unión, fusión o cercanía entre la literatura y el periodismo, esos espacios que como adelantamos no se deciden a separarse o a articularse (¡tan lejos, tan cerca!) del todo a lo largo de la trayectoria de Gallardo. Y esto se da de este modo aunque la estructuración de la última novela se acerque más a la consecución de historias autónomas que a una trama lineal cuyas partes evidencien una ligazón absoluta. Y en este sentido la estructura antojadiza de *La rosa en el viento* se opone a la más convencional de sus tres primeras ficciones. La imagen de tapa de la primera edición de la novela condensa esta idea a la perfección: de un único tallo (la estructura) salen tallos menores con florcitas blancas como panaderos que se deshacen al viento. Como suele hacerlo, Gallardo (en Requeni, 1979) recurre a una imagen de otro campo artístico (la música esta vez) para explicar la relación entre la estructura de su novela con la forma de una rosa:

> ...la novela tomó una forma rara; la compararía con la forma de una rosa, que es como un espiral (...) Este libro es como un pequeño concierto en el que ciertos temas son tomados por distintos instrumentos y se repiten tocados en otros ritmos y estilos que (...) en conjunto logran una unidad de inspiración y emoción.

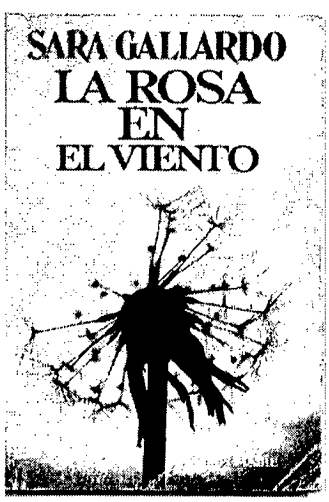


Imagen XIII: portada de *La rosa en el viento*, Barcelona, Pomaire, 1979

La movilidad que emerge de esa ilustración entra en serie también con la foto de contratapa de la misma edición de la novela -la autoría de ambas expresiones plástico visuales pertenecen a Joan Farré que trabajaba para Pomaire- en la que Sara Gallardo, como analizamos antes,[411] se lanza a correr para ser capturada por el objetivo de la cámara en movimiento y no en poses simuladas que tanto la incomodaban.

En otro orden de cosas, una serie de crónicas periodísticas y las relaciones que en esta lectura se trazan a propósito de un episodio puntual de corte histórico –el de Orélie Antoine I- entre los modos de representación en la novela de Gallardo y en una película contemporánea un poco posterior es lo que denomino, para diferenciar de los antecedentes, derivas y se trata no sólo de derivas temáticas sino también hacia otros lenguajes y formatos.

Después del humo

> El viento arrastraba el humo, se llevaba desperdicios sin que nadie pensara en correrlos.
> Sara Gallardo, "Eric Gunnardsen", *El país del humo*

El relato citado en el epígrafe trata sobre un viajero, o mejor un aventurero, danés que llega echado por no sabemos quién de una casa y sin grandes razones al *país del humo* que, como vimos, sus emplazamientos no siempre guardan relación con el mundo referencial. Los constantes trayectos y búsquedas de este extranjero en "el territorio" al que llega, que funcionan como *patterns* (Moretti, 2001), constituyen por su trama, sus ambientaciones, por el clima ficcional y sobre todo por la ventura de los personajes un antecedente literario de la última novela de Gallardo. Este extranjero terminará adentrándose en la Patagonia. Pareciera ser que allí mismo, en esa región del sur de la Argentina, los modos de desplazamiento de los personajes implicaran *internarse, adentrarse, perderse*, casi hasta desaparecer y ser absorbidos por parte de ese continente implacable. "¿Qué territorios son estos (...) Quizá fueran un sitio donde las almas aún podían volar", "O perderse, dijo una voz" (p.340) refiriéndose a los territorios a donde este viajero como tantos otros alguna vez habrían llegado. Y esos modos de desplazarse y sus consecuencias en la peripecia responderían más a un ímpetu romántico cruzado por amoríos trágicos que a una codicia positiva de enriquecimiento.

[411] Esta fotografía puede contemplarse en el Capítulo I. "Piezas de una obra rota". Es la fotografía para la que Gallardo se echa a correr y Farré toma la imagen de la escritora en movimiento. Cf. Imagen IV

El cuento "Eric Gunnardsen" (que Gallardo dedica a su hermano mayor, apodado Gui), está ambientado en 1926 y narrado en una tercera persona encargada de contar la historia de dos hermanos mellizos, un varón (Eric) y una mujer, caracterizados ambos por ser dueños de una belleza inusual. La hermana llega desde Copenhague en su búsqueda, y para dar con su paradero recurre a los feligreses de una iglesia dinamarquesa. El encuentro entre ambos se da el mismo día en que él había llegado del sur con un baúl lleno de oro, y tiene lugar en la buhardilla de un bodegón repleto de marineros, donde los hermanos comen, beben y donde nos enteramos del incesto: "Otra vez se lanzaron uno hacia el otro. Sobre la almohada sucia dos cabezas como perlas litigan" (p.337). Un séquito de trabajadores (albañiles, jardineros, peones) y seguidores acompaña a Eric en su proyecto de construir en Entre Ríos una réplica de la misma casa de la que había sido alguna vez echado en Italia. Entre aquellos seguidores de Eric se encuentra también la mujer del pastor que, como buena criatura de *el país del humo* y como anticipo de los personajes y la dinámica de *La rosa en el viento*, se dispone a lanzarse sin más tras una pasión irrefrenable, la misma que le despierta el propio Eric.

La duplicación de las mismas casas y los mismos parques pero en diferentes lugares (Italia, Argentina), el emprendimiento de un largo viaje, la opción de la fortuna en otras tierras, y el recurso del sueño a cargo de uno de los testigos de la antigua casa que Eric quería transplantar *al país del humo* evocan a algunos relatos de Borges (como "Historia de los dos que soñaron"), quien –como se dijo- no sólo era el escritor admirado por Gallardo sino que además había influido particularmente en el volumen de cuentos. Así dice el personaje del cuento de Gallardo al toparse con la réplica de la casa en el litoral argentino: "¿Soñaba, esta casa no era otra casa, este parque no era otro parque?" (p.341). Lo interesante es que la respuesta a esa pregunta queda en manos del narrador en cuyos parlamentos se cuela una nueva referencia al sur (muy diferente, eso sí, del "Sur" borgiano), en la que el sur alude no sólo a la América del Sur (Argentina) de la casa copiada, ante la Europa (Italia) de la casa original, sino que alcanza también, por general, al sur patagónico, de donde Eric llega luego de siete años, con oro, para volver a ver a su hermana y amante: "Lo que está en el norte puede estar también en el sur; sólo que en el sur el agua gira al revés en los desagües, la luna creciente parece decreciente, el otoño es más dulce que la primavera" (p.341). La duplicación edilicia ("Una casa y un parque que eran el reverso de otra casa y otro parque", p. 341) se expresa también en la dualidad que representan dos hermanos mellizos y dos seres extraordinariamente hermosos ("un hombre que era el reverso de una mujer. Anversos y

reversos admirables", p.341). Y, como era esperable en razón del sino fatídico que los envolvía como también ocurre con muchos de los personajes de la novela, los hermanos mellizos terminan, en ese sur que además podía ser el norte según la óptica, muertos trágicamente (una envenenada; el otro se suicida).

Ahora bien, es la propia autora quien asume, en una entrevista (Requeni, 1979), la deuda que tiene la novela con respecto al volumen de cuentos inmediatamente anterior, en tanto no sólo "Eric Gunnardsen" y los personajes extranjeros (prácticamente no hay criollos en sus dos últimos textos) la prefigurarían, sino que *La rosa en el viento* hereda la "genética" de un cuento que habría integrado el libro de no haber sido por tener una extensión exagerada para su formato general. La transformación experimental de ese cuento largo en novela y la incidencia y los ecos de los habitantes del país del humo en ese nuevo emprendimiento novelístico dan como resultado esa "forma extraña", de espiral, que canaliza una trama de varias historias interconectadas, con tiempos superpuestos (siglos XIX y XX) y escenarios pasajeros de la acción que saltan prácticamente sin transición de Mar del Plata a Buenos Aires, de un conventillo a la Patagonia, de golpe a Roma, por momentos al sur de Chile, de nuevo a Buenos Aires. Una forma extraña que expulsa cualquier tipo de sistematización y previsión (como la continuidad, la reposición de información, el trazado de conexiones, las construcciones causa y consecuencia, la descripción pormenorizada, el manejo cronológico del tiempo), que aprovecha y al mismo tiempo traiciona géneros y tradiciones –la novela romántica, el cuento folk o de hadas, el relato histórico, la literatura de frontera, como identifica la crítica y escritora Cristina Piña-,[412] que hace uso de diferentes dispositivos y puntos de vista narrativos (una tercera persona omnisciente, la primera persona de dos personajes femeninos (Lina y Olga), y un "yo" innominado, extradiegético, que aparece en las dos últimas historias, y que, de este modo, no concede ningún guiño, se hace al silencio y deja solo al lector, quien se convierte en un solitario más del gran elenco de solitarios

[412] En diversos artículos, Cristina Piña (1988, 1996, 2005) además de detenerse en el análisis de las apropiaciones genéricas (*genre*) de la textura discursiva, en el manejo temporal y en los dispositivos narrativos en relación con la construcción de una subjetividad plural, propone una lectura de género (*gender*) y deconstructivista, des-sedimentadora, de los estereotipos femeninos en el conjunto de la novela de Gallardo. De este modo, demuestra cómo las figuras femeninas de Eleonora, Teresa , Bella/ Ninfa, La Monja quedan congeladas en imágenes anquilosadas de la belleza, el narcisismo, la sumisión y el mito, mientras que las de Lina y Olga se diferencian por ser los únicos personajes mujeres que se expresan en la novela por una primera persona. No obstante, Piña encuentra entre ellas un juego especular de inversión. Si bien Lina se libera del orbe paterno y se rige por ese deseo irrefrenable de seguir a Andrei terminará por recurrir a la mentira y la crueldad que la recolocan en una situación de esclavitud y le deparan el sufrimiento. Por su parte, Olga que sigue por amor al agitador político inoperante que también la conduce al fracaso, es capaz gracias a la sabiduría adquirida de reflexionar sobre su papel en el amor, en la lucha política, en el modo de ser mujer, en ese juego de la vida.

del universo ficcional de, al menos, los dos últimos libros de Gallardo. Sin relación de continuidad con lo que venía narrándose, Gallardo, mediante un narrador en tercera persona, hace un alto y expresa casi a modo de sentencia poética la cifra de esta nueva novela. Y deja escrita su propuesta, quizá lo haga como salvaguarda, quizá contagiada del sino de sus personajes, desde el final de la historia I, la de Andrei:

> La rosa que en el viento se destruye deja volar sus pétalos en una luz quemada. Pocos pétalos podemos recoger de esta historia. Unos volaron, otros se perdieron, otros se alteran en el rincón de la memoria (...) Lo que falta se ha perdido en el remolino de los pétalos (pp.30-32)

Ahora bien, un antecedente no sigue una lógica identitaria, vale decir, no es lo mismo que aquello que lo prosigue. Y sobre esto pareciera querer anunciarnos el narrador del relato "Eric Gunnardsen" en la zona textual que utilizo como epígrafe de este apartado. El viento arrastra el humo es la frase que se dice, donde "arrastra" no sólo refiere al hecho de llevarse algo consigo sino también activa un sentido de erosión o limpieza. La novela nueva (el viento), entonces, aprovechará los desperdicios (recordemos la *poética del desecho* que vimos en torno de las operaciones de las primeras novelas de Gallardo) que quedaron en *el país del humo* (algunos rasgos salientes de estos viajeros, la movilidad, la extranjería, la extensión territorial, las ilusiones, el fracaso, el cruce de historias) pero también se *hará limpieza*, o mejor, se depurará ese resto en vistas de narrar otras historias encadenadas diferentes a la de Eric y su hermana: la de Andrei y Eleonora, la de Andrei y Lina, la de Lina y Olaf, la de Olaf y OO, la de Andrei y Olaf, la de Olaf y Teresa Borg, la de Andrei y Olga, la de Olga y Alexis, y así sucesivamente con nuevos personajes hasta deshojarse el último pétalo en las historias de algunos de sus descendientes (como los hijos de Eleonora ya crecidos al final de la novela) o en la obra metaficcional del personaje de Olga (propiamente "los papeles de Olga") que actúa como relato enmarcado dentro de la novela y que convoca más de una tradición y un género discursivo.[413]

[413] Para un análisis pormenorizado del Capítulo o Historia IV, "Los papeles de Olga", de la novela ver los trabajos de Cristina Piña (1996, 2005). Piña analiza la apropiación deconstructiva que hace Gallardo en la zona metaficcional de *La rosa en el viento* (justamente los papeles literarios de Olga) del relato tradicional "La Bella y la Bestia", cuya versión más conocida fue publicada en 1756 y se atribuye a la escritora y educadora francesa, representante del patriarcalismo ilustrado, Madame Leprince de Beaumont. Gallardo, según Piña, desmontaría las convenciones del cuento de hadas más tradicional (uno de los rasgos que Piña confiere a la escritura de mujeres de la posmodernidad) convirtiendo al personaje de la Bella en la propia Bestia. Por otro lado al nivel de la trama de la novela Piña advierte cómo Olga, el personaje portador de sabiduría y de una obra literaria propia, frente al arquetipo de belleza y pasividad y hasta de perversión con que carga la Bella, se identifica con la figura "liberadora y feliz" del ratón (masculino, huidizo, feo, alegre).

Por otro lado, a propósito de los relatos "La Miss" (*La Nación*, 1963) y de "La princesa del río" (*Karina*, 1966) me referí antes a las pocas colaboraciones literarias de Sara Gallardo en medios gráficos de circulación masiva, quizá productos de encargos editoriales aunque procesadas por el deseo de atender a su vocación de escritura literaria. En este sentido es que las denominé *excepciones literarias* en la prensa, pues, como se vio hasta hora y se verá en detalle en razón de *Confirmado* en el capítulo siguiente, el periodismo se constituye para Gallardo además de su profesión rentada con la que se reparte los tiempos, en el espacio cultural predilecto (sobre todo en el semanario antedicho) para hacer *otra cosa*: ensayar, jugar, probar con todos los temas, divertirse, ser frívola, obrar con libertad, firmar y mostrarse pero también escabullirse detrás del anonimato, fundar una ética periodística basada en el macaneo y la irreverencia, entablar una suerte de diálogo polémico y entusiasta con sus lectores.

En ese sentido, el relato "Teresa Borg", precuela o antecedente periodístico de la historia III –la de Olaf- de *La rosa en el viento*, también se constituye como un ejemplo más de estas *excepciones literarias* en la prensa periódica. Pero, a diferencia de los otros dos, este relato que aparece originalmente en el suplemento de *La Opinión* en 1978, se reaprovecha en la novela casi literalmente (sólo hay ligeros cambios de puntuación entre algunos párrafos) para presentar al personaje de Olaf y de este modo entra en otro circuito de recepción. Pues los papeles desperdigados y proclives al olvido de la fugacidad que la prensa periódica representa se reinsertan en una obra literaria mayor y publicada que llega de un modo diferente a los lectores del libro. Si el relato pudo haber pasado inadvertido para los seguidores o el lector ocasional de *La opinión* o pudo haberse mezclado entre otras notas, críticas, entrevistas o noticias en las páginas del diario, en el libro editado, como parte de una de las historias autónomas entrelazadas en la novela, cambia de estatuto. Por lo demás, es en la novela, claramente, donde se le concede al personaje que aparecía en el relato -que narraba el triángulo amoroso entre él, Teresa y el Dr. Borg que conducía a estos personajes al desastre y a la tragedia-[414] una historia y continuidad, al hacerlo ingresar en la lógica de la trama y en interacción con los otros personajes de la novela. El personaje de Olaf no sólo traspasa en la novela

[414] Olaf es el sobrino del Dr. Borg, esposo de Teresa, una joven italiana. Olaf y Teresa terminan enamorándose y escapándose juntos. Ella queda embarazada y tras algunos problemas en el parto, que atiende el propio Dr. Borg, el bebé se muere y Teresa se desangra. Luego del entierro de Teresa, el Dr. Borg sobrevive varios años y se dedica a vender productos medicinales en consultorios de Milán, y Olaf desde Italia se toma un barco que cruza el Atlántico hasta América del Sur. Resulta muy significativo que esta historia que origina partes de *La rosa en el viento* aparezca primero en un relato que Gallardo publica en un periódico y que justamente tematice un cruce de continentes inverso al que realiza la propia escritora para escribir la novela.

los límites del micro relato ampliado en la historia III (la de Olaf) sino que aparece, aun mucho antes de su presentación detallada, en las historias narradas previamente, como la que vincula a OO, Lina, y Nicolai en un sitio perdido del sur, o la que conecta a Olaf con el autoproclamado Rey de la Araucanía y Patagonia. En la novela, que instala un manejo temporal propio, discrecional, que por momentos de hace muy difícil de seguir, se cuentan antes los avatares de Olaf en la Argentina que su origen sueco y sus previas andanzas europeas.

Por último, el destino material del relato "Teresa Borg" tampoco se asemeja al de "La Miss" y "La princesa del río", que aún hoy permanecen inéditos, desconocidos y perdidos en los anaqueles de bibliotecas, archivos y reservorios, a la espera quizá de que un lector cualquiera se tope con ellos accidentalmente. Pues, "Teresa Borg", el original de *La opinión*, se publica en 2011 bajo la forma de un libro digital, de editorial *In Octavo*, para cuyo acceso (gratuito) en la red y lectura hay que registrarse como suscriptor:

> Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.[415]

Este libro virtual pretende simplemente dar a conocer este relato y propender cierta democratización (toda la que puede ofrecer Internet) del acceso a un texto como si se tratara de una biblioteca pública. A su vez, ofrece una suerte de prólogo firmado por "el editor" (que seguramente sea el mismo *webmaster* del sitio virtual), donde además de introducir el texto y la figura de Gallardo deja por sentada la protección legal de los derechos de la autora en razón de su obra. En definitiva, con esta nueva edición póstuma, el relato "Teresa Borg" se descontextualizaría de la novela conjunta, a expensas de la cual sin embargo ha cobrado retroactivamente mérito para reeditarse, y volvería a ganar existencia independiente, pero no ya en páginas del suplemento cultural de un periódico sino en un *website* de acceso gratuito.

Ese estadio en la obra de Gallardo que denominé "después del humo" y que incluye a una última novela, se verificaría en otro orden, más íntimo seguramente, pero que no deja de manifestarse en el orden del discurso. Si en las dedicatorias de *El país*

[415] Gallardo, Sara, *Teresa Borg*, http://inoctavo.com.ar/, 2011. Consultado 05/12/2011. Obtuvimos la información de este nuevo libro de la página sobre Sara Gallardo (con fotos del álbum familiar de la escritora) que Leopoldo Brizuela armó y administra bajo el perfil "Sara Gallardo (escritor)" en *Facebook*

del humo y del relato "Un solitario", Héctor Murena (cuyas siglas, por si no quedara claro a quién se regalaba el libro y en quién se inspiraba el relato último, aparecen repetidas) "seguía vivo", ya en *La rosa en el viento* se anexa bajo el nombre el epígrafe panegirista (*in memoriam*) que da la pauta de cierta aceptación por Gallardo de su viudez o mejor de la muerte de su amado esposo. Como si se corriera, metafóricamente, un telón de humo aún presente en el momento de producción de aquellos cuentos y que obnubilaba la visión. Sin embargo, este "después" que se perfilaba esperanzador (la escritora había vuelto a sus andanzas literarias; la mujer parecía haber ido al menos reconociendo esa gran pérdida) tendrá un corto alcance. Pues, y aunque el contra-fáctico abra una perspectiva engañosa que no deja entrever la complejidad y arroje resultados llanos, lo cierto es que después de *La rosa en el viento* Gallardo se dedicará casi exclusivamente al periodismo y cumplirá con contratos editoriales para escribir literatura infantil (vimos que esas ficciones eran menos vocacionales que materia de subsistencia económica), pero no volverá a la literatura.

Los papeles en el viento

La historia IV de *La rosa en el viento* se titula "Los papeles de Olga" e incluye distintas actuaciones o papeles del crucial personaje de Olga Katkova en los relatos dentro del relato que allí se narran. Un personaje que combina vejez con sabiduría, que ante las opciones arquetípicas de imágenes femeninas (La Bella, La Ninfa, y hasta La Monja) se transfigura en un ratón, y cuya muerte, como en una suerte de cinta al revés, se anuncia en la novela mucho antes de que Olga cobre mayor protagonismo. Ella es quien al principio de la novela aconseja a Andrei mediante la repetición casi letánica de la frase "Ella no es conquistable"[416] a desistir de sus ansias de enriquecerse en la tierra de los

[416] Pese a las advertencias del personaje de Olga Katkova sobre la *inconquistabilidad* de la Patagonia (que se confirman en el regreso del desengañado de Andrei), su creadora –es decir, Sara Gallardo- encuentra, como se fue marcando en todo este último apartado, distintas formas –unas más directas que otras- de conquistarla. Uno de los peligros de las derivas a las que conducen los pétalos de esta novela podría ser su multiplicación e indiscriminación de discursos, como las infinitas posibilidades que Olga Katkova atribuía precisamente a la literatura que usaba ciertas formas del realismo. Lo cierto es que a pesar de las metáforas que la vinculan con la nada, la pura extensión, el viento que aqueja, la soledad, la pérdida de razón y hasta la muerte, la Patagonia constituye un escenario transitado por las ficciones, y no sólo anteriores a *La rosa en el viento*, sino también en toda una serie de escritores y escritoras actuales.
Hacia el final de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, Silvio Astier le pide un favor al ingeniero Arsenio Vitri: que lo ayude materialmente a concretar su voluntad de irse al Sur. El Sur, a diferencia del cronotopo borgiano en el cuento homónimo que conduce a un mundo donde rige el culto al coraje y que carga con la ilusión de la liberación, es sin dudas la Patagonia, Neuquén específicamente: "-Vea; yo quisiera irme al Sur... al Neuquén... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver las montañas". Irse al Sur para Astier representa, como para muchos de los exiliados o aventureros extranjeros de *La rosa en el viento*, la opción o la quimera de empezar una nueva vida. Pero la posibilidad

le será dada en la gris monotonía de Comodoro Rivadavia, muy lejos de Neuquén, y de sus nubes y sus montañas.

Comodoro Rivadavia como Bahía Blanca funcionan como ciudades patagónicas de paso hacia otros sitios. Desde Comodoro, por caso, partían soldados hacia las Islas Malvinas; y Bahía Blanca es considerada como una puerta de ingreso al territorio más austral de América. Tanto una como otra son descriptas, como narra Martín Kohan en su última novela titulada justamente *Bahía Blanca* (2012), como la "pura negatividad", la pura "nada". Grises, feas, tristes, lugares de paso, donde es difícil querer quedarse, o donde uno va a perderse definitivamente, estas ciudades representadas en la literatura reactivan y resignifican muchas de las creencias y/o mitos depositados atávicamente sobre este territorio. Sin embargo, el narrador de *Bahía Blanca*, a diferencia de Silvio Astier que elige la postal de Neuquén para empezar de nuevo, es movido por la fealdad, la hostilidad y el desamparo que regala esta ciudad de paso a donde nadie desea asentarse para "dar vuelta la hoja (...) de una vez y para siempre" (2012:9):

> Ninguna persona que yo conozca ha dicho jamás nada bueno de Bahía Blanca, y fue por eso que la elegí como destino. (...) el peor lugar del mundo. (...) el clima adverso, con entradas de fríos oceánicos comparables a las entradas de los ejércitos vencedores en las ciudades vencidas; la arquitectura casi siempre ingrata, colección de fealdades o de bellezas fallidas (2012:7).

Con todo, si en los textos de Borges y de Arlt el Sur o la Patagonia cifrada en Neuquén se perfilan como espacios esperanzadores (la libertad en un caso, la renovación de la vida en el otro) que sin embargo terminan por devolver frustraciones, en otras *derivas* más actuales de ficciones femeninas, que entonan distintas modulaciones autobiográficas, la Patagonia se perfila como el reducto de recuerdos tristes de la infancia, en los que la geografía, el clima del lugar y la política tienen una gran incidencia. En su nouvelle *Desubicados* (2006) María Sonia Cristoff al mismo tiempo que propone al Sur como el sitio hacia el que huir de la resaca existencial que le produce la vida urbana (a tal punto de que los zoológicos se postulan como el único sitio de resguardo en la cotidianeidad citadina) o como el lugar dador de fábulas e historias para sus libros, también la Patagonia aparece encriptada en una imagen diferente, política, podría decirse, al ser objeto de una rememoración de una costumbre de infancia en la que la vida estaba en juego. Pero esta imagen irrumpe en una parte cualquiera de la trama y en razón de un acontecimiento casi banal (los ruidos de los vecinos que no dejan dormir a la narradora), casi sin explicación y desaparece como por arte de magia. En este sentido se destaca el arte de la escritora en reproducir formalmente la dinámica fugaz del recuerdo abrupto, el que no por azar aparece narrado entre paréntesis. Durante la Guerra de Malvinas, el yo narrativo recuerda que parte de la currícula de la escuela media obligaba a enseñar a los alumnos a cruzar cintas de embalar sobre los vidrios de las ventanas y a apagar las luces para prevenir los ataques terrestres y aéreos de los ingleses.

Por su parte, Sylvia Molloy en su autobiográfico *Varia imaginación* (2003) recuerda a la Patagonia como el sitio al que viaja su padre, un gerente de frigoríficos, y del que traía relatos que reproducían muchas de las imágenes que cifran esas tierras (el viento, la extensión, la hostilidad climática, la soledad, la muerte) que recién de adulta pudo identificar como sombríos. Como si todo aquello que definiera a esas tierras expuestas al viento hubiera redundado en su propio padre y en cada regreso éste volviera cada vez más embrutecido, menos piadoso para con los oídos de una niña devota de los animales:

> ...la Patagonia marca recuerdos de infancia, sobre todo uno. Mi padre (...) viajaba de vez en cuando a Río Gallegos (...) A este recuerdo (...) se agrega otro, que también se vuelve cifra, para mí, de la Patagonia. Mi padre me cuenta al regreso de uno de sus viajes (...) que el viento brutal suele barrerla, un viento tan fuerte, dice, que suele tumbar a las ovejas y estas (...) se quedan allí, tumbadas de costado, hasta que mueren. A veces, antes de morir, los caranchos les comen los ojos. Hasta el día de hoy no entiendo por qué me contaba mi padre esta historia, sabiendo que me gustaban los animales, sabiendo que me impresionaría. (2003: 59-60).

Ahora bien, no es objeto de esta tesis avanzar en un análisis sobre las representaciones o localizaciones ficcionales en la Patagonia argentina y/o la región fueguina, que constituyen desde tiempo lejano un escenario de atracción de marineros, exploradores, adelantados, colonos, y un emplazamiento protagonista en distintos tipos textuales (crónicas, relatos de viajeros, novelas históricas, novelas documentales, etc.) que se remontan también a muchos años atrás, como *En el mar austral* (1898) de *Fray Mocho*, por tomar un caso decimonónico célebre. No obstante, sí me interesa remarcar esa recurrencia espacial de ciertas zonas de algunos textos literarios de escritoras mujeres y también varones actuales, que datan de fines del siglo XX y principios del XXI: *Fuegia* (1993) de Eduardo Belgrano Rawson; *Un piano en Bahía desolación* (1994) de Libertad Demitrópulos; *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre; "Ushuaia, 96" en *La canción de las ciudades* (1999) de Matilde Sánchez; *Final de novela en Patagonia* (2000) de Mempo Giardinelli; *Los que llegamos más lejos* (2002) de Leopoldo Brizuela, que está dedicado justamente a Sara Gallardo; "Patagonia" en *Varia imaginación* (2003) de

ensueños, de seguir a la mujer equivocada, y a concentrarse en lo más perdurable: la escritura de un libro. Olga Katkova es una emigrada rusa, amiga de la abuela de Andrei, albacea y escritora, que termina sus días desempolvando papeles (cartas, su propia obra, escritos de su amado, el agitador político anarquista Alexis que muere sin gloria) en la pieza de un conventillo de Buenos Aires. Papeles que terminan siendo vendidos tras su muerte por los vecinos de pieza de esa vivienda colectiva.

Los papeles de Olga incluyen cartas y una obra literaria titulada "Historia del cadáver enamorado", cuyo narrador es un ratón (Olga es presentada como esa muchacha que alguna vez bailaba y que tenía "algo de ratón"), y que actúa como relato enmarcado dentro del relato marco, que a nivel de la textura discursiva de la novela, está protagonizado por Lina y Olga que conversan sobre muchos aspectos de la trama que recién en esa zona final son especificados. El relato enmarcado se entrelaza con el relato marco mediante anchas especializaciones gráficas, y, a medida que avanza, aloja referencias a la puntuación, a la administración de la trama, semeja por momentos ser una glosa o un comentario oral, propone lentificar o dosificar lo que se cuenta y da como resultado una "literatura en grageas" (p.133).

Si como vimos antes, Gallardo se encargaba de consignar la estructura de su nueva novela en flashes narrativos sueltos que referían a la dinámica de las rosas arrojadas en el viento, las reflexiones meta textuales sobre la escritura literaria que ganan lugar en el relato enmarcado de Olga revalidarían aquella misma propuesta y alcanzarían a su vez al proyecto creativo general de Sara Gallardo. Hay que llegar a las últimas páginas de la novela, hay que adentrarse en la narración dentro de la narración, hay que encontrar los hilos de la urdimbre, para que aquellas definiciones estéticas de tinte más metafóricas cobren mayor materialidad y se perfilen casi como un protocolo de escritura literaria y una disputa de estéticas literarias.

Sylvia Molloy; *La lengua del malón* (2003) de Guillermo Saccomanno; *Los reinos perdidos* (2005) de Maristella Svampa, su primera novela en tres episodios que transcurre en el paisaje monótono y desolado de la meseta patagónica con personajes viajeros e inmigrantes durante el fin de los años 50 en la Argentina posperonista; las crónicas, relatos compendiados y referencias a la Patagonia en *Falsa calma* (2005), *Relatos de Patagonia* (2005), y *Desubicados* (2007) de María Sonia Cristoff, respectivamente; *El lago* (2005) de Paola Kaufmann; *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone; *Vete de mí* (2009) de Alejandra Laurencich; *Agosto* (2009) de Romina Paula; *Cuentos de la Patagonia* (2010) de Ana María Shua; *Nomadía* (2010) de María Casiraghi; *Bahía Blanca* (2012) de Martín Kohan.
En el cine también encontramos varias películas ambientadas en la Patagonia argentina. Entre ellas están las referidas antes de Juan Carlos Sorín, *El viaje* (1992) de Fernando Pino Solanas, y, en los últimos años, *Nacido y criado* (2006) de Pablo Trapero, *Las vidas posibles* (2007) de Sandra Gugliotta, *Un rey para la Patagonia* (2010) de Lucas Turturro.

En una suerte de diálogo imaginario de algún intercambio epistolar entre Olga y Andrei, en una suerte de diálogo imaginario de la autora con los lectores, se dice:

> ¿Qué me dice de esta literatura en grageas en que caído? Suprema pretensión. El autor que atesora lo que rumia con tal deleite que sólo puede distribuirlo en formas de perlas. Por este barrio suelen verse perros que roen huesos y lo manifiestan así, en forma de perlas. (p.133)

En dos bloques inconexos, que proliferan por toda la novela pero que se potencian en esa zona final, se deslizan algunas pistas de los presupuestos estéticos de la literatura de Olga que miniaturiza la propuesta de la novela en particular y el proyecto estético general de Gallardo. Si aceptamos que se trata de un intercambio epistolar entre Andrei y Olga que Olga narra y corrige oralmente o incrusta en su obra literaria, la primera carta, la de Nicolai a Olga, funciona como una increpación de un lector con sus expectativas frustradas: "Nada me cuenta de su vida cotidiana, Olga" (p.133); a lo que su destinataria responde:

> ¿Esperaba pequeñas pinturas costumbristas. Escena en un patio de inquilinato de ciudad inmigratoria (¿no habría que decir inmigratante?) sudamericana. El freír de ajos, el tender ropa, el regar claveles. (...) Puedo darle si gusta un poco de folklore (...) Esto del realismo tiene la ventaja de sus infinitas posibilidades" (pp.133-134).

En las zonas más dificultosas de transitar de esta novela no obstante se relevan certidumbres: no hay moldes para acoger a *La rosa en el viento* (ni costumbrismo, ni folklore, ni una forma particular de realismo; sólo hay múltiples opciones). La imagen de una *literatura en grageas*, la distribución en *forma de perlas* y esas *infinitas posibilidades* que se anuncian en las citas anteriores de los papeles de Olga me permiten extender su alcance hacia el concepto de *derivas* que, como adelanté, son vinculadas a la novela de Gallardo más por un efecto de lectura que por una articulación declarada o promovida. La idea de deriva, en efecto, tiene ese poder de asociación, y de mayor independencia. Como si se trataran de una gragea expulsada de un blister, de un resto[417] integrado a una poética del desecho (como la de Gallardo), de un pétalo más de la rosa en el viento, de una pepita suelta en los baúles repletos de oro, las derivas se contagiarían de esa infinidad de opciones que Olga dictaminaba para su literatura.

Uno de los episodios-gragea, una *perlita*, que se va graduando a lo largo de la trama desdibujada de la novela de Gallardo es el sueño alocado de un viajero francés

[417] Es interesante la relación que pareciera establecerse entre la imagen preciosista de las perlas y la imagen escatológica de los excrementos de los perros. Una suerte de vaivén alto-bajo que aparece también en la idea de que se "cae" en una literatura en grageas (como si esto fuera un disvalor) pero que practicarla no deja de ser una "suprema pretensión".

que se autoproclama como rey del Nuevo Imperio, en la mítica y des-sincronizada Patagonia que Gallardo construye, y que remite al personaje histórico Orélie Antoine de Tounens (1825-1878).[418] La historia cuenta que a los 33 años de edad, en 1858, Orélie Antoine de Tounens llega para cumplir su sueño desde Francia a Coquimbo, un puerto chileno, pero se establece en Valparaíso donde se afana por aprender el español. Su proyecto consistía en convertir en un reinado propio (y una colonia francesa) pactando con las tribus mapuches de los loncos la zona austral de Chile y Argentina, específicamente las regiones de Araucanía y Patagonia que carecían por entonces de una regulación administrativa formal por parte de los gobiernos respectivos. En 1860 Orélie, luego de ganar múltiples adeptos idóneos (ingenieros, médicos, etc.) y de poner en marcha su plan de conquista, funda el reino de la Araucanía, autoproclamándose rey, y enseguida anexa a sus dominios las tierras patagónicas. Todo su reino sería la Nueva Francia y tenía una constitución, una bandera, un escudo. Hubo idas y vueltas, persecuciones, traiciones, más viajes a las *soledades patagónicas*, una enfermedad que lo deja calvo, y hasta cárcel y repatriación para el "loco" aventurero francés que, pese a los títulos nobiliarios que se auto extendía, termina sus días en su país de origen como cualquier mortal.

Este episodio se incrusta en la trama en función de la partida de Olaf de Italia luego de la tragedia y de su llegada tras un largo viaje en barco a la Argentina, es decir, en la parte *nueva* de la novela de la historia III que sigue al relato "Teresa Borg" antes publicado en *La opinión*. En su travesía hacia el sur tras el abandono de la cabaña también sureña donde había pasado sus días con Andrei, Oo y Lina, Olaf se encuentra con un hombre –un tal Don Antonio, que habla un castellano afrancesado, que luce barba y melena y tiene una magnífica estatura- a quien había picado un escorpión y a quien Olaf cura con los saberes médicos que había aprendido con los indios alacalufes. Don Antonio, "el monarca", le propone al médico que se sume como médico a la comitiva que integra su gran empresa de conquista y de "proyección estupenda" que define comparable con la de Alejandro Magno y Napoleón Bonaparte. Pese al abandono francés y a la acechanza chilena, el emperador se autoproclama rey: "... paso a ser dueño y señor del continente del sur, rector de sus nieves y de su inmensidad, cabeza de sus guerreros, los más valerosos de la tierra" (p.113). Olaf debía presentarle un plan de

