



Sara Gallardo
Enero
Buenos Aires
Fiordo, 2021 [1958]
99 páginas

Una voz que llena el aire. Reseña sobre *Enero* de Sara Gallardo

Camila Urresti¹
Universidad Nacional de Mar del Plata

Enero (1958), la primera novela de Sara Gallardo, narra la historia de una adolescente hija de puesteros de estancia, que resulta embarazada como consecuencia de una violación. La autora aborda, a través de este conflicto, un tópico clave de la tradición literaria ruralista, que la pone en diálogo con otros textos de esta serie, como *Sin rumbo* (1885) de Cambaceres. Pero el cambio fundamental que propone la novela es una nueva perspectiva narrativa: los hechos se presentan desde la mirada de la protagonista, poniendo en evidencia la violencia opresiva que ejercen diferentes figuras de poder alrededor de su cuerpo y de su subjetividad. Al recuperar la voz silenciada de Nefer, el relato se construye por medio de su percepción del entorno inmediato que la rodea, instaurando, a su vez, una temporalidad propia, a partir de los vaivenes de su memoria y su imaginación. *Enero* es también una novela acerca del uso del lenguaje: la protagonista parece no tener palabra para nombrar lo que pasó y en ocasiones se hunde bajo el peso de ese silencio. Así, lo referenciado, lo que se describe o se señala como parte de ese mundo

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente se desempeña como adscripta en investigación en el Proyecto “Definiciones de la literatura: regímenes de identificación de lo visible y lo decible” perteneciente al Grupo “Cultura y política de la Argentina” del área de Literatura Argentina. Es docente de Prácticas del lenguaje y Literatura en el nivel secundario. Contacto: camiuurresti@gmail.com

de ficción, a través de los ojos del personaje, se desplaza, cambia de nombre, se altera a través de una representación extrañada de la realidad.

Desde el inicio, la narración lineal se interrumpe a partir de los pensamientos de Nefer, incómoda en medio de la dinámica habitual en la mesa familiar, que contrasta con su ensimismamiento. Su embarazo, sucesivamente “miedo”, “hongo”, “semilla triste” y “carga”, referente inestable que no se deja fijar en un nombre y que en principio es sólo un silencio, la ancla al presente, a la materialidad del espacio que empieza a ocupar, pero es al mismo tiempo una memoria física de la violación y un camino que la obliga a anticipar su futuro. El pasado ingresa en el discurso interior de Nefer a través de imágenes sensoriales fragmentarias que le recuerdan “su desgracia” (13): “las ramas de los árboles son un mundo, el Negro está con Delia, el hombre suda, hace calor, me ahogo, ah Negro, qué me has hecho, mirá mi vestido, era para vos” (16). Hacia el final, cuando deba encontrarse una vez más frente al hombre que abusó de ella, casarse con él, tener al hijo y ser nuevamente víctima de lo que otros dispongan sobre su cuerpo, su mente regresará a ese primer momento determinante: “Nefer levanta los ojos y descubre la mirada de él recorriéndole el vientre. Como un golpe, la noche, el olor a vino, los jadeos, vuelven a ella. No es recuerdo sino revida que la inunda” (93).

En relación a este movimiento de su memoria, Margoth Cuevas (2016) señala la presencia de un tiempo cíclico que estructura al texto. Este tiempo también se construye por medio de la iteración, es decir, la narración de un acontecimiento que es similar a otros que ocurrieron (la misión, la doma, las luces de las casas que se encienden, etc.), generando la sensación de que “siempre se avanza para llegar al principio” (119). De esta manera, la novela comienza con la voz de Nefer aludiendo a la cosecha: “Hablan de la cosecha y no saben que para entonces ya no habrá remedio – piensa Nefer -; todos los que están aquí, y muchos más, van a saberlo, y nadie dejará de hablar” (9). A partir de la cosecha es que Nefer mide la duración de su embarazo, de modo que “su preñez y la de la tierra se espejan” (2016: 116). La misma imagen, con una variación, va a retomarse al final: “-La cosecha. Todas las cosechas las veré casada” (99). El relato iterativo a su vez evidencia que, en la vida campesina de Nefer, existen acontecimientos que se repiten periódicamente, dando cuenta de un orden relativamente estable, visible tanto en los ciclos naturales de las estaciones como en la permanencia de tradiciones y mandatos, como si la vida fuera una “perpetua repetición”, pero también “una forma de renovación” (119).

Por otra parte, la repetición al nivel de la frase contribuye a crear un tiempo circular, estructurando un discurso recursivo que vuelve sobre sí mismo, generando un efecto de estatismo y dilación del tiempo en el presente, y simultáneamente de movimiento, como si fuera una pintura siempre inacabada sobre la que vemos una y otra vez pasar el pincel: “El turno, el turno, de la Nefer; un chico sale a prender las velas, estira la caña en puntas de pie, la llama se inclina, sube, se estira” (58). Esta forma de narrar, deteniéndose sobre ciertas acciones u objetos, expresa también cómo percibe el tiempo la protagonista, en su rumiarse nervioso anclado en la indefinición, debatiéndose entre una confesión que será condenada y la culpa por el silencio, que la recluye en la soledad del secreto y la clandestinidad. Sin embargo, tampoco allí encuentra un sitio seguro: cuando se dirige a la casa de los Borges, que “no es gente buena” (36), a ver a “la bruja” (38) para realizarse un aborto, quien la recibe primero es un varón, miembro de la familia, que la llama “puta” (39). Entre el griterío y el misterio, la casa de los Borges le hace sentir a Nefer “un gran deseo de su casa” (35), el lugar la expulsa y sin haber logrado decir para qué fue, termina por irse.

Aún recibiendo el llamado del hogar, no hay territorio en donde Nefer no se sienta extranjera, a excepción del mundo interior que crea para habitarlo a contrapelo de la realidad. Mundo de silencio donde establece con los animales un lazo cómplice ante la soledad y el desamparo. En algunos casos, la imaginación de Nefer elabora otros caminos posibles, hipotéticos o a veces contrafácticos, que no se reducen sólo a una expresión de deseo, sino que pueden tener también un desarrollo minucioso, como si la protagonista se trasladara por un momento a esas zonas imposibles de su experiencia: “Si Nefer no tuviera las uñas gastadas por el trabajo; si no fuera hermana de la novia; si no fuera ella misma, ¡cómo hubiera despedazado a desgarrones esa cara [...]!” (15). Otras veces, su imaginación recompone algo que ya sucedió una vez y que desearía que vuelva a pasar, una imagen que atesora y que observa nuevamente, como si estuviera frente a sus ojos, para describirla a través de esa mirada interior: “Nefer baja los ojos como quien cierra un sacrario y vuelve a verlo cuando se iba atravesando las huellas” (68).

Enero también ha sido leída como “novela de formación” (Lagos Pope: 2003), sólo que en este caso el crecimiento de la protagonista consistiría en el reconocimiento de las formas de opresión a las que está sometida: en su salto repentino a la adultez, Nefer descubre aquello que no va a poder ser y se enfrenta a la negación de su subjetividad. Ante la violencia proveniente del orden familiar, social e institucional (madre, patrona,

iglesia, medicina) que silencia tanto su libertad de pensamiento y elección, como la posibilidad de confrontación, la única respuesta posible proviene del interior: su imaginación, ese mundo dentro del mundo que crea para sí misma, es su propia treta para al menos, no perderse del todo en manos de los demás. Si el héroe de las novelas de formación suele refugiarse en el arte para combatir la realidad, Nefer crea una ficción propia hecha de imágenes mentales que la conectan con su deseo:

[...] el alma se le espanta y repliega hacia otros mundos: se encuentra recordando la tela de un vestido de infancia, las florcitas blancas de centro rojo, doña María está mirando, su caballo tordillo que doña María mira y el doctor aquí con este olor a perfume, su caballo de pasto verde, es decir, su caballo comiendo el pasto, el pasto verde (81)

Ya en una de las primeras reseñas sobre la novela, María Rosa Oliver señalaba que “Nefer no es, por lo menos interiormente, una víctima pasiva: si otros disponen de su persona física, su mente se mantiene lúcida e insumisa” (1959: 7). La mente de Nefer es así una vía de escape y sostén frente a una adversidad en la que no hay aliados, allí es donde se refugia del mandato exterior de sumisión. En este sentido, la operatoria que realiza la autora al inscribirse en una tradición previa, la de la narrativa ruralista en la que predominaban voces masculinas, para enmascarar el gesto de darle voz, pensamiento y opinión a un sujeto silenciado, es asimismo una “treta” para subvertir un orden discursivo establecido. De un modo similar señala Ludmer: “Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural” (2017: 251).

Así, Sara Gallardo también enlaza su escritura con la tradición que propone Piglia en su conferencia *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Allí menciona a la escritora, recuperándola tras un largo hiato y colocándola junto a otros tres autores con un peso significativo para la tradición (Puig, Cortázar, Sarmiento), para plantear la pregunta por la literatura del futuro en Argentina. Tomando como punto de partida a Rodolfo Walsh, plantea que: “Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar” (2009: 91). Una escritura que se desplace y tome distancia del orden discursivo legitimado para “desarmar un relato encubridor” (88).

Esta forma de entender la literatura se profundizará en obras posteriores de Sara Gallado y encuentra su máxima expresión en *Eisejuaz* (1971), pero se presenta ya de modo incipiente en *Enero*. Al hacer ingresar una voz censurada para desmontar el discurso opresor, se crea una lengua que incorpora a ese silencio, dándole peso en una escritura que también calla a través de la elisión, cuestionando un realismo que pretenda “la ilusión referencial” (Barthes 1970: 100). En *Enero*, las descripciones son mínimas y suelen dar lugar a imágenes inesperadas que designan algo que no existe hasta ser creado por el texto: “El mundo está en esa cara: el mundo con sus caminos, sus huellas y los sembrados” (42). Por su parte, el adjetivo suele enrarecer la referencia: “Por la tela metálica de las ventanas entra un día *irreal*” (29). Finalmente, hay un procedimiento que crea un mayor distanciamiento del verosímil realista, que consiste en que los personajes hablen como si otra voz hablara a través de ellos, incorporando una mirada del mundo que descoloca, asociando imprevisiblemente elementos disímiles, dentro de pensamientos o diálogos: “Nefer suspira; un cansancio se le ha instalado en los miembros. «Como si tuviera *barro en las venas*» piensa.” (69). Es el caso también del padre de la protagonista cuando declara enigmáticamente: “-Nada es tanto... *Todo viene y después está.*” (90), frase en la que hay ecos de la voz narradora que, con palabras similares, afirma en otros momentos del texto: “todo nace y después muere, pero nada importa” (77), “el tiempo viene y todo crece, y después de crecer viene la muerte” (12).

La escritura de Sara Gallado no se transparenta en función de una mimesis convencional, sino que actúa en búsqueda de una lectura activa, ya sea a partir del uso del lenguaje en el discurso de los personajes, así como también en la construcción singular de su entorno por medio de la voz narradora. El realismo de *Enero* es movilizador, y se acerca, en este sentido, a la concepción de Brecht al afirmar sobre el teatro que la ilusión “ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado” (2004: 25).

Si la perspectiva del personaje femenino en la literatura ruralista estaba ausente, *Enero* se inscribe en esa tradición narrativa para resignificarla y subvertirla, funda un espacio para esa voz, hace que el silencio hable.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1970). "El efecto de realidad" en *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 95-101.
- Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Cuevas, Margoth (2016). "Redescubriendo a Sara Gallardo. Aproximaciones a *Enero*, su primera novela." *Revista de Educación Neuquina*, N° 1, Año 1. 112-128
- Gallardo, Sara (2021). *Enero*. Buenos Aires: Fiordo.
- Lagos Pope, María Inés (2003). "Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica: desde *Ifigenia* (1924) hasta *Hagiografía de Narcisa la bella* (1985)". *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas*, Castro-Klarén, Sara (ed.), Madrid: Iberoamericana.
- Ludmer, Josefina (2017). "Tretas del débil" en *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural*. Buenos Aires: CLACSO.
- Oliver, María Rosa (1959). "*Enero* por Sara Gallardo". *La gaceta literaria*, Número 17, Año 3.
- Piglia, Ricardo [2000] (2009). "Tres propuestas para el próximo milenio: (y cinco dificultades)". *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. Número 28. 81-93.