

**La escritora y sus monstruos. *El país del humo* de Sara
Gallardo**

**Lucía De Leone
(IEGE FFYL/UBA-CONICET)**

En una noche permanente, los trenes sin voz ni silbato, cruzándose.
Sin señales, sin orden. Se superponían, se sucedían, se cambiaban.
Gallardo, Sara, “Los trenes de los muertos”, *El país del humo*

Descendiente de una familia de antepasados ilustres, involucrados de muchas maneras con la historia nacional, cuyos nombres se repiten como en eco de generación a generación, y cuyos apellidos tradicionales (Mitre, Drago, Cantilo, Lebrero) se enmarañan entre las ramas de un árbol genealógico proliferante, la escritora y periodista argentina Sara Gallardo (1931-1988) era, por vía materna, bisnieta de Miguel Cané y tataranieta de Bartolomé Mitre; y, del lado paterno, hija del periodista, historiador, ferviente católico Guillermo Gallardo, y nieta del biólogo Ángel Gallardo.

En su disperso anecdotario son célebres las referencias a los textos que su padre le leía de chica: la *paideia* griega, cantares de

gesta, hagiografías, épicas de la patria, crónicas de Conquista, romances castellanos, relatos de campañas militares. También son conocidas las lecturas descubiertas por la propia niña –*Odisea*, literatura de aventuras, novelas de Dickens o Melville, fábulas de animales, relatos de cacería– que hacían volar la imaginación de la escritora en potencia, auto percibida luego ajena a todo el universo de “la coquetería”, como ella solía decir, que bajo designaciones sexistas se denomina por oposición *mundo femenino*. Todo ese acopio de textos formaría su archivo, que, en términos de Derrida (1977), además de conservar, acopiar materiales, y estatuir saber, propicia la apertura y la proyección. En el caso de Gallardo, su “novela familiar” –las fábulas que mezclan lo que le habían contado con lo que había leído, lo que había heredado con lo que había por sí misma conquistado, más experiencias variadas, el contacto con la vida de estancia, con los círculos de allegados con quienes compartía un camino de formación ideológica–, se hacen presente en sus primeras novelas, *Enero* (1958), *Pantalones azules* (1963), *Los galgos, los galgos* (1968), *Historia de los galgos* (1975). Una fábula de vida y obra, inscripta en los *lazos de familia*, que se enreda con la historia nacional, y es narrada en clave literaria. Esas mismas historias y lecturas se tamizan y cuentan desde nuevas perspectivas y formas en su literatura posterior que incluye *Eisejuaz* (1971), *El país del humo* (1977) y *La rosa en el viento* (1979).¹

¹ En esta caracterización de la obra de Gallardo no contemplo su producción periodística, su literatura para niños, su autobiografía infantil, y un conjunto de textos que se relacionan de manera apéndice con su producción principal (ediciones, prólogos, traducciones, un programa televisivo, un guión cinematográfico).

Frente a otras opciones disponibles, Gallardo ingresa al sistema cultural argentino de fines de los 50 reelaborando tradiciones que, en vísperas de los años 60, resultaban, al menos, residuales. Pero las apuestas formales y las operaciones de desmitificación y completación de toda una serie de tópicos y géneros atribuibles a una literatura anterior (y masculina) hacen cuestionar la pretendida adscripción en el ámbito de la extemporaneidad o el epigonalismo, y advertir la singularidad del proyecto creativo de esta escritora que fue inmediatamente reconocida por sus colegas (con reseñas laudatorias), el público (*Los galgos*, *los galgos* fue *bestseller*), por el mercado editorial (los premios, las traducciones y las reediciones de sus novelas en vida lo evidencian), relegada durante años, y revalorada post mortem desde diferentes ámbitos de la cultura (la inclusión en colecciones de clásicos, la edición completa a cargo de Leopoldo Brizuela, la reedición de su obra, el interés del público y la crítica actual, la transposición a otros formatos artísticos de algunas zonas de su producción lo demuestran). Ante las preferencias de sus contemporáneas, las llamadas *bestselleristas* (Beatriz Guido, Marta Lynch, Silvina Bullrich), por la ficción histórica más reciente, ciertas formas del realismo, problemáticas burguesas percibidas desde sensibilidades femeninas, y escenarios urbanos, Gallardo marca los comienzos de su trayectoria con una novela rural. Pero, en cada uno de sus textos ficcionales, esta autora, *mal leída* como meramente anacrónica, ofrece una propuesta estética singular y variada en las ambientaciones (el puesto, el campo y la ciudad,

París, el Chaco salteño, el continente latinoamericano, la Patagonia), en los dispositivos narrativos (monólogo interior, indirecto libre, primeras personas masculinas), en los universos referenciales (violación y paternalismo de estancia; xenofobia y sexualidad; los periplos del joven heredero rural; las condiciones del indio matakó; los imaginarios sobre América, el viaje conquistador), en los usos desviados de géneros literarios (novela rural, novela de iniciación, literatura de aventuras, melodrama, novela indigenista). Un repertorio de *peripeccias literarias* que hacen que esta *obra diversificada* produzca el efecto de un “vidrio roto” (la metáfora es de Gallardo), cuyas partes no se recompondrían en un todo organizado ni se instalaría en series de afinidades previsibles, sino que armarían nuevas constelaciones, seguirían otras coherencias, se reunirían en un orden propio (como el de los trenes del epígrafe).

Si sus primeras novelas, que formarían una suerte de ciclo autoral,² no resultaban fácilmente rotulables, *El país del humo*, único libro de cuentos de Gallardo, sintetizaría en términos

² Las cuatro primeras novelas integrarían un *ciclo de novelas rurales*, y tanto en sus temáticas tradicionales –aunque no en su tratamiento– como en su estructuración presentan una diferencia notable respecto de su producción a partir de *Eisejuaz* que dará un giro hacia nuevos rumbos formales, referenciales y espaciales. Desde la última parte de *Los galgos, los galgos* se proclama metaficcionalmente mediante un narrador extradiagético (acoplable a la autora) y la figura ya “absurda” del hombre a pie por la llanura, el abandono de las novelas rurales. La aparición posterior de *Historia de los galgos* –una versión abreviada de la novela del 68– antes que poner en cuestión aquel final anunciado lo reafirmaría, pues parecería que ya sólo puede escribirse la *historia* de los galgos, que, además de pasada, está resumida y no saturada como la de la extensa novela.

Para un análisis de las novelas rurales de Gallardo ver Laera (en Bertúa y De Leone, 2013) y De Leone (2009).

formales y de universos ficcionales su propuesta creativa, caracterizada por la diversificación, la heterogeneidad, la imprevisibilidad, la exploración.³ El libro se subdivide en varios apartados, y no se advierte otra lógica de organización más que la de la propia inmanencia. Compuesto por relatos muy disímiles, algunos son extensos y redoblados; otros, asépticos y de una extrema brevedad, que exhiben la maestría de su autora en el arte de elidir, en la industria de la síntesis. Este libro, cuyo manuscrito alguna vez se creyó perdido,⁴ se resiste a cualquier serialidad y produce un inquietante efecto en la lectura que oscila entre la artificialidad y la fatiga. Cuentos *cimarrones* unidos por el mismo emplazamiento narrativo: la América hispana, o mejor, la versión, entre ancestral, fantasmagórica, bárbara, onírica y futurista, de esa tierra imaginada por la autora. Un espacio disgregado en accidentes geográficos (montañas, islas), zonas urbanas (la 9 de julio) y bárbaras (el desierto), topografías imaginarias (¿cuál es la tierra que habita el Diablo donde llega Cristóbal, el gigante?), que convoca diversas temporalidades: la Conquista, las guerras de la

³ En mi tesis doctoral propuse una lectura de la producción general y las actuaciones de Gallardo en la escena cultural argentina desde fines de los años 50 a partir del concepto de *autoría diversificada*, es decir, una autoría que se produce en función de múltiples figuraciones forjadas en distintos ámbitos de intervención, que asume posiciones diferentes, y merodea entre lenguajes y formatos diversos.

⁴ Los cuentos fueron escritos entre 1972-1975 en Buenos Aires, y reorganizados y corregidos durante la temporada en Córdoba entre 1975-1978. El libro tiene una intradedicatoria a su gran huésped Manuel Mujica Láinez, y la primera reedición del libro pertenece a la editorial cordobesa Alción. Cito con la edición de la *Narrativa Breve Completa* (2004a) preparada y prologada por Leopoldo Brizuela.

Independencia, la lucha contra el indio, la modernización de Buenos Aires.

Si para escribir *Eisejuaz*, que acentúa el fin del ruralismo y marca un giro de la producción gallardiana, la escritora tuvo que hacer un *trabajo de campo*, visitar en funciones periodísticas el Río Bermejo e interactuar con un tal Eisejuaz, para *El país del humo* tuvo que *sentarse* a estudiar (valga la paradoja para una escritora y una poética itinerantes)⁵ textos heteróclitos: fuentes eruditas, escritos históricos, crónicas, mitos, y releer Kipling, Lee Master, Lagerlöf, Lispector. Historias y lecturas, de temporalidades y geografías alejadas, que la alejaran de los temas más cercanos a su orbe biográfico –*los monstruos de Sara Gallardo!*– que habían incidido en sus primeros textos, para ponerlas a prueba en una nueva épica del *boca a boca* a cargo de narradores anónimos, vencidos, ignorados.

Como señaló Brizuela (2004a, b, c) en *El país del humo* Gallardo reescribe en clave ficcional la versión más autocomplaciente de la historia de la patria y del continente latinoamericano que le habían contado y leído de niña. Pero los relatos reinventados en el libro corren el punto de vista de los forjadores de esas historias, cuyas voces legitimadas (próceres, historiadores, políticos) dieron la versión oficial y vencedora hacia la perspectiva de antihéroes: desconocidos, marginados, solitarios,

⁵ Circunstancias personales pero también profesionales llevan a Gallardo a emprender durante su vida una serie constante de desplazamientos de lugares. Esos movimientos han despertado lecturas productivas (Gambaro 1999; Vinelli 2000; Brizuela 2002; Laera en Bertúa y De Leone, 2013) que encuentran un lazo de unión entre una forma de vida (la fascinación por la errancia), y una poética literaria (una escritura viajera, mutante).

innominados, no siempre humanos. ¿Qué son si no la lavandera analfabeta y el criminal recuperado que cambió las celdas de Ushuaia por la venta de diarios de “Calle Cangallo”, o la Señora Ricci (una suerte de “Belle de jour”) que hacía temblar las Cajas jubילותarias reclamando sus aportes por los oficios de cocinera y corista *descocada*? ¿Qué pensar de Juan Arias, cuyo nacimiento coincidió con una lluvia de flores blancas en Buenos Aires que, antes que augurarle grandeza, lo acompañó como un hecho más en su vida de miserias? ¿Qué decir del hospicio de las Mercedes cuyo relato queda a cargo de un jardín, que antes que contar el “calvario” se pierde en el silencio del puro procedimiento? Y en esas mismas historias muchas veces se trueca el relato épico por la cotidianidad (“Vapor en el espejo”) y el fracaso (“Un solitario”), por relatos larvales (cualquiera de los 33 fragmentos del cuento de las mujeres de Calfucurá) o la ausencia de la historia (“El jardín de las Mercedes”).

Sentarse a contar e intercambiar experiencias por el legendario placer de hacerlo pareciera ser la premisa de los cuentos de 1977. Y es así pese a que, como había vaticinado Benjamin en “El narrador”, ese arte de narrar, encarnado en las figuras emblemáticas del marino mercante (garante de relatos de viajes y asombro) y el campesino sedentario (conocedor de sus tradiciones), estaría llegando a su fin. Es llamativo que Gallardo se siente a contar justo en el momento de su exploración (primera y única) del cuento (y hasta de sus formas orales) y del abandono, aunque temporario, de la novela.

Ahora bien, ¿por qué concentrarse aquí precisamente en su único libro de cuentos? Porque, caracterizado por la asistematicidad, la diversidad, la sorpresa y la saturación, *El país del humo*, cuya propuesta se apoya en una lógica del ensayo, constituye un trampolín para zambullirse y navegar por el conjunto de su obra, y porque resulta un foco privilegiado para trazar puentes con ciertas zonas y autores de la literatura argentina. Es definitivamente allí donde se espacializa en distintos niveles la diversificación que define la obra de Gallardo: en el nivel de su producción completa (el libro ocupa un sitio propio); en la antojadiza organización interna del libro; en el orden de las representaciones en función de las heterogéneas fábulas, ambientaciones e identidades ficcionales; a propósito del uso (la reinención) de una multiplicidad de géneros discursivos; en virtud de las varias lecturas críticas y apropiaciones que vino despertando.⁶

No por casualidad, sospecho, Gallardo comparó al libro con un baile de disfraces (en Pliner 1977), un escenario que se imagina como la pura diversidad, que impone sus códigos, que reúne

⁶ Muchos cuentos despertaron nuevas apropiaciones temático-discursivas desde distintos soportes artísticos. Algunos fueron insertados en antologías temáticas de literatura con trenes (AAVV 2000), erotismo homosexual (Brizuela 2000), mujeres infieles (Lach y Moret 2008); otros, en antologías de narradores hispanoamericanos (Libertella 1997), y de “damas de letras” del siglo XX (Moreno 1998). En la reciente obra de teatro *Todo lo demás no importa. Variaciones sobre textos de Sara Gallardo* (Oeste, estudio teatral; 2013) la realizadora Andrea Chacón Álvarez traspone por vez primera al lenguaje teatral una obra de Gallardo; se trata de variaciones orales-visuales de relatos de *El país del humo*. Estas nuevas versiones combinan la adaptación del original con danza, música en vivo, canciones a capela, proyecciones, recursos cinematográficos, objetos (juguetes, timbres, relojes) que escanden los parlamentos de las dos actrices en escena que montan y desmontan la escenografía.

identidades cambiadas, veladas, fusionadas sin cuestionamientos de orden físico, científico o moral: como los muchachos lobo, hombres pájaro, caballos que cantan, niñas oveja o mujeres con dos cabezas que desfilan por *El país del humo*.

Este trabajo se ocupa, entonces, de explorar en el marco de este volumen los alcances de esa gran diversificación que se sintetiza (acentúo la contradicción del par *síntesis-diversificación*) en dos grandes zonas que dialogan entre sí: el sistema de géneros (*genre*) y los principios constructores de los relatos; la variedad de universos narrativos recreados e inventados que traen temas nuevos a su literatura y habilitan relaciones con la propia producción y con otros textos literarios argentinos. Sea con el uso desviado y cruzado de géneros y tradiciones literarias, con los temas heredados o los aprendidos, Gallardo prueba estilos, fragua estructuras, inventa tonos, convoca mundos referenciales con fuertes cargas simbólicas, creando ficciones arduamente etiquetables y difícilmente comparables.

“Un castillo frente al Paraná”. Astillas y volutas en *El país del humo*

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*

Clarice Lispector forma parte de la confesa *familia* literaria de escritoras que Gallardo arma para ubicarse en razón de un rigor de la escritura que denomina *viril*. Una virilidad puesta al servicio de la construcción de un punto de vista, la perfección de la obra, la pulcritud de la frase, la depuración “para conseguir diamantes”. Algunos cuentos de Lispector demuestran un *aire de familia* con otros de Gallardo (ambas titulan “Amor” a un cuento de tema cruel). La elección del epígrafe de *La hora de la estrella* (1977) –que coincide en fechas con *El país del humo* y en integrar etapas finales de ambas trayectorias (“la hora de la basura” clariciana; el “después del humo” gallardiano)⁷– obedece a varias cuestiones: a la concepción metafórica de la escritura que de allí se desprende (la dificultad, la idea de obra rota) enlazable con la propuesta de Gallardo, al alto grado de experimentación estética (indiscutible en Lispector, y, al menos desde *Eisejuaz*, también en Gallardo), y a las figuras que saldrían resultantes – chispas y astillas– de esa escritura experimental con rigor y pulido viril.⁸

⁷ La última etapa literaria fue bautizada por la propia Lispector como “la hora de la basura”. Para un análisis de esta etapa ver el trabajo de Moriconi (2010: 109-116.). Después de *El país del humo*, Gallardo publicará *La rosa en el viento*, se dedicará casi exclusivamente al periodismo y cumplirá con contratos editoriales para escribir relatos infantiles (menos vocacionales que materia de subsistencia económica), pero no volverá a la literatura.

Un fragmento del relato “Eric Gunnarssen” de *El país del humo*, que Gallardo dice que fue precuela de algunas zonas de su última novela parecería anticipar ese estadio de su obra: ““El viento arrastraba el humo, se llevaba desperdicios sin que nadie pensara en correrlos” (2004: 336).

⁸ Aunque no voy a extenderme aquí, no puedo dejar de referir la incidencia que la figura del humo/fuego gana en algunas crónicas que Lispector envía al *Jornal do Brasil* luego del incendio doméstico que hacia 1966 le estropeó la mano derecha, la mano que escribe.

En *El país del humo* se avanza por una lógica de astillas y una dinámica (como de volutas) que, antes que organizar temas y retazos de géneros y tradiciones en jerarquías, los entrelaza, los enreda. Sin solución de continuidad, desfilan por sus páginas fracciones y variaciones de la crónica de conquista (“En la montaña”), formas heterodoxas de la fantasía científica (“Una nueva ciencia”), versiones libres de las “formas simples” (Jolles, 1972): *haikus* (“Las treinta y tres mujeres del Emperador Piedra Azul”), una cruz de mito regional y cuento de terror (“Fases de la luna”), de leyenda y relato de aventuras (“¡Pero en la isla!”), de cuento policial y trascendidos (“Domingo Antúnez”), de diario de viajes y crónica sobre la llegada a América (“Cristóferos”).⁹ Guiada por sus recuerdos asistemáticos de niña y/o por el estudio que implicó el proyecto de este libro, Gallardo experimenta mediante sus narradores la reescritura de géneros y tópicos, en la que se produciría una línea de fuga que llegaría a poner en duda la pertenencia genérica. El experimento literario consistiría por caso en escribir al estilo de un cantar de gesta y un relato de aventuras (saldría “Cristóbal, el gigante”), en reinventar fábulas o apólogos (“Ése”), en combinar literatura de frontera con relatos de aparecidos y chismografía (“Georgette y el general”).

⁹ En este sentido Brizuela (2004a:12) escribe: “...*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”.

De los varios cuentos de Gallardo que podrían convocarse, me detengo en este apartado en una tríada en la que se destacan muchos de los rasgos que hacen tan singular a *El país del humo* en el marco de la producción general de la escritora y como libro de cuentos propiamente dicho. El relato “Un camalote” evidencia el funcionamiento astillado y entrelazado de géneros en tanto actúa como un intermedio entre un potencial epitafio, el micro relato y la estampa literaria, teñidos todos por la crueldad y el salvajismo de algunos relatos emplazados en el continente bárbaro y brutal que inventa Gallardo donde todo se diluye o empaña como en medio del humo. Una brutalidad que acaso contagie a la escritora en el tono desenfadado con que narra un sinnúmero de crueldades.¹⁰ Un narrador asegura que leyendo al escritor británico Walter Scott se le ocurrió una idea: edificar “un castillo frente al Paraná”. Lo extraño es que sea un micro relato el que ancla genéricamente esta historia de recolocación edilicia que se dispara de la lectura del famoso escritor de novelas históricas (que estaría en las antípodas de las formas breves). El castillo, leído en alguno de los episodios históricos medievales que estimularon la escritura de Scott, es trasladado extemporáneamente a un escenario de *El país del humo* recortado en 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 y se aloja allí con su familia,

¹⁰ Si algunos de los relatos conmueven, otros estremecen por la crueldad, una inflexión desconocida de la escritura de Gallardo. En “Amor”, una mujer arroja de un coche al bebé que su amado tuvo con otra; en “Palermo”, un marido engañado se lamenta de no haber matado a su mujer pero “a patadas”. Tal vez en esa exploración de la crueldad resida la asociación entre Gallardo y Silvina Ocampo.

hay animales salvajes. ¡No todas las islas son iguales! Si 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 devuelve un episodio digno de la *barbarie americana*: un camalote trae, escondido, por el río a un tigre; en el símil castillo la muralla no funcionó como dispositivo de defensa; el tigre mató a su mujer e hijos (esos serían los protagonistas del posible epitafio); el tigre no vio o dejó con vida a quien cuenta la historia (el mismo que podría escribir el epitafio a sus muertos). Y si la lectura apasionada de Scott lo retrajo del mundo, la isla sureña le devuelve un saber nuevo. Este personaje anónimo y desconocido recuerda a otros apasionados por la lectura, que también se abstraen del mundo sumergidos en los libros deseados. El ejemplo más paradigmático en la literatura argentina de lector voraz y traductor de Walter Scott es Sarmiento, quien en *Recuerdos de provincia* (1850), cuenta cómo descuidaba su tarea de administración de una mina en Copiacó por la devoción hacia los volúmenes de Scott. “Un castillo frente al Paraná” sería una expresión (por eso da título a este apartado) que no sólo ejemplifica el uso cruzado de géneros y tradiciones literarias sino que condensaría algunos de los aspectos de *El país del humo* que Gallardo imagina desde otras voces y asumiendo nuevas focalizaciones. Si se trata de un continente indócil, imposible de catequizar, reacio a la ley, como Gallardo dijo tantas veces, aquella imagen edilicia reuniría muchos signos negativos y pos utópicos del mismo territorio que despertara antaño fábulas de grandeza y

dominio. En el caso del isleño, se verificarían la imposibilidad de la réplica y su inadaptabilidad en la tierra del humo, la inaplicabilidad de la *ley del castillo* y el acecho de la muerte latente en suelo americano, la infructuosidad de las lecturas rectoras que, como en Sarmiento, distraen, desconcentran, se convierten en puro gasto, pérdida, muerte.

El relato “Rojo” sintetiza el modo de contar de Gallardo, interesado por lo que no se ve, que además de verificar algunos aspectos de ciertas teorías sobre el cuento occidental recupera dos procedimientos ya probados en su primera novela (y que llegan al punto máximo de expresión en sus tres últimos libros): el uso de la elipsis para contar un hecho brutal, y la creación de un nuevo punto de vista (femenino y subalterno) que vuelve tan distintiva a *Enero* al interior de la tradición de la novela de ambientación rural. Ahora bien, en “Rojo”, ante la escena de un feroz crimen a puñaladas que acabó con la vida de una mujer y sus hijos, el narrador innominado grita “¡Al asesino!” movilizándolo a una multitud que obstaculiza el acercamiento policial. Pero ese mismo que grita pudo haber sido –el relato permite la inquietud y la vacilación– el autor material de esa sangría: “Rojas mis manos, que escondía gritando. Rojo el acero en mi bolsillo. (Gallardo 2004: 332). Este relato parecería seguir a pie juntillas muchas de las premisas del *Decálogo* de Horacio Quiroga (brevedad, concisión, dar con el sustantivo justo), y permitiría vislumbrar en Gallardo el arte de la elipsis que se le reclama al “buen cuentista” y con el que la escritora ya estaría familiarizada. Así como la elipsis y la asepsia –

cristalizadas en la confusión que concede el indirecto libre– le sirven para narrar una violación en *Enero* desde la perspectiva de la víctima (Nefer, una hija de puestero, analfabeta), en este relato que funciona como una *short story* pareciera llevar al extremo la teoría de la omisión o del *iceberg* formulada por Hemingway, que Piglia (2005) retoma para ilustrar la teoría de las dos historias en el cuento. Una narración es como un *iceberg*, entonces, con una punta saliente que metafORIZA a aquello que en el relato se cuenta, que está presente, pero también tiene una estructura que la sostiene. Pero 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 queda a merced de la potencia imaginativa del lector en un relato ausente pero posible. Gallardo se las ingenia para contar dos historias, o como dice Piglia, para trazar las líneas de otra historia (la del verdadero asesino que con sus manos ensangrentadas esconde el puñal) que queda latente al nivel de la trama de la primera historia, la de la mujer y sus hijos muertos a puñaladas, la de los vecinos corriendo, la de la policía llegando, la del despiadado narrador marcando al “asesino”. La historia visible allí está, y pasa como un relato cruel, pero la historia oculta que se va filtrando en los intersticios de la otra sea tal vez la que más conjeturas despierta al instalar, según Piglia, otro sistema de causalidades. Pues ¿quién es el asesino?, ¿por qué cometió tremendo crimen?, ¿cómo disimula el asesinato?, ¿por qué nadie ve sus manos ensangrentadas? (¿Cómo nadie ve la violación a Nefer que ocurre en un *ahí nomás* del puesto?, ¿por qué Nefer no puede verbalizar el atropello? formarían

el correlato de interrogantes para *Enero*). Pero el arte de la cuentista (de la novelista) es narrar la historia posible, futura, con los no dichos para cuyo entendimiento el lector tendrá que volver sobre sí a leer y leer. La segunda historia exigiría otro punto de vista pues justamente la focalización en el asesino/ en la joven violada (las que más interesan a Gallardo) no despeja la incógnita que promete la historia silenciada. Sin dudas, el relato policial desencadenante de la historia primera será mucho más apasionante pero no tendría razón de ser sin el relato visible sobre el que queda expuesto un arte de contar: el de Sara Gallardo.

Por último, “Domingo Antúnez” abre una zona fundamental para enlazar *El país del humo* con el núcleo de la propuesta estética de Gallardo en relación con el tráfico de géneros, discursos, temas, espacios y tradiciones. La idea del relato surge de una noticia del diario: un hombre a sueldo lleva a turistas al sur del país para cazar ciervos, pero un día ve a uno tan espléndido que no puede “traicionar tanta belleza” (en Wargon 1977: 29) y lo esconde de los cazadores. Esta historia, a lo sumo curiosa, es trasladada a un escenario y una temporalidad, tan cargadas simbólicamente como extemporáneas: un hombre es contratado para matar a otro, en territorio de indios y cautivos en tiempos de degüello. Del desierto debe volver con la prueba irrefutable: la cabeza del cacique. Más allá de los pesares de la marcha hasta las tolderías, más allá de haber bebido sangre de yegua (un ritual indígena, como la cautiva inglesa de Borges que bebe sangre de oveja), más allá de tener en la mira al hombre marcado, el asesino queda preso de la belleza de quien se

pasea desnudo ante sus muchas mujeres que lo sirven. Esa belleza lo hace desistir de su *misión* y lo transforma en un desertor, un “flojo”, que no puede volver ni cobrar por su trabajo. Como una suerte de cautivo manchado pero por la belleza del indio ya no puede reincorporarse a la civilización. Una imagen de cautivo deudora de los legendarios mitos blancos de la Conquista, cuyo punto de partida se encuentra en *La Argentina Manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán (Iglesia y Schwartzman 1987), y el poema de Echeverría (1837), pero que se alinea por el tono fatalista con el universo de cautivos y guerreros de Borges. Como el cautivo de Borges, Antúnez elige él mismo el lugar para terminar sus días, y también hacer caso omiso a las expectativas ajenas (volver a la casa natal en el cuento de Borges, matar al cacique en el de Gallardo). A diferencia del cautivo de Borges a quien no le alcanza la belleza del cuchillito para negociar su identidad, Antúnez se pierde por la hermosura del indio, como aquel guía turístico se perdía por la perfección del ciervo. En su cuento Gallardo reescribe las historias heredadas, como las de la frontera, la lucha contra el indio, el malón y el rapto de blancas y viajeros, pero lo hace desde el punto de vista del *cazador cazado*. Un vencedor vencido ni más ni menos que por la belleza del indio que lo confisca a la errancia (afuera y adentro, ni barbarie ni civilización), que lo vuelve un paria (ni asesino ni muerto). Esas historias reaparecen en otros relatos que también se focalizan narrativamente, como la cautiva 33 que promete fugarse, o la viajera europea que en “Ella” desaparece tras un malón y en la crónica se *mejora* el final (un evidente recurso

borgiano): después del malón no quedaron ni los viajeros. Gallardo completa esas fábulas procesándolas con las historias leídas por azar (la noticia del diario) y elección (Borges). No en vano la crítica y la propia Gallardo coincidieron en definir a “Domingo Antúnez” como un relato borgiano, en virtud del “destino sudamericano” del protagonista, y de los rasgos de oralidad y las sobre interpretaciones de la crónica como principios constructivos. Ahora bien, si Francisco Laprida, cuya voz declaró la Independencia, encuentra su destino, como conjetura Borges, huyendo al sur de la violencia sudamericana y antes de morir por la montonera de Aldao, Antúnez, un experto en el arte del degüello, halla su destino no en la violencia sino en la *belleza americana*. Como los destinos del guerrero Droctulft, de la mujer europea que elige Tierra adentro o del cautivo con aires de desierto de los cuentos borgianos, el destino de Antúnez también lo vuelve un ser irrecuperable, un solitario más del país del humo.

En suma, las curiosas proliferación y combinación genéricas acercan la propuesta de este libro al procedimiento de la enumeración heteróclita que Molloy (2000) señala en Borges. ¿Quién sabe qué efecto pudo producirle a Gallardo, devota de su literatura y de su influencia en este libro, la lectura de “El Aleph” o “El idioma analítico de John Wilkins”? *El país del humo* hace ingresar a sus relatos, como queda claro, en un *Ars generica* propia.

Identidades en tránsito: los *otros monstruos* de Sara Gallardo

...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 antes fue Lispector, ahora es Borges. Si antes abordé tres relatos, aquí propongo dos ejes temático-discursivos, *transmutación/monstruosidad; animalidad*, para explorar las identidades ficcionales en tránsito que pueblan *El país del humo*, y los modos como Gallardo recrea sus atavismos y/o inaugura otros imaginarios americanos.¹¹ En su producción anterior, los temas eran la estancia, la xenofobia, el rastacuerismo, el indio, pero en el libro de cuentos los universos referenciales se alejan de la matriz biográfica y de auto figuración, aunque se emplacen en tierra americana y revean fábulas nacionales, y ceden paso a los *otros monstruos* de Sara Gallardo: los inventados, los que no hay que exorcizar.

¹¹ Aunque por las limitaciones de este trabajo aquí no lo haré, podría emprenderse una lectura que atienda las relaciones entre la producción de Gallardo (sobre todo desde la publicación de *Eisejuaz* y *El país del humo*) y algunas zonas de la producción ensayística sobre el ser nacional de Héctor A. Murena, su segundo esposo, a quien además está dedicado por partida doble el libro de cuentos. Son conocidos los consejos literarios que Murena le hiciera a Gallardo (en Agustín Pico Estrada 2003) sobre las necesidades de salirse de los límites de su clase y alejarse de los temas vinculados a su historia familiar. Gallardo forma con Murena una pareja literaria no en tanto *figurones* literarios que se pasearan 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 “partnership” (Chadwick and de Courtivron 1993), de asociación amorosa e informal.

Las identidades de estas *criaturas* se hallan en proceso de transmutación o reconfiguración, son tan humanas como animales, tan fantasmales como monstruosas. También deambulan por allí seres animados (césped), objetos (trenes), organismos que rozan formas de la monstruosidad (una yeti hembra preñada), de la artificialidad como los cuerpos-mecanismo (un varón alado, una anatomía protésica femenina). Estas últimas “clasificaciones” se advierten en dos relatos. En “La araucaria” un hombre se transforma en un organismo compuesto por anexos mecánicos *caseros* que 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* de desplazamiento, que lo hace desistir de su antigua vida humana (un trabajo diario y un hogar) y nunca más despojarse de aquello que completa su nueva configuración orgánica. Primero se aloja en una araucaria de Plaza San Martín, luego vuela bajito escapando de la policía para finalmente instalarse 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. En “Un secreto” la transmutación cambia de género (*gender*). Se trata de un travestismo intragenérico: una mujer morena consigue una cabeza rubia de repuesto y otros anexos (bocas, ojos, aparatos ortopédicos, prótesis mamarias). Fragmentos sustitutos para componer una figura femenina diferente a la dada, y que propician por un lado la imagería patriarcal de la mujer fragmentada en pedazos eróticos pero por otro un cuerpo escoltado por una *cosmética del secreto* que

pone en cuestión la limitación entre lo humano y la tecnología. Me interesan estas dos nuevas configuraciones corporales para introducir un análisis sobre el cuento de *El país del humo* más impactante –creo yo– sobre la monstruosidad. Aquí algunas razones: más allá de que se trate de corporalidades modernas atravesadas por la tecnología rescato de ambas la perspectiva que imponen sus transmutaciones: una toma cenital –según el lenguaje cinematográfico– en un más arriba de la superficie de la tierra; y el punto de vista del secreto. En ambos casos, la soledad como condición absoluta de la transformación. ¿No son acaso las mismas perspectivas que asumen, respectivamente, Olaf en *La rosa en el viento* quien siempre mira desde las alturas (por tomar un caso masculino, protagonista de varios cambios, de su producción literaria inmediatamente posterior), y de Nefer que esconde el secreto de su embarazo, un estado de puras transformaciones (por remitir a la figura femenina de su primera novela). Altura y secreto, masculino- femenino, preñez, transmutación identitaria, travestismo, manipulaciones corporales, herencias, son los términos de la fórmula que mejor definen la recreación de un episodio cualquiera y apócrifo –desconocido en las historias y crónicas- y a la vez excepcional –con monstruos y nuevos mestizajes- que Gallardo ubica en tiempos de las luchas por la Independencia.

En el principio fue el monstruo

El primer relato del libro, “En la montaña”, nos enfrenta sin concesiones a personajes monstruosos, y su sentido inaugural y la

temporalidad representada lo hacen cobrar una doble función bautismal. Uno de los protagonistas 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” (2004: 244). Como se ve, la historia es narrada por un olvidado, un enfermo. 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” (244). Un poco después se define: “Español. Decidí. Vasco montañés. Desertor. O Como yo, un desecho” (245). Salvando las diferencias, esta escena de cuidado por el *enemigo* entre dos hombres diferentes que por momentos olvidan *la humanidad* en espacios poco acogedores recuerda a la dupla Eisejuaz y Paqui. Eisejuaz cuida, lava y alimenta al paralítico 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, para usarlo como objeto de trueque unilateral. Si para el narrador, el vasco que no le habla y lo mantiene en secreto, atado en una cueva, “se negaba a lo humano” (245), para el vasco el soldado enemigo es la presa ideal para intercambiar su identidad. Las razones por las 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 rojo y oro, el mandamás de la cueva 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 vasco las represalias por haber desertado o la reincorporación a las filas del rey? ¿O el montañés de la península extrañaría a la tierra americana y sus habitantes por razones no confesas ni confesables?

Con todo, el soldado cautivo un poco antes de que se dé la ocasión para el intercambio de personas descubrirá el secreto. Un secreto que, nuevamente en función rastreadora, descubre metonímicamente (por las huellas). 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 lo devuelven 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 y parcial un imaginario sobre América como tierra de maravillas pero también de monstruos, poblado, como escribe Borges, de sirenas, endriagos y piedras imanes. 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 desea y consume sexualmente ese cuerpo otro. Esas mismas huellas son las que le permiten al narrador elucubrar historias con sentido: “Casi redondas (las huellas) (...) 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” (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, el abominable hombre de las nieves, se origina en el Himalaya y ha sido también identificada con la leyenda del Pie Grande norteamericano. Gallardo traslada el ancestral relato de esa legendaria figura a las montañas americanas durante 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) al medio de la pampa. El yeti tiene “las mamas colgando sobre el vientre” (250). Es hembra y 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. Y el hijo-cría es, sin dudas, 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 humana para contarle y para recordárselo 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”, 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 y un español. Un futuro desterrado de entre los *gusanos* del imperio asume el relato de una nueva versión de la Conquista y de un nuevo mestizaje pero en tiempos independentistas.

Gabriel Giorgi sostiene que el cuerpo monstruoso, además de figurar la otredad en tanto escapa a los patrones anatómicos modélicos que bajo una óptica homogeneizadora son legitimados como “normales”, trae un saber “positivo”: el de la potencia de variaciones del cuerpo monstruoso que, al desafiar su inteligibilidad y exhibir puro desconocimiento, complejizan su inclusión dentro de una especie determinada y habilitan el ingreso en líneas de fuga, mutaciones, y fusiones anómalas (2009: 323). En este sentido, en el relato de Gallardo ya no importa dominar los protocolos de legibilidad del cuerpo de la yeti hembra, pues éste sí está inscripto en una especie que, aunque legendaria, fabulosa, 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) 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 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 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 que construye el libro de cuentos. Existencias raras, los monstruos, que, por extensión, convocan a los marginados, anónimos, solitarios, desterrados, los que están *lejos del paraíso*. Precisamente, en *El país del humo*. Y, si el cuerpo del monstruo es ajeno, disruptivo, inubicable, y el lenguaje del monstruo no tiene lugar fijo, el lenguaje literario para narrarlo (como el que crea Gallardo) no puede más que contagiarse de esa errancia, de esa falta de fijeza y diseñar para sí un espacio literario también singular.

¿Para qué le habrán puesto caballos?¹²

En el universo imaginario de *El país del humo* hay una fuerte presencia de los animales y una emergencia de *lo animal* que complejiza en su vinculación con el humano su propia identidad. ¿Cómo separar la parte ovina de la humana de lo que tiene entidad tan sólo como niña-oveja en “Agnus Dei”? El caballo que canta no es tan sólo producto de una personificación estetizada. Son cuerpos soberanos, que dictan sus leyes de subsistencia y muestran su incapacidad para hacer algo más que ingresar de lleno en el sistema animal-humano en tránsito que imponen estas ficciones. Los animales de los cuentos de Gallardo remiten a un cosmos que se aleja del mascotismo, de una concepción sacralizada del animal, de las descripciones naturalistas (como los galgos de su novela), del uso productivo (como las vacas en los tambos de *Enero*), de la idea del animal domesticado, encerrado en comunidades zoológicas (como en *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti o en *Desubicados* de María Sonia Cristoff) o exhibidos en los acuarios (como el axolotl de Julio Cortázar). Tampoco son usados como diversiones circenses (como el “gato calculista” de *Rayuela*), ni manipulados para experimentos científicos (como “Las ratas” de José Bianco).

¹² Esta frase fue inmortalizada en un comercial de la bebida argentina Caña Legui, en el que un extranjero probaba el licor, observaba la ilustración de la botella (unos caballos de carrera, en honor al imbatible jockey uruguayo Irineo Leguisamo) y se preguntaba: “¿Para qué le habrán puesto caballos?”. Pero aquí me interesa principalmente recuperar el gesto teatral de convidar al público este licor en la antesala de las funciones de la obra antes mencionada de Chacón Álvarez, en la que cobran protagonismo muchos de los relatos con caballos de Gallardo.

No hay en los relatos de Gallardo una *industria del animal* ni las bases de tendencia ecologista alguna.

De los animales y otras formas de la animalidad del libro propongo el trazado de dos líneas diferentes que arman, por un lado, la representación de los caballos en un conjunto de relatos, y las figuraciones de las ratas del relato homónimo. La figura del caballo puebla la literatura y es de suma importancia en la historia de la humanidad al punto de que ha despertado fábulas, representaciones y sentidos diferentes.¹³ Es además el animal emblema de la Conquista, que no integra la fauna originaria de América, que había sido traído por los españoles y que, con una innegable habilidad, los indígenas doman, usan como medio de transporte y arma de guerra. Frente a la elegancia, la marcha y la laboriosidad que rápidamente se asocian al caballo, la repugnancia, el escabullimiento y la excrecencia que destilan las ratas. Si –y, ante todo, a propósito de Gallardo– la estancia es un lugar para el caballo, no hay dudas de que las ratas están próximas a la basura.

Las ratas introducen, aunque de manera velada (como ellas mismas se mueven), entonaciones de la política (un tópico más dentro del amplio repertorio), y la figura del caballo (el animal preferido de Gallardo)¹⁴ ingresa en sus relatos en una secuencia

¹³ Desde la antigüedad, los caballos han sido acompañantes 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. La lista de textos literarios argentinos con presencia de caballos se extiende considerablemente en el siglo XIX (Benito Lynch, Di Benedetto, Viel Temperley, Viñas, Saer).

¹⁴ Los animales en general (y los caballos en particular) han sido de gran importancia para la familia Gallardo. Sara era nieta de Ángel Gallardo de quien aprende, como ella

ficcional de excepcionalidad, permitiendo relaciones con otros textos de la literatura argentina. Ratas y caballos, entonces, remarcan de una u otra forma la mentada diversificación gallardiana.

En “Ése” se da a conocer el célebre caballo que canta, y pese a que resulta una singularidad, es un ser soberano de su cuerpo. No es producto de una domesticación a prueba de técnicas de imitación (como cantar una canción), antes bien, el caballo que canta es una excepción de un cronotopo anterior (“fue en otro tiempo, anterior”). La particularidad del canto no hace del caballo una bestia de feria o la *perlita* del circo, ni siquiera somete su calidad excepcional a la mirada de los otros en situaciones de espectacularidad. Por el contrario, se trata de un caballo proclive al repliegue, que sólo se vio en ciertas horas, en determinado lugar; y disfrutar de su canto obedece a un golpe de suerte: la de quienes pudieron verlo y oírlo. Igual pasa con los caballos muertos de “La carrera de Chapadmalal”, cuya carrera en el aire sólo logran ver los de “alma pura” (324).

Como ocurre en “Aparición urbana” de Oliverio Girondo, no sabremos hasta el final que aquello que se describe pormenorizadamente mediante la singularización del objeto descrito y el oscurecimiento de la forma, es decir con una visión

dijo alguna vez, que la naturaleza era lo único real. Su padre también le transmitió ese amor por lo natural y la vida animal. 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*. Puede consultarse el libro de su hermano menor, Jorge Emilio Gallardo (2008).

extrañada, es un caballo. No en vano Víctor Shklovski, allá por 1917, tomaba como ejemplo de extrañamiento a *Jolstomer* de Tolstoi, donde el relator es un caballo que desde su percepción equina singularizaba el mundo: el derecho de propiedad, el uso de los pronombres personales (“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 en la calle de una ciudad moderna: “Hablaban de un caballo/Yo creo que era un ángel”. 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 aparece tirado en medio de la calle; un caballo que canta, que además se identifica con el pronombre demostrativo “ése” acentuado, es decir que sustituye a un nombre anunciado antes del que no sabemos nada. También la descripción morosa del caballo, y la elección del color blanco (el color menos frecuente entre la raza equina), y de un “casi” (“casi azul de tan blanco”, en el poema) o “como” (“el belfo como azul” en el cuento) para referirse al animal.

La singularidad y la excepción se advierten en otros caballos famosos del país del humo, como un tal “White Glory”, “la gloria del mundo” (321), que en vez de cantar, habla y aparece en un tren de la ciudad con rumbo al sur. Y se lo identifica igual que al caballo cantor: “Éste es, éste es, éste es, éste es” (322). El alazán de “La

casta del sol” es un *ghostwriter oral*: en los años 40 una mujer de Chivilcoy cobra fama de consejera y la gente se allega de los lugares más lejanos para consultarla. El método es siempre el mismo: la mujer (que muchos aseguraron haberla visto con peluca de cerdas blancas) atendía las cuitas de sus clientes, se retiraba un momento cruzando una puerta doble y volvía con el consejo apropiado. Hasta su muerte no se supo que el verdadero médico de corazones era el alazán, que yacía, oculto y en soledad, en el establo al que comunicaba una de las puertas.

La indefinición girondiana entre los que llaman “caballo” al “ángel” que el yo poético cree ver, la fábula del caballo que canta y del que aconseja en los relatos de Gallardo, el convencimiento del hombre de haber sido alguna vez un caballo parecido a la maestra en “La mujer parecida a mí” de Felisberto Hernández, la amiga cara de caballo en *Antes que mueran* de Norah Lange¹⁵ son algunos de los ejemplos de la excepcionalidad que, mediante el procedimiento del extrañamiento, pareciera traer el caballo a la literatura. El narrador de Felisberto asume, como en el caso analizado por Shklovski, la perspectiva extrañada para narrar el mundo de un cuerpo de hombre con recuerdos de caballo. Desde esa focalización equina se cuentan el impacto que le causa el parecido con la mujer y la nueva vida que empiezan la mujer cara de caballo y el caballo-hombre dividido entre voluntad (razón) y furia (pasión). La narradora del texto de Lange se queja de que su

¹⁵ Para un análisis de textos de Lange con caballos ver el trabajo de Astutti (2010: 54-63).

amiga se haga eco, sin saberlo, de “la singularización del objeto”. 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: “...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 2006: 37).

Como en “White Glory” y “La casta del sol”, también es un alazán el caballo que, en el cuento de Gallardo que mezcla convenciones de la crónica histórica y la novela de peripecias, sigue a Cristóbal el gigante, en su búsqueda de jefes importantes (como el Diablo o, a escala local, el general Facundo Quiroga).¹⁶ Pero este caballo innominado, descomunal en tamaño, no pasará a la historia simplemente como una figura de cortejo más. Valiéndose del verosímil maravilloso con reminiscencias del Génesis, libro sobre los comienzos del mundo, Gallardo atribuye al alazán y al gigante la creación de algunas geografías o el reaprovechamiento de espacios naturales (y literarios) que tienen altas cargas simbólicas en la historia (y la literatura) nacional: como la isla Martín García, que en el proyecto sarmientino sería sede Argirópolis, y que además fue lugar de prisión de varios presidentes argentinos como en 1945 Perón, o el Río Salado -una de las primeras fronteras naturales contra el indio-, el mismo que cruza a nado Julián en *Los galgos, los galgos* como una posta más de su conversión en hombre de campo.

¹⁶ Resulta interesante que el personaje inventado para servir al general Quiroga sea un gigante. La pieza teatral de Alberdi que ridiculiza la figura de Rosas se titula *El gigante Amapolas* (1842).

Es el mismo río que desborda, anega los campos y causa tragedia en “El evangelio según Marcos” de Borges.

En medio de todas esas recurrencias, esos parecidos, siempre está la figura excepcional del caballo. En un episodio de *Los galgos* en que se lastiman caballos, Julián decide contar la historia del oscuro y no la del bayo (el diferente, el de color indeciso) porque “los buenos y los humildes no tienen historia” (1968: 47). Pero en *El país del humo* son justamente esas las historias, esos los puntos de vista que interesan (los diferentes, los indecisos), como los del bayo, los del caballo que canta, el caballo que habla, el caballo que da consejos, y los caballos “idos” que corren carreras en el aire.

En la ciudad de las ratas

No sería desatinado afirmar que a simple vista la política es la gran ausente de estos cuentos. No sería desafortunado, además, si se hace caso al desinterés estético por la política más reciente que ha confesado la autora. No obstante, este libro, fiel a su tendencia diversificadora, despertó también lecturas políticas.¹⁷

El cuento “Las ratas” parte de un hecho puntual: la demolición de casas para construir la 9 de julio trae complicaciones urbanas, entre ellas realojar a las ratas que huyen de los escombros, que sobre pueblan la basura. Todo el relato está dirigido por una primera persona que contempla el nuevo escenario porteño invadido por las ratas. Correteaban por todos lados, se escabullían

¹⁷ Para una lectura de la política en “Una nueva ciencia” ver el trabajo de Nora Domínguez (en Bertúa y De Leone, 2013).

al menor ruido, acechaban con sus ojos verdes. Los venenos para roedores se cotizaban bien en el mercado, los gatos eran las mascotas más preciadas de los hogares; crecían las quejas de los encargados de edificio al vaciar los tachos llenos de “muertos”. Fue tal la disputa entre ratas y humanos que “empezó la guerra” (310).

La política asomaría, entonces, en frases condensatorias que para el momento de su publicación y en una lectura retrospectiva disparan nuevas interpretaciones. Hablar en 1977 de “guerra” entre dos bandos, “tramperas”, “gatos gordos”, casas transformadas en celadas y campos de exterminio no resulta desestimable, incluso si no se propone una lectura política de tipo alegórica. ¿Una línea de fuga de la mencionada teoría del *iceberg*, en la que, en este caso, las puntas 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 de la invasión de ratas. Y la encuentra en un hecho banal: una joven madre, que con su familia parte de vacaciones, deja a su suegra al cuidado de la casa. La narradora dice: “Quedó la suegra, con su rodete gris” (310). Lo que

parece un dato más (el rodete gris) no lo será. Pero la joven 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 el vidrio roto con la invasión de ratas, aunque podamos imaginar una vinculación. Tampoco explica que la señora mayor ante las insistentes preguntas haya dado una “respuesta sorprendente” al hecho de que esta familia no haya regresado nunca más a su casa. Pero –la narradora lo dice– no importa qué repuesta dio, eso queda velado. Tal vez esa respuesta pudiera hacer salir a la superficie y abrir así las líneas para un relato diferente, pero el fin de este cuento (o el principio) se encauza en otras resoluciones. Antes que la respuesta de la abuela, lo que importa –asegura la narradora– es el modo de darla: “...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” (310).

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 se advierten también en el diariero quien esperaba a los clientes “escondiendo la cara detrás de las revistas” (310), en el portero, que se muestra con “los ojillos rojos, a punto de escapar” (311), en un sacerdote a quien, antes de que no se lo viera nunca más, se pasaba el día “metido en el confesionario” (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 sean las mujeres humanas las 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” (311). Estas transmutaciones de orden *ratuno* en el cuerpo, en las formas de expresarse, de actuar y en las costumbres comienzan a extenderse hasta formar del día a la noche una *Ciudad Rata*.

Más arriba mencioné que entre el reconocimiento inmediato de sus primeras novelas y la revalorización actual había habido un cuarto intermedio. Gallardo seguramente habría identificado algunas razones de su relego: ¿ciertos prejuicios de clase que torpemente invalidaron su abordaje?; ¿la traición de las expectativas ajenas (tanto de las instituciones literarias como de las paternas) ante la carta de presentación que significó *Enero*: una (¡otra!) novela de tema rural; una novela de embarazos y deseos de aborto salida de la imaginación de una hija casadera?; ¿la lectura de su obra desde un prisma biografista: la hija de patronos de estancia que escribe novelas rurales; la descendiente de los organizadores de la nación que se obsesiona, casi como un atavismo, con los temas de la patria? Sin embargo, antes que acatar esas celadas de la crítica o reafirmar los lugares comunes que pueden llevar a un escritor – ¡una escritora!- mal leído a encontrar respuestas, prefiero pensar a su obra en términos de dificultad. También prefiero atribuir las referencias a lo costoso del *universo Sara Gallardo* a la lejanía de sus

mundos referenciales, la exploración con las formas y la reactivación de una amplia gama de tradiciones estéticas que hacen de su obra una producción versátil e inclasificable.

En este trabajo se postuló a *El país del humo* como síntesis del estatuto diversificado de la literatura de Gallardo, y sería allí donde aquella dificultad alcanzaría la mayor expresión: ¿cómo seriar esos relatos?, ¿de qué modo aprehenderlos más que en asistematicidad y diversidad? La construcción del punto de vista narrativo que hace tan única a su primera novela, y el idiolecto y el verosímil inventados en *Eisejuaz* en el intento por hacer hablar el castellano a un mataco evangelizado por fuera de las convenciones del indigenismo conceden a Gallardo la destreza y seguridad necesarias para descollar en su único libro de cuentos. Y por tratarse justamente de cuentos tan diferentes que evocan múltiples y heterodoxas tradiciones, *El país del humo* estaría funcionando también como la plataforma de experimentación refractaria de todo el bagaje estético formal e ideológico para reutilizar, amplificar o corregirlo en su novela posterior, *La rosa en el viento*, que cierra además su producción. Una aventura literaria en tránsito, como la de las identidades de los personajes, la del uso de los géneros y el tratamiento de los temas en el fabuloso y versátil *país del humo* que funda Sara Gallardo.

Bibliografía

AAVV (2000). *Vidas sobre raíles. Cuentos de trenes*. Madrid. Páginas de espuma.

Astutti, Adriana. “La hora del caballo”, en Astutti, Adriana y Domínguez, Nora (Comp.) (2010). *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario. Beatriz Viterbo: 54-63.

Benjamin, Walter (1991) “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid. Taurus.

Brizuela, Leopoldo (2004a). “Prólogo”, en Gallardo, Sara, *Narrativa breve completa*. Buenos Aires. Emecé: 7-13.

____ (2004b). “Sara Gallardo en el país del humo”, en *La Nación*, Buenos Aires, 31 de octubre.

____ (2004c), “Escrito en las llamas”, en *Radar Libros*, en *Página 12*, Buenos Aires, 4 de enero.

____ (2002), “La seria en los umbrales del misterio”, en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de febrero.

____ (2000). *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en veintiocho relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires. Planeta.

Chadwick, Whitney y de Courtivron, Isabelle (1993). *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership* New York. Thames and Hudson Ltd.

De Leone, Lucía (2009). “Otra vuelta. Sara Gallardo y las novelas rurales”, en *Cuadernos del Sur* n° 39, Bahía Blanca. Universidad Nacional del Sur: 107-126.

Derrida, Jacques (1977). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Trotta.

Domínguez, Nora (2013). “El gesto de la política: Silvina Ocampo y Sara Gallardo”, en Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (Comp.) (2013). *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Gallardo, Jorge Emilio (2008). *Geografía de la infancia*, Buenos Aires. Idea Viva.

Gallardo, Sara (2004) [1977]. *El país del humo*, en *Narrativa breve completa*. Buenos Aires. Emecé.

____ (1983) [1982]. “Historia de mis libros y otras cosas”, en *¡Adelante, la isla!* Buenos Aires. Abril: 50-61.

____ (1969) [1968]. *Los galgos, los galgos*. Buenos Aires. Sudamericana.

____ (1977). “Mi maestro: mi parque”, en *Bazar*. Buenos Aires.

Gambaro, Griselda (1999). “Evocación de Sara Gallardo”, en *Escritos Inocentes*. Buenos Aires. Norma.

Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo”, en *Iberoamericana*, vol. 75, nº 227, abril-junio: 323-329.

Hernández, Felisberto (1998) [1947], “La mujer parecida a mí”, en *Nadie encendía las lámparas y otros cuentos*, Barcelona, Lumen.

Iglesia, Cristina y Schwartzman, Julio (1987). *Cautivos y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires. Catálogo.

Jolles, André (1972). *Las formas simples*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile.

Lach, Santiago y Moret, Natalia (Comp.) (2008). *Historias de mujeres infieles*. Buenos Aires. Emecé.

Laera, Alejandra (2013). “Sara Gallardo, más allá del paraíso”, en Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (Comp.) (2013). *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*. Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Lange, Norah (2006). *Obras Completas*. Rosario. Beatriz Viterbo, Tomo II.

Libertella, Héctor (Comp.) (1997). *Borges, Lugones, Saer y otros: 25 cuentos argentinos del siglo XX [una antología definitiva]*. Buenos Aires. Perfil Libros.

Molloy, Sylvia (2000). *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario. Beatriz Viterbo.

Moreno, María (1998). *Damas de Letras: cuentos de escritoras argentinas del siglo XX*. Buenos Aires. Perfil.

Moriconi, Ítalo (2010), “La hora de la basura”, en Lispector, Clarice, *La hora de la estrella*. Buenos Aires. Corregidor: 110-116. Edición, traducción y prólogo de Gonzalo Aguilar.

Peicovich, Esteban (2003) [1979]. “Por qué me fui. Con Sara Gallardo en Barcelona”, en *Fe de Rata. Revista de Vicios y Virtudes*, Año 2, nº 23, Córdoba. Disponible en línea:
http://www.federata.com.ar/index_gallardo.htm.

Pico Estrada, Agustín (2003). “Sara Gallardo regresa del olvido”, en *La Voz del interior*, Córdoba.

Piglia, Ricardo (2000). “Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: análisis de las dos historias”, en *Formas breves*. Barcelona. Anagrama.

Pliner, Daniel (1977). “Una mujer en carne viva”, en *Para ti* nº 2882, 3 de octubre: 68- 72.

Vinelli, Elena (2000). “Prólogo”, en Gallardo, Sara, *Eisejuaz*, Buenos Aires, AGEA: 5-9.

Wargon, Cristina (1977). “Sara Gallardo”, en *Pájaro de fuego*. Buenos Aires, año 1, n° 3, diciembre: 28- 30.

Versión digital: www.celarg.org