[418] Para un relevo de la aparición y recreación de este personaje histórico en la literatura argentina de los siglos XIX y XX ver el artículo de Luis Martínez Cuitiño (1984). Para un análisis de este episodio en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla ver el trabajo de Cristina Iglesia (2003: 99-108).

salud para sus súbditos. La referencia a este acontecimiento de 1860, del que participa también un tal Rosales, el colaborador chileno que terminará traicionando (en la novela, en el relato histórico) al Rey de la Araucanía y Patagonia, fecha la historia de Olaf a fines del siglo XIX y por ende la de quienes se cruzan con él a lo largo de *La rosa en el viento*. Si bien Olaf, el último de los fieles de Don Antonio, lo que le costará la vida, no logrará cambiar el destino ficcional de este personaje histórico (que incluso en la novela será mostrado primero glorioso y luego vencido, enfermo, y hasta pelado, enflaquecido y desdentado), sí intercede en el devenir al advertir al propio rey de la inminente traición de Rosales que descubre por una carta alcahueta mediante la que su supuesto colaborador informa a las autoridades chilenas todos los detalles y los pasos a seguir del conquistador francés.[419] Es así como Gallardo intercepta el relato histórico de Orélie Antoine, lo reescribe a su gusto, hasta lo corrige y lo pone en relación con uno de los personajes más errantes, más excéntricos y desenfocados de su novela. Por lo demás, la reescritura de este episodio también le es útil para retomar aquella primera imagen –cifrada en el amigo ruso de Andrei que vino en busca de oro y terminó tirándose al Río de la Plata con una piedra atada a la cintura- que envuelve ancestralmente de pulsiones heroicas y de locuras, sueños, tragedia y muerte al territorio austral.[420]

Ahora bien, este pétalo de la rosa me conduce a otras recreaciones posteriores de esta célebre historia. Se trata del filme *La película del rey* (1986) de Carlos Sorín.[421] La película, como el episodio de Olga Katkova de la novela de Gallardo que evoca al tradicional relato marco y al relato enmarcado, retrata al cine dentro del cine: un director se traslada a la Patagonia (un escenario desde entonces elegido por Sorín para

[419] Mucho antes de que nos enteremos de esta carta, Olaf le avisa a Don Antonio de la traición de Rosales. Es decir, la novela se sustenta en una suerte de cronología reversible al anunciar hechos consumados antes de que se narre su realización, pero sin embargo no admite una lectura de atrás para adelante, pues es en la ingeniería de la trama así tal como se presenta donde se asienta la legibilidad de esta novela y donde radica su originalidad.

[420] Este episodio histórico y este personaje extravagante aparecen antes de en *La rosa en el viento* en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Masilla. La figura de Orélie I despertó interés también en el ámbito de la biografía, y en ese sentido se destaca la que escribiera Jean Raspail, *Moi, Antoine de Tunens, Roi de Patagonie*, publicada en 1981, que recibió el gran premio de la novela de la Academia Francesa (cuenta además con una edición española de Emecé de diciembre de 1982). En el contexto nacional, también se destaca *El rey de la Patagonia* de Angelina Coicaud (Comodoro Rivadavia, Grupo Pro-cultura de CR, 1984). Otros libros que se centran en la figura del rey son *El intruso* (1967) de Berta de Tabbush; *Quién fue el rey de la Patagonia* (1972) de Adolfo José Galatoire; *El Rey de Araucanía y Patagonia* (1995) de Francois Lepot, entre muchos más.

[421] La fecha de estreno de la película fue el 28 de agosto de 1986. Fue dirigida por Carlos Sorín, quien comparte la autoría del guión con Jorge Goldenberg. La película estuvo protagonizada por Ulises Dumont, Julio Chávez, Villanueva Cosse, Miguel Dedovich, entre otros.

su filmografía)[422] con la intención de filmar la legendaria historia de Orélie Antoine I. Trazando un paralelismo entre las dificultades resultantes de semejante empresa imperialista y conquistadora y las propias de la realización de un filme en condiciones precarias (debidas en especial a la falta de dinero y a la utilización de actores no profesionales) el director termina por quedarse solo y enajenado ante la inmensidad del territorio patagónico en el que el viento arrasador juega decididamente también su papel. Buscado al final por la policía, acompañado de un único fiel (interpretado por el actor Ulises Dumont), el director no se rinde y –como Orélie- empieza a idear nuevos proyectos tan ambiciosos como apasionados.

Ahora bien, esta película cuenta con un antecedente: el proyecto fílmico de Juan Fresán quien en los años 70 intentó la realización de un filme basado en la historia de Orelie, titulado *La Nueva Francia*, que se rodó parcialmente y del que participó con protagonismo el propio Sorín. Tanto este emprendimiento trunco y *delirante* de Fresán, como la premiada película de Sorín, adquieren nuevos sentidos en *Un rey para la Patagonia* (2010) de Lucas Turturro,[423] que, a partir de los restos fílmicos del proyecto de Fresán, reconstruye, mediante un dispositivo fílmico altamente experimental, "la historia de una obsesión": como en la ficción de Sorín, en este documental se establece una clara simetría entre el director (en este caso, Fresán) y el francés.

Esta deriva no es una elección meramente arbitraria; antes bien, responde al interés de Gallardo, la periodista en primer lugar, por cubrir los eventos en que se premia y promociona por Europa a la ópera prima del por entonces joven director Juan Carlos Sorín. En paralelo, mientras esta primera película de Sorín obtiene múltiples y variados premios y menciones (Premio "León de Plata" a la mejor *ópera prima* en el *43° Festival Internacional de Cine de Venecia* en 1986, Premio *Goya* a la mejor película extranjera de habla hispana al año siguiente, Premio en La Habana),[424] Sara Gallardo, en tareas de corresponsalía para *La Nación*, se desplaza fervorosamente por las ciudades europeas cronificando esos eventos cinematográficos a propósito de la película que unos

---

[422] Sus posteriores filmes *Eterna sonrisa de New Jersey* (1989), *Historias mínimas* (2002) y la más reciente *Días de pesca* (2012) transcurren también en la Patagonia. *Historias mínimas* es una *road movie* que, como la novela de Gallardo, cruza historias diferentes, todas ellas situadas en las cercanías de las rutas santacruceñas.

[423] *Un rey para la* Patagonia (Argentina/2010). Dirección: Lucas Turturro. Guión: Christian Ferrer y Lucas Turturro. Fotografía y cámara: Clara Bianchi. Música: Mariano Godoy. Edición: Sebastián Mega Díaz. Sonido: Adriano Salgado. Distribuidora: Geometras del Señor Sur. Duración: 83 minutos.

[424] Para ver con qué otras películas competía *La película del rey* en el Festival de Venecia puede consultarse la nota periodística de *La Nación* , S/f, "Películas argentinas en el próximo Festival cinematográfico de Venecia", del 10 de agosto de 1986, en la que se anuncia que *Miss Mary* de María Luisa Bemberg figura fuera del concurso.

años después de *La rosa en el viento* refundía el mismo episodio histórico que aglutinaba a algunos de los personajes de su última novela.[425]

¿Qué es lo que la lleva a dedicarse nuevamente a escribir sobre cine (son célebres algunas de sus columnas de *Confirmado*)[426] mientras vive sus últimos años en el Viejo Mundo? O mejor aún, ¿son los resabios del interés por ficcionalizar ella misma esa historia los que la deciden a ocuparse del film en sus notas, o se trata de un nuevo mutuo aprovechamiento entre sus actuaciones literarias y periodísticas? Lo cierto es que esas notas, en las que no se trazan conexiones con la novela y básicamente se cubre el evento actual con información precisa, en tercera persona, con parlamentos de algunos de los involucrados y muy poco resto para la exploración estilística, le permiten llenar a la "enviada especial de La Nación" la página en blanco de las crónicas que manda, a veces hasta diariamente, al antiguo diario familiar: "En la piazzetta, donde las abejas enamoradas de la Coca Cola compiten sobre las meses con las terrestres palomas, Carlos Sorín reflexiona ante una taza de capuchino. Una aventura tan esforzada "La película del rey".[427] De ese modo cumple con su otro oficio, ése que el garantiza el salario en sus últimos años con el plus de concederle autoría, propiedad, derecho, y responsabilidad sobre sus escritos periodísticos, cuando ya se ha convertido desde hacía unos años en la *escritora que ya no escribe.*

Lejos está por entonces, evidentemente, del estilo, los recursos y el tono utilizados muchos años antes en las columnas de *Confirmado*, incluso en notas sobre cine o actores, actrices, directores nacionales, donde no es justamente la actualidad ni la información del día lo que regula la columna, antes bien es la propia experiencia en forma de sueños o deseos o fantasías lo que cobra protagonismo:

> Recuerdo un sueño. Había sido ideado por Armando Bó, para un film que quizá se llamaba *India*. Yo estaba junto a Isabel Sarli, en un preestreno organizado en Luján (...) En la pantalla (...) Isabel, desnuda, se paseaba muy apacible por encima y a través de las Cataratas del Iguazú. A mi lado, vestida de celeste, Isabel se inquietaba: -"Sara, ¿te parece muy bravo?" "Para nada, Isabel, es muy bonito".[428]

---

[425] Gallardo, Sara (enviada especial), "Reflexiones de Carlos Sorín entre las palomas venecianas", en *La Nación*, 4 de septiembre de 1986; "La película del rey, ovacionada en Venecia", en *La Nación*, martes 9 de septiembre de 1986; "La película del rey y un nuevo galardón para el cine nacional", en *La Nación*, jueves 11 de septiembre de 1986.

[426] Entre muchas más, está la nota de Gallardo, "La vida es sueño, con Noé e Isabel Sarli", en *Confirmado*, 15 de febrero de 1968, p.36.
En *La Nación* se desempeñó como enviada especial a cubrir eventos cinematográficos. Cf. Gallardo, Sara, "Venecia aplaude a los Taviani", en *La Nación*, 6 de agosto de 1984.

[427] En "Reflexiones de Carlos Sorín entre las palomas venecianas", en *La Nación*, 4 de septiembre de 1986.

[428] Cita extraída de la columna antes citada de *Confirmado*, "La vida es sueño, con Noé e Isabel Sarli".

Por lo demás, aquella estadía *literaria* de Gallardo en Barcelona *a cuenta* de la casa editorial Pomaire, a la que me referí al principio de este apartado, será el puntapié inicial para su instalación definitiva en el Viejo Mundo. Así como le concede la posibilidad del *in situ* para cronificar sus días en la ciudad catalana, retratar sus costumbres como el *topless* playero en "El chic desnudo" (*La Nación*, 1979), *traducir* a su público argentino las noticias locales de Barcelona en "A partir de las noticias locales" (*La Nación*, 17/08/1979); opinar sobre el imaginario y el estándar de vida de muchos catalanes de clase media en "El sueño del auto propio en la península" (*La Nación*, 29/10/1979); criticar su contaminación, como el continuo smog barcelonés y los "naufragios respiratorios" que sufren sus habitantes en "Terapia intensiva en Barcelona I y II" (*La Nación*, 1980),[429] también aquella estadía le representa un material periodístico residual, a largo plazo, en tanto le confiere la opción de recrear esa misma estancia barcelonesa unos años después en la sección "Dice Sara" que escribía mensualmente para la revista *Claudia*.[430]

Si es el periodismo que practica en *Confirmado* durante fines de los 60 y principios de los 70, el que financia los viajes al norte del país que además de las columnas semanales dan nacimiento a la experiencia literaria de *Eisejuaz*,[431] unos años después el periodismo *se toma revancha* y se nutre, como vimos, de las ventajas o condicionamientos, según el cristal con que se mire, que la faceta de escritora concede o impone a Sara Gallardo en su etapa europea. Nuevamente, nos encontramos que hacia el final de su trayectoria su doble inserción en la escena cultural argentina de fines de los años 80 sigue rigiéndose por un sistema de intercambios y préstamos entre la literatura y el periodismo.

[429] Las notas de *La Nación* pueden consultarse en las cajas rubricadas como "Sara Gallardo" que se conservan en el archivo del diario.
[430] Analicé esas crónicas en el apartado "Sara Gallardo: las postas de una larga travesía" de este mismo capítulo.
[431] Cf. el subapartado "Antisensacionalismo" del Capítulo IV. "Periodismo y frivolidades" de esta misma tesis.