

# **SALAGRUMO 35**

**(organizada por Lucía de Leone)**



## **ÍNDICE**

### **CRONICA**

Verano silvestre, por Selva Almada

### **ENSAYO**

Saponara (sobre Historias extraordinarias), por Fernanda Alarcón

### **RESEÑA**

Sobre *Todo lo demás no importa* de A. Chacón Álvarez, por Lucía De Leone

### **POESÍA**

Reunión en lo abierto, compilación: Lucía De Leone

## CRONICA

### Verano silvestre

Selva Almada

Todos los veranos, bolsito al hombro, de la mano de alguna de mis tías, esperaba el micro para ir al campo. “El campo” le decíamos a Colonia San Miguel, un caserío pobre, desperdigado entre Villa Elisa y Villaguay, en la provincia de Entre Ríos. Las vacaciones para mí empezaban apenas ponía un pie en el estribo del destartado La Flecha, el pequeño ómnibus, antepasado directo y paupérrimo de la flota monopólica hoy conocida como Flechabus. Porque mi tía, cualquiera de las dos a la que le tocara llevarme, se instalaba al lado del chofer a cebarle mate y a tontear con él los veinte kilómetros hasta nuestra parada. Ese flirteo de muchacha soltera con un tipo seguramente casado me fascinaba. Cuando nos bajábamos nos esperaba el tío o el abuelo, para llevarnos en sulky hasta la casa.

En el campo nadie trabajaba, quizá sólo un poco mi abuelo, sacando a las vacas del corral o poniéndoles agua en el bebedero. Pero el resto, mi abuela, mi tío y mis tías, flotaban en el sopor del verano dejando pasar las horas hasta la fresca nocturna. Mi abuela porque no sabía hacer nada; mis tías, que trabajaban de mucamas en Villa Elisa, porque si estaban allí era porque tenían franco o vacaciones y se lo tomaban al pie de la letra; mi tío porque si estaba en la casa era porque no andaba de cosechero en Formosa. Y eso era lo que más me gustaba del campo: un montón de adultos rascándose como niños sin escuela.

En el limbo estival, se sentaban bajo la sombra de los árboles a tomar mate y espulgar perros y gatos. Sobre todo mi abuela, se montaba al animalito en la falda y le revolvió la pelambre con suma concentración, haciendo reventar al parásito entre sus uñas. Como a veces ni siquiera hablaban y las tardes eran tan calmas, cuando enmudecían las chicharras, ese ligero chasquido era todo lo que se oía.

Pero cuando estaba yo en la casa, salían un poco de ese abombamiento. Todos menos la abuela, que no me quería como tampoco había querido a mi padre.

Con el abuelo, escarbábamos el jardín en busca de lombrices. Las metíamos en un tarro con un poquito de tierra húmeda y las reservábamos para ir de pesca. Todas las veces, el abuelo hacía su número del que no me cansaba nunca: agarraba una lombriz con la punta de los dedos, la dejaba retorcerse un rato frente a su cara y a mi cara retorcida de asco y se

la metía en la boca. No se la comía, creo: para esa altura yo ya había dejado de mirar.

A mi tío le tocaba pasearme por las arroceras de los vecinos. Nos colábamos a la hora de la siesta, cuando todos dormían, y nos bañábamos bajo el chorro que irrigaba los canales. El agua, helada, le erizaba la piel al tío, blanco como la leche, y las tetillas pálidas. Una vez me llevó hasta un viejo pozo seco tapado con maderas. Las sacamos a los tirones y adentro descubrimos un monte de helechos que crecían en la casi completa oscuridad, agarrados de las paredes del pozo. Los brotes morados, enrollados sobre sí, parecían gusanos. También con él pastoreábamos unos huevos de tortuga que decía haber enterrado en el patio: cada mañana pasábamos un rato mirando a ver si las cabecitas de las crías brotaban de la tierra.

En cambio, con mis tías, siempre visitábamos amigas y familiares. Cada casa quedaba a uno o dos kilómetros, entonces, de camino, robábamos choclos o juntábamos cardos secos para hacer arreglos florales. Esos paseos tenían su cuota de peligro: había un primo viejo de mis tías que se había enamorado de una de ellas, de la más grande. Ella lo había rechazado por feo, por viejo y por pariente (decía que, de casarse, los hijos les iban a nacer mogólicos) y él había intentado forzarla. El episodio no se había repetido, pero sabíamos que la acechaba. Cuando andábamos por la calle desierta, oíamos crujir las plantas de maíz o de sorgo que crecían a los lados y pensábamos que era él, el Tatú, que en cualquier momento saldría del sembrado y nos cortarían el paso, listo para violarnos.

Me encantaba el campo de día, pero a la novecita me daban unas ganas bárbaras de volver a mi casa. No había televisión ni luz eléctrica. La hora de dormir era lo que menos me gustaba: dormíamos todos juntos y yo no estaba acostumbrada a semejante amuchamiento. El rancho de mi abuelo era chico: una galería, una cocina y un solo dormitorio. La cama de matrimonio y las tres camas simples de mis tíos (las mismas que usaban de niños) estaban tan pegadas entre sí que parecían una sola. Y allí nos repartíamos todos, incluidos perros y gatos. Había poca ventilación, hacía calor y las sábanas siempre estaban pegajosas. El único respiro era el humito del espiral encendido que enmascaraba los olores de humanos y animales. Pero, por lo general, estaba tan cansada que me dormía enseguida y la noche pasaba rapidísimo. A la mañana siguiente, muy temprano, el sol brillaba, los pájaros cantaban. El olor del cigarrillo, que mi tío fumaba en la cama haciendo fiaca, llegaba junto con el olor del café que bullía sobre la cocina a leña. El verano arrancaba de nuevo, saliendo de la pausa nocturna. Me esperaba el desayuno con pan y manteca y leche recién salida de la vaca.

**Selva Almada** nació en Entre Ríos en 1973. Es autora de los libros *Ladrilleros* (Mardulce, 2013) *El viento que arrasa* (Mardulce, 2012), *Intermec*, relato publicado en la editorial electrónica, *Los proyectos* (2012), *Una chica de provincia* (2007), *Niños* (2005) y *Mal de*

*muñecas* (2003). Integra diversas antologías de cuentos, entre ellas *Die Nacht des Kometen* (Alemania, 2010). Además, *El viento que arrasa* fue traducida al francés, al portugués y al italiano. Fue Becaria del Fondo Nacional de las Artes y co-dirige el ciclo de lecturas *Carne Argentina*. Coordina talleres de escritura en Buenos Aires y en el interior del país.

# ENSAYO

**Saponara, el remanso y la reinención de la aventura. Sobre el episodio "Las dos hermanas" (*Historias extraordinarias*)**

**Fernanda Alarcón**

## **I. Saponara en el tríptico**

Quien haya visto la película (*Historias extraordinarias*, Mariano Llinás, 2008) recordará su duración y su consiguiente división en tres partes. Ubiquémonos en el comienzo de la tercera: el momento en que la película afronta el mal de la extensión. Cuando la narración parece haber detonado en todas las direcciones posibles y los episodios aparentemente dieron todo lo que tenían para dar (acabamos de presenciar el despliegue del caso de Lola Gallo, el episodio del león y la secuencia de la tormenta y el sueño de H), en un gesto de valentía, la voz narradora señala que todavía hay más. Lo hace sobre una inolvidable secuencia de transición: una pantalla dividida que reúne artificialmente a los tres protagonistas en un mismo plano. Tres viñetas donde podemos ver que: X golpea brutalmente la pata de una silla con ayuda de un cenicero, como intentando arreglarla; Z está parado, hachando un tronco; y H busca, derrotado, despabilar el motor de su lancha. Las imágenes duran y su convivencia genera una suerte de partitura musical a partir de los golpes y ruidos. Las tareas repetitivas se acoplan y la voz narradora anuncia: “Bueno, a partir de ahora empieza el final. Las historias comienzan a hacerse más vagas, pero también se encaminan hacia algo parecido a una conclusión”. Entonces, las postales “serias” de los tres héroes cambian progresivamente, viran hacia otras situaciones. La primera imagen, que presentaba a los tres personajes sumidos en exigente concentración dentro de un rectángulo, se tiñe de un color. Se instala otra imagen que, al ofrecer un recorte más amplio que propone una reciprocidad entre figura y paisaje, amplía la perspectiva y anticipa un destello del recorrido de cada uno. Como si se tratara de uno de esos enormes trípticos pintados y divididos en hojas, de izquierda a derecha, las viñetas-paneles se reaniman una por vez y terminan configurando una bandera: en rojo, la silueta de X transita un camino de amplios horizontes; en azul, Z emprende una caminata junto a un personaje aún desconocido por lo que parece una casa de campo; y en verde, los perfiles de H y César se abren paso en las quietas aguas del río Salado. En el movimiento de esta “imagen-bandera” o “imagen-

promesa” se condensa un pasaje. Como si las imágenes nos recordaran que X, Z y H son tres personajes que asumen el reto de salirse del camino cotidiano para acceder al desafío de lo inesperado. Esta secuencia-tríptico concentra el arco que va del quehacer doméstico - instante cualquiera de un encadenamiento fluido y acostumbrