

LA AUTORÍA A CAMPO TRAVIESA. LOS GALGOS, LOS GALGOS DE SARA GALLARDO

Artículo

De Leone, Lucía (UBA/ CONICET)

Material original autorizado para su primera publicación en la Revista Académica Hologramática.

Correo electrónico: lmdeleone@gmail.com

CV: Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla su proyecto posdoctoral como becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede de trabajo en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es coeditora del libro *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras- UBA, 2013). Ha publicado artículos en libros especializados y en revistas académicas nacionales e internacionales. Es auxiliar de redacción de la revista *Mora* (IIEGE).

Resumen

Este trabajo aborda *Los galgos, los galgos* (1968) de la escritora argentina Sara Gallardo (1931-1988), la novela que dictamina desde la propia ficción el fin del ciclo de las novelas rurales y anuncia el giro espacial, temático y formal que da su producción a partir de la experimental *Eisejuaz* (1971). En primer lugar se hace una lectura de las apuestas desmitificadoras del recorrido arquetípico de un joven heredero de la elite criolla y sus fallidas "épicas rurales", enmarcado en la parábola espacial Buenos Aires, la estancia, París, el campo. A propósito del tratamiento novedoso que Gallardo da a los tópicos consolidados de esa tradición literaria, que rozando los años 70 no puede sino resultar anacrónica o epigonal, es que aquí se postulan, a partir justamente del final de su tercera novela, los comienzos –no estrictamente coincidentes con su biografía profesional- de su proyecto autoral: una poética del comenzar. Un fin, entonces, que dictamina un nuevo comienzo.

Palabras clave: *Los galgos, los galgos*, Sara Gallardo, novela rural

Abstract

This article aims at analyzing *Los galgos, los galgos* (1968), from the argentinian writer Sara Gallardo (1931-1988). This novel claims through its own fiction the end of the rural novel cycle and announces the spatial, thematic and formal turn in her production, represented by *Eisejuaz* (1971). We will develop an analysis of the reinnovating proposals of the archetypical itinerary of a young heir of the elite "criolla" and his frustrated "rural epics", through the spatial parable: Buenos Aires, the "estancia", Paris, the field. We argue that in *Los galgos, los galgos*, Gallardo presents an original treatment of the consolidated topics of that literary tradition, which turns out to be

anachronistic in the late seventies, resulting in the shaping of her own auctorial project: a poetics of the beginning. An end implying a new start.

Keywords: *Los galgos, los galgos*, Sara Gallardo, rural novel

Resumo

Tendo como referência *Los galgos, los galgos* (1968) da escritora argentina Sara Gallardo (1931-1988), investiga-se como o romance sentença desde a própria ficção a finalização do ciclo dos romances regionalistas e informa sobre a virada espacial, temática e formal que se produz a partir do romance experimental *Eisejuaz* (1971). Em primeiro lugar, apresenta-se uma leitura dos desafios desmistificadores do percurso arquetípico de um jovem herdeiro da elite *criolla* e suas frustradas “*épicas rurales*”, moldurado na parábola espacial Buenos Aires, estância, Paris, o campo. De propósito do modo inovador que Gallardo confere aos tópicos consolidados dessa tradição literária, que roçando os anos setenta acaba por se revelando anacrônica ou epigonal, podem-se afirmar, a partir precisamente do final do seu terceiro romance, os começos – não coincidente em sentido estrito com sua biografia profissional- do seu projeto autoral: uma poética do começar. Um fim, assim, que guia um novo começo.

Palavras chaves: *Los galgos, los galgos*, Sara Gallardo, romance regionalista

Adiós cisnes, y garzas, y flamencos.
Joyas del mundo, adiós.
Sara Gallardo, *Los galgos, los galgos*

Después del buen recibimiento de *Enero* (1953) y de la aparición de la menos resonante *Pantalones azules* (1963), la escritora y periodista argentina Sara Gallardo (1931-1988) publica en 1968 *Los galgos, los galgos*, la novela que narra los periplos de un joven heredero rural, y que le vale un gran reconocimiento entre sus pares, el público y el mercado editorial.ⁱ Esta novela que por sí misma cobra popularidad coincide con el momento en que Gallardo gana notoriedad en el semanario *Confirmado* con sus columnas durante 1967-1972, desde donde la periodista es publicitada también como escritora de ficciones.ⁱⁱ ¿Qué mejor espaldarazo para un escritor -¡una escritora!- de la época que contar con el patrocinio de una revista como *Confirmado*, cuyo público además de los ejecutivos también estaba formado por intelectuales ávidos de estar al día en materia cultural? ¿Qué mejor para una revista de este tipo que contar entre su *staff* con una célebre periodista que es además una reconocida escritora? No obstante, Gallardo no logra acceder a ese lugar de *estelaridad* que se construye desde el semanario, como sí ocurre, por caso, con sus contemporáneas, las denominadas *bestselleristas*, o con los escritores del llamado *boom* literario.

Como *Enero* y algunas zonas de su segunda novela, *Los galgos, los galgos* abreva en la extensa tradición argentina de la novela de ambientación rural recortada en la estancia como unidad de producción, cuyos exponentes han sido en su mayoría escritores varones: Eugenio Cambaceres, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Enrique Larreta, por situar algunos emergentes del siglo XIX y del primer tercio del XX. Hacia fines de los 50 y frente a otras iniciativas literarias femeninas como las de sus exitosas colegas (Beatriz Guido, Marta Lynch, Silvina Bullrich) interesadas en dramatizar la ficción histórica contemporánea, en temáticas burguesas y localizaciones urbanas, Gallardo irrumpe en la escena literaria con una novela rural (que, sin embargo, trae nuevas apuestas formales e ideológicas),ⁱⁱⁱ y, avanzados los años 60, elige en su tercera novela continuar y también completar esa tradición. En el mismo momento en que se registra en el sistema literario nacional una cifra inédita de nuevas narradoras y en el

marco de las propuestas experimentales de un escritor como Manuel Puig y del “boom” y el fenómeno de exportación de la literatura hispanoamericana que lo acompañan, Gallardo ingresa a la vida literaria reelaborando tópicos tradicionales de una literatura anterior. Si en *Enero* estos se condensaban en el paternalismo de estancia, y en *Pantalones azules*, en los resabios de una mirada hostil ante un grupo inmigratorio, Gallardo apuesta en *Los galgos*^{iv} por recuperar un legado que, cifrado en el codificado itinerario de iniciación, derroche y fracaso del joven heredero rural narrado por una primera persona masculina, podría resultar una apropiación convencional si no fuera por el tratamiento novedoso que lleva adelante la autora.

Es decir, la novela no recibe pasivamente esas tradiciones que en 1968, cinco años después de *Rayuela* de Julio Cortázar, no podía sino resultar una reescritura trasnochada en el marco de la renovación de las formas literarias. Antes bien, Gallardo intercepta esa herencia, selecciona,^v toma sus restos, y aplica desvíos, que la sacan del mero anacronismo de escribir una novela rural más en un *fuera de campo*.^{vi}

En este sentido propongo que los *comienzos* de Gallardo-autora no son concomitantes con los inicios biográfico-profesionales. Si, en una lectura crítica retrospectiva, se entiende 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” las estrategias estético-políticas de auto figuración que se proyectan y marcan la obra por escribir, la producción de Gallardo fijaría deliberadamente sus comienzos –su “poética del comenzar” (Sloterdijk, 2002)- en las reflexiones meta literarias del final de *Los galgos* donde se decreta el fin del ruralismo y se anticipa el cambio de rumbo de su literatura venidera. Pues desde ese entonces Gallardo abandona los tópicos tradicionales y más cercanos a su orbe biográfico (la vida de estancia, las fábulas fundacionales, las historias de la patria) para arriesgarse a aventuras ficcionales más experimentales y alejadas de ese legado estético-ideológico.^{vii} La instauración de un fin, entonces, para inaugurar un comienzo mediante el filtro literario de la propia obra.

En *Los galgos* las convenciones de la novela rural se cruzan con otros géneros tradicionales *homenajeados* que pasan por un tamiz cuyos *desperdicios* entran en una

combinatoria discursiva novedosa que, por medio de 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 –una poética del desperdicio– de los tópicos, las figuras, y los procedimientos de esas tradiciones literarias consolidadas.

Épicas rurales: las aventuras de “un profano en campo exquisito”

La trayectoria de Julián, el protagonista y narrador de la novela, diseña la topografía arquetípica del hijo de estancieros, como Raucho de la novela homónima (1917) de Güiraldes, Don Panchito de *Los caranchos de la Florida* (1938) de Lynch, y como tantos otros que recoge la tradición literaria argentina. El desarrollo del tiempo novelesco del protagonista en su iniciación frustrada es correspondiente al avance espacial de la fábula, y ambos aparecen prolijamente distribuidos en cada una de las partes de la novela: en la primera, idas y venidas de la ciudad al campo del joven que entierra al padre; de heredero a propietario rural ya afincado en la estancia en la segunda; el viaje a París para perfeccionarse en leyes en la tercera; y el regreso al campo del hombre acosado por el *spleen*, en la última.

Si hay una figura rectora en esta novela esa es la del cruce, que diseña una distribución en pares binarios que sintetizan trayectos altamente catalogados en la literatura nacional. En *Los galgos* se entrecruza, además, la novela rural con la novela de aprendizaje, a las que se suman segmentos melodramáticos y otros deudores de la literatura de aventuras (el final de la historia de amor entre Julián y su ex mujer Lisa se narra, con distancia irónica, en esas claves). A su vez, la particularidad del casco de estancia que Julián hace edificar, cuyo nombre, “Las Zanjas”, encierra una topografía que traza límites, incluso mapas políticos, pero también estimula el deseo de cruce, radica en la belleza de los balcones que los personajes atraviesan una y otra vez para admirar el campo. Ahora bien, en función de la proliferación de esta figura en la novela, me interesa detenerme en el cruce de un río, lo que al tiempo que coloca a Julián en la tradición del protagonista de *Sin Rumbo* (1885) de Cambaceres, se constituye en una escena fundamental para analizar las *épicas rurales* que construye el protagonista

durante su iniciación. La lucha contra la naturaleza y el cruce del río no están al servicio de arribar, por caso, al nacimiento de una hija y recolocar la familia en el campo como en *Sin rumbo* (Laera, 2003),^{viii} antes bien son una prueba más de las que Julián se auto impone para ganar virilidad y obtener nuevos saberes durante la ceremonia de la conversión de abogado urbano en estanciero moderno y hombre de campo. A raíz de la leyenda que registraba una gran cantidad de bañistas ahogados, lograr cruzar el Salado - una de las más antigua fronteras contra el indio- despierta sus fantasías de dejar de ser “un profano en campo exquisito” (Gallardo, 1973, p.48)^{ix} y volverse un baqueano. En virtud de razones histórico-políticas, ese logro implica también la opción de actuar el papel del “expedicionario al desierto” (Gallardo, 1973, p.79). Entre las varias historias del Salado se imponía aquella que aseguraba que había sido cruzado por el niño que luego sería el general Mitre (tatarabuelo materno de Gallardo) sobre el caballo de quien más adelante resultaría ser Don Juan Manuel de Rosas. El cruce del Salado que Julián emprende, también a caballo, con el mero propósito de visitar una estancia modelo de la región y realizar una conquista ya no territorial sino simbólica mediante la adquisición de un nuevo saber que se encontraba desierto en su biografía en construcción de joven estanciero (montar un exitoso establecimiento rural), se pone en serie con la *cruzada* contra los indios: “La frontera secular con el infiel estaba cruzada” (Gallardo, 1973, p.83). Un relato ilusorio de conquista, deseado, no escrito, de carácter introspectivo, en el que Julián se narra una versión auto-complaciente que recupera trascendidos sobre el Salado, mezclados con leyendas del lugar, mientras lleva adelante su iniciación rural y su ganancia de hombría.

La conversión de Julián se pone en práctica mediante una serie de ritos iniciáticos que permiten inscribir a algunas zonas de esta novela en la tradición del *bildungsroman*, en la que para el sistema literario argentino se destaca *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes. Si esta ya resultaba temáticamente extemporánea para el momento de su publicación por la representación de un campo idealizado, reducto de las esencias nacionales, abierto, sin extranjeros, señalizado por la huella, ¿qué pasaría con la tercera novela de Gallardo que, a fines de los 60, se hace cargo de estas mismas tradiciones? ¿Se suscribiría así la idea de Gallardo como autora anacrónica?

No si es desde el interior de esta misma novela rural desde donde se dictamina su propio agotamiento, y, no, en tanto la iniciación del protagonista se basa en una vocación por la imitación y el simulacro. Se apuesta, entonces, por desmontar el estereotipo del estanciero mediante un camino de aprendizajes impostados, que llevan al límite de lo creíble la conversión de Julián hasta volverla una caricatura de sí mismo. La preparación se desarrolla mediante distintas postas cifradas en la experimentación y el estudio, las que, sin embargo, no alcanzan para efectuar un verdadero aprendizaje; antes bien, como con Don Panchito y Raucho, con Julián se trunca o resulta una mera impostación.

En las ceremonias rurales iniciáticas predominan las que responden al imaginario de estanciero que Julián hereda y, al mismo tiempo, construye mediante la copia y la hiperbolización de poses: “Solo, en mi casa, donde a veces represento para mi consumo *papeles* ante el espejo, rubiqué mi decisión con el gesto de un gran estanciero”. (Gallardo, 1973, p. 20). Su “real personalidad de farsante” (Gallardo, 1973, p. 88) incluye señas particulares (usar bigote, tener perros, participar de la ceremonia del mate con la peonada en actitud paternalista, sumar nuevos gestos y vocabulario, asistir al *símil Jockey Club*, contratar un administrador, viajar a París) y también involucra una serie de esfuerzos que hacen de su campo menos un predio rentable como era el plan inicial que una casa de *weekend* con “derroches” (jardines sofisticados, sábanas y veletas rubricadas con la estampa de los galgos, electricidad, y una piscina) que se transforma en puro gasto. Esa calidad de embustero que vuelve a Julián un inexperto en su actual disfraz de estanciero se extiende también hacia su competencia lingüística pues carece de un lexicón adecuado para nombrar la nueva realidad en la que se sumerge: si no se atreve al término “capataz” para referirse a quien cuidará de Las Zanjas en su ausencia, “encargado” le resulta difuso, y, “mayordomo” connota “demasiado lujo”. Pese a todo decide desarrendar las tierras y hacerlas propias con la idea de un campo productivo, que más que por la industria del tambo se diferenciara por la cría de razas superiores que le dieran un sello distintivo, la tecnificación, la primera yerra con los galgos de hierro, la llegada de los galgos y hasta por las fotos de sus antepasados.

Pero esos saberes rurales requieren de una instrucción que va de estudios de casos (visitas a estancias vecinas) y experiencias *in situ* (asistencia a la Exposición rural) a la iniciación por medio de la lectura y la contemplación de cuadros sobre estancieros: textos instruccionales vetustos como *El manual del hacendado* de José Hernández^x o *Instrucciones a los mayordomos de estancias* de Rosas, que revelan un imaginario decimonónico y recogen lecciones rurales impracticables en la estancia moderna de mediados del siglo XX; revistas americanas del tipo *House and Garden* y boletines de la Asociación Criadores de Charolais, cuyas páginas pasan del espacio consagrado de la biblioteca a ser materia prima para el fuego; y también expresiones plásticas sobre jóvenes estancieros del siglo XIX que le aportan un modelo de elegancia a imitar.

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 Gilman (1985) que vincula la necesidad que el hombre tiene de los estereotipos con una necesidad de control. Estereotipar es un modo tranquilizador de controlar y encasillar al otro. Pues se trata en definitiva de imágenes cristalizadas útiles para categorizar el mundo. Pero lo más interesante es que Gilman niega que el estereotipo sea algo inmutable o rígido; por el contrario afirma que todos los estereotipos cambian, lo que los hace menos rígidos que inherentemente proteicos. Y ese carácter proteico de los estereotipos se advierte en las distintas operaciones de desmitificación que Gallardo efectúa. 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 propia satirización.

En definitiva, esa nueva identidad de “patrón eficaz” que desterraría a Julián del simple lugar de hijo y heredero para dar paso a su faceta de “hombre que depende de sus fuerzas” (Gallardo, 1973, p.128) y la estancia con aires nuevos enseguida entran en crisis. La separación de su mujer Lisa y la imposibilidad de traer hijos al mundo, el remate de su hacienda, el nuevo arriendo del campo una vez que había sido propio, el usufructo de una beca a París son el puntapié inicial para que el protagonista dé la

espalda a todo lo anterior (“Me fui sin mirar atrás”, Gallardo, 1973, p.162) y se inicie en otra etapa del tradicional itinerario del joven heredero: el viaje a París.

La “vida azul” del viajero

“Julián, el viajero” se lanza a lo que en la novela se denomina la “vida azul” y, estimulado por *lo nuevo*, el mundo y sus horizontes, mira con “un bostezo eterno”, lo viejo, lo conocido, representado por la consabida imagen de la pampa como paisaje polvoriento, monótono y repetido: “el campo todo igual hasta el horizonte, los montes, los animales, todos iguales” (Gallardo, 1973, p.121). Se inicia así una etapa también sobreactuada e ineficaz, alentada por una beca mal habida que obtiene por devolución de favores del ministro a su padrino. Julián encara entonces su actual farsa de hombre moderno urgido por la velocidad, el poco tiempo libre, el sinfín de trámites. El viaje a París que hace en calidad de experto terminará por convertirse en una entonación desviada de los viajes de ciertos personajes de la literatura del 80, como, por ejemplo, Pablo de *Música Sentimental* (1884) de Cambaceres, un joven heredero que recibe dinero de rentas familiares, y, siguiendo los pasos del rastacuero porteño, va a París a dilapidarlo y termina enfermo.

La de Julián será una versión aggiornada para mediados del siglo XX, el siglo de los aviones; si el viaje de Pablo transcurre sobre la cubierta de un transatlántico, y el de Raucho, en las partes más lujosas de un barco que sigue la consabida ruta a Europa, el de Julián sucede 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 Pablo y Raucho) el viaje se transforma en puro consumo y derroche de tiempo y dinero. Allí desaprovecha la posibilidad de especializarse y despilfarra el dinero de la beca y del arrendamiento del campo en las delicias frívolas de París. Un mundo de pasiones que sigue el tradicional circuito bohemio de cafés, paseos, restaurantes, galerías, hoteles, moradas de funcionarios, teatros, y que se rige por un apetito por la bebida, las mujeres, la gastronomía refinada: “Las muchachas... me gustan. Me gusta la Ópera.... atravieso la calle, miro fumando las vidrieras de las Galerías.... me alejo.... por la avenida de La

Ópera hacia abajo.... Mejor tomar un taxi, irse al cine.... Estoy en París” (Gallardo, 1973, p.168).

Una apropiación de la difundida imagen de París como sede de la cultura pero también como capital del placer y la lujuria, deudora de una literatura anterior (una tradición que incumbe los viajes de dandy de Mansilla, de algunos personajes de la literatura del 80` y de ciertas novelas rurales de las primeras décadas del XX).^{xi} El protagonista de Gallardo se formula preguntas existenciales del tipo “¿Acaso vine a estudiar a esta ciudad”, para la que tiene una respuesta escéptica: a París se va (o él fue) “para nada”, y se consuela de haber dejado La Sorbona con el convencimiento de que su especialización no constituye una *patriada*: “¿Acaso voy a salvar a mi patria?” (Gallardo, 1973, 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 otros tópicos disponibles que la escritora aplica en su producción, como el París del crimen, el misterio, el delito y la prostitución pintado por Cortázar en “El otro cielo” de *Todos los fuegos, el fuego* (1966), publicado sólo dos años antes y en el que hay un personaje precisamente apodado “el sudamericano” sobre el que se depositan las sospechas.

El itinerario de frustraciones de Julián llega a su punto máximo cuando recibe una acusación de pedofilia, por la relación amistosa que entabla con el hijo menor del embajador con cuya familia Julián entra en contacto. Una acusación que, aunque infundada y maliciosa, le trae problemas con *la police* y mancha el mismo honor que el acusado había usado como carta de presentación. El cuidado que el protagonista da al pequeño cuando este sufre un momento de tristeza son aprovechados por los calumniadores para tergiversar lo ocurrido y, luego, por los padres del niño para malinterpretar los hechos, incluso contados por el niño en un relato 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” (Gallardo, 1973, p.289).

Las impostaciones y la farsa que atraviesan a Julián sólo se suspenden cuando el personaje es por fin *verdadero*, y esto es, cuando le *sopla* el hijo al embajador. No se trata de una adopción legal ni de un secuestro sino de una filiación putativa informal, en la pura elección de convertirse en padre sustituto y cómplice por un rato. Sin embargo, esos actos paternos redundan en una imputación deleznable. La apropiación de ese rol paterno, que muestra el costado más auténtico de Julián y que se narra en condicional, sólo es posible en París, donde él, hastiado, *desearía* que el niño viviera en su casa, donde lo *cuidaría* y *educaría*; pues en Las Zanjas nunca llegará a formar una familia. De hecho, el niño se transforma, en la novela familiar que Julián se arma con la nostalgia que da el estar lejos de casa, en un personaje unificador: une dos espacios (París y el campo), y a dos personas (Lisa, su ex mujer, y él). Julián reflexiona mediante preguntas imaginarias y reconfortantes que cruzan personajes, objetos y sensaciones de París y Buenos Aires: “¿No sabe que con ella y con él podríamos vivir felices, ella pintando, él estudiando piano, yo junto a la salamandra, leyendo o boquiabierto?” (Gallardo, 1973, p.255).

De becario en La Sorbona y trotamundos al joven hastiado de todo y acusado de pedofilia. El trayecto de Julián marca así una involución que, a diferencia de Raicho, 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. Con desencanto y enfermo (aunque no se trata de una enfermedad castigo como la sífilis), vuelve con el proyecto de buscar a Lisa y reinstalarse con ella en Las Zanjas. Pero será un retorno que antes que ofrecerle la calma, la satisfacción, la posibilidad de reubicarse familiar y espacialmente (en el campo desarrendado) le devuelve una imagen de decadencia que impregnará todas las facetas de su existencia.

La vuelta al campo o “la hora de la luna”

Dar vuelta al mundo, como si fuera un guante
y empezar de nuevo
Gallardo, Sara, *Los Galgos, los galgos*

Como un guante 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 lugar al ocaso, a la partida del sol (de la *ciudad luz*), al fin del verano. A Julián le llega “la hora de la luna” (Gallardo, 1973, p.324). Vuelve a Las Zanjas después de cruzar Buenos Aires buscando desenfadada e infructuosamente a su ex mujer, una búsqueda que se narra en clave melodramática mediante el uso de una retórica amoroso-folletinesca (“Busco a su hija. Es mi amor”, Gallardo, 1973, p.314), y la exageración e impostación de emociones y situaciones dramáticas (“Una mujer amada desaparece. Un hombre enamorado huye”, Gallardo, 1973, p.323) que rozan el patetismo y provocan puro descreimiento. Un retorno que es además obstruido por tranqueras cerradas que hay que franquear (otra vez, el cruce). Como un héroe de aventuras, Julián sortea obstáculos, lucha contra imaginarios enemigos, pasa de peripecia en peripecia, hasta llegar a destino. Pero lo que allí encuentra no es más que decadencia: Lisa ya no volverá; la casa está amarillenta; el excelso mirador ahora es “un desierto”; los pastos están altos y salvajes; los galgos hijos murieron; la resplandeciente galga Chispa aparece en su versión *quasimodesca*.

Así como Julián en su regreso, luego del desolador reencuentro con Lisa, decide partir al campo (“Y yo me voy de golpe, sin decir adiós”, Gallardo, 1973, 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 y dice “adiós”. Cuando Julián baja del tren y vuelve a su estancia, un narrador extradiégetico - un doble autoral de Gallardo- que deja atrás el “yo” autobiográfico, que reguló toda la novela, sentencia: “Julián.... 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” (Gallardo, 1973, p. 395).

Todo ese segmento en tercera persona ingresa en el dominio de lo que Benveniste (1995) denomina “la no persona”, y asume en este caso la forma de una máxima enunciada por otra voz y puede leerse como una reflexión meta-literaria y una declaración de principios estéticos de la autora, que marcaría la agonía de la novela

rural (el hombre por la llanura “puede caer muerto y ser comido por los caranchos”, Gallardo, 1973, p.395), al menos para el decurso de su producción literaria. La última vuelta literaria al campo de la escritora constituye el puntapié, primero para atravesarlo oblicuamente, y luego para abandonarlo y escribir otros textos. Gallardo deja la ruta conocida y 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 60 y siguientes, principalmente en *Los galgos* donde gran parte de la novela se localiza en París, en 1971 aparece su arriesgada y solitaria *Eisejuaz* sin filiaciones visibles en la tradición nacional. Aquella imagen de autora anacrónica que se tallaba en torno de Gallardo en razón de sus primeras novelas no sólo se relativiza mediante la deliberación de su propuesta creativa (su confeso gusto por el pasado, su corrimiento de las modas literarias) sino que también se auto monitorea, y así como en un momento se decide a mirar el pasado y tramitar sus estertores, al final de su novela rural más conocida se proclama el agotamiento de un género de larga data, cuyo ciclo parecía haberse ya cerrado con la tardía *Don Segundo Sombra*.

Varios críticos argentinos propusieron lecturas de los cierres o completaciones de ciclos literarios desde la misma literatura. En su ensayo sobre Borges, Sarlo (1995) sostiene que el escritor “completa” (Bloom, 1991), corrige, y traiciona la tradición gauchesca en sus ensayos sobre *Martín Fierro* y la poesía gauchesca, pero sobre todo en el cuento “El fin”, donde Borges cierra narrativamente el ciclo gauchesco. Un cierre que Borges inventa inventando un final fatalista que cambia la historia del protagonista del poema de Hernández. Borges imagina un desenlace doblemente terminal para ese poema, que sintetiza además a toda una poética (la gauchesca), con la muerte en duelo de uno de los personajes más convocados de la literatura argentina. De este relato, además del gesto conclusivo, me interesa, en particular, la figura emblemática de la llanura. Pues en “El fin” 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 pretendiera querer decir

algo que no llega a decir o que dice “infinitamente y no lo entendemos” (Borges, 1974, p.521). Tal vez esa intraducibilidad 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” (Borges, 1974, p. 521). La llanura borgeana, que es la llanura de la gauchesca pero corregida, anticipa, así, a la de los parias y 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”) 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 quien regresa con una acusación de pedofilia? Esa es la historia 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 extradiegético enmaraña entre las máximas del fin del ruralismo. O mejor, esa es la historia por contar de allí en adelante (ese sería el recomienzo de la producción de Gallardo), pero será una historia transfigurada en otros y en otras (indios, marginados, vencidos, criminales, los solitarios de *el país del humo*), narrada desde otros dispositivos y emplazada en nuevos escenarios.

Por otro lado, Nora Domínguez (1989) advertía en un trabajo sobre las novelas de Güiraldes, Lynch y Larreta, cómo la novela rural se solucionaba literariamente (quedaba recluida en lo familiar) cuando la incorporación del gaucho al sistema ya se había solucionado políticamente.

Aunque publicado en 1970, dos años después de la novela de Gallardo, en algunas zonas de “El Evangelio según Marcos” de Borges también se detectan nuevos intentos de clausura del ruralismo. En este cuento se narra la historia de Baltasar Espinosa 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 (el mismo que cruza Julián) y la consecuente anegación de los campos. Para combatir el tedio del encierro, Baltasar, hombre de libros, revisa la biblioteca de la hacienda y encuentra “una novela reciente”

(recordemos que el relato de Borges está fechado en 1928), que es ni más ni menos que *Don Segundo Sombra*. Espinosa elige esta novela para leerles a los Gutre quizá porque resumía 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; y prefieren, en cambio, identificarse con pasajes bíblicos que sobreinterpretan, 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 buscados por aquel *bildungsroman* rural no sean precisamente 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 que genera ya en 1928 la lectura o el consumo oral de una novela que exalta las virtudes gauchas y nacionales.

Muchos años después, Sara Gallardo reafirma (y satura) esta clausura al expedirse desde su novela más exitosa al estado y/o destino de la tradición en la que, con desvíos, también puede incluírsela. El novedoso giro rural de *Enero* parece encontrar su claudicación en las páginas finales de *Los galgos*. Así su camino literario da una vuelta que deja atrás la pampa bonaerense y la novela rural, se arriesga con convencimiento a nuevas propuestas estéticas ensayadas tímidamente en su primera producción (el monólogo interior, el indirecto libre) 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” (*¡Adelante, la isla!*, 1982).

Bibliografía

- Amícola, J. “Cuerpo, clase y destino en Enero de Sara Gallardo”, en Bertúa, Paula y Lucía De Leone (2013). *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp.47-60.
- Barthes, R (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979, 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benveniste, E (1995). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Borges, J.L (1974), “El Evangelio según Marcos”, en *El informe de Brodie* (1970). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé; pp.1068-1072.
- _____ (1974), “El fin”, en *Ficciones* (1944). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé; pp.519-521.
- Brizuela, L. (2004). “Prólogo”, en *Narrativa breve completa*. Buenos Aires: Emecé, pp 7-13.
- De Leone, L. “El Enero de una escritora: afiliaciones y desvíos en la primera novela de Sara Gallardo”, en Jitrik, Noé (2008). *El despliegue. De pasados y futuros en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Njeditor; pp. 207-215.
- _____ (2009). “Otra vuelta. Sara Gallardo y las novelas rurales”, *Cuadernos del Sur*, N° 39, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca; pp. 107-126.
- Derrida, J. y Roudinesco E (2004). *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez, N. “Güiraldes y Lynch, últimos gauchos en familia”, en Montaldo, Graciela (1989). *Historia Social de la Literatura argentina, Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto.
- Gallardo, S (1973). *Los galgos, los galgos* (1968). Buenos Aires: Sudamericana.
- Gilman, S. L. (1985). *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hobsbawm, E. (08/1999). “Inventando tradiciones”, *Revista biTARTE*, N° 18 San Sebastián; pp. 39-53.
- Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la Modernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Laera, A. “Sara Gallardo, más allá del paraíso”, en Bertúa, Paula y Lucía De Leone (2013). *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp.33-46.
- Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Romano, E (2006). “La novela rural, de Eugenio Cambaceres a Benito Lynch”, en Güiraldes, R., *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires: Colihue.
- Said, E. (1985). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Compañía editora Espasa Calpe/Ariel: Buenos Aires.
- Sloterdijk, P (2002). “Poética del comenzar”, en *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-textos; p.31-57.
- S/f (18/07/1968). “Sara Gallardo, ese bicho”, en *Confirmado*, Año IV, N° 161, Buenos Aires.

De Leone, Lucía

La autoría a campo traviesa. Los Galgos, los galgos de Sara Gallardo

Viñas, D. (1994). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Williams, R. (1984)., *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

ⁱ Se trata de su novela más premiada, más exitosa, más veces reeditada, la que rápidamente se asocia con Gallardo; sin dudas, su novela más rutilante. 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 incluye en la *Narrativa Breve Completa*). Recién en octubre de 1996 *Los Galgos, los galgos* se vuelve a reeditar por El Elefante Blanco.

ⁱⁱ Por ejemplo en s/f (18/07/1968). “Sara Gallardo, ese bicho”, en *Confirmado*, Año IV, N° 161, Buenos Aires. Nota-entrevista de tapa.

ⁱⁱⁱ Para una lectura de las nuevas apuestas de Gallardo en *Enero* puede consultarse el trabajo de De Leone (2008, pp. 207-215).

^{iv} De ahora en más me referiré a la novela como *Los galgos*.

^v Para pensar las operaciones de Gallardo con la tradición me resultaron productivas las categorías de “tradición selectiva” de Williams (1984), “tradición inventada” de Hobsbawm (1999) y las conceptualización de Derrida y Roudinesco (2004) y Huysen (2010).

^{vi} Los críticos Alejandra Laera y José Amicola (en Bertúa y De Leone, 2013) han señalado las innovaciones que traen las novelas rurales de Gallardo en el contexto contemporáneo a las transformaciones culturales de los años 60. Laera propone leer la novela del 68 en la intersección de la por entonces anacrónica novela rural y las innovaciones que trae *Rayuela*, y afirma que 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” (p.38).

^{vii} Aunque no analizaré aquí sus contribuciones periodísticas, me interesa marcar que esta suerte de recomienzo autoral también se advierte en las operaciones metadiscursivas de sus columnas, contemporáneas a la novela, que salen en *Confirmado*, desde las cuales se reflexiona, mediante los mismos recursos, sobre la propia práctica periodística y el periodismo propiamente dicho. La *figura autoral de escritora reconocida* a expensas de su exitosa novela se cruza con la figura de *periodista estrella* que deviene en personaje popular (“El bicho Sara Gallardo”) en razón de sus intrépidas intervenciones semanales en dicha revista. Dos figuraciones autorales que se acercan, se rechazan, y se nutren entre las letras y la prensa periódica.

^{viii} Para un análisis pormenorizado de la lucha del hombre contra la naturaleza (que implica el cruce 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 (2003, pp. 278-283).

^{ix} Gallardo, S. (1973). *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires: Sudamericana. Todas las citas remiten a esta edición.

^x Si bien en la novela de Gallardo se dice *El manual del hacendado*, 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).

^{xi} Para un análisis pormenorizado de los distintos tipos de viajes ver David Viñas (1994, pp. 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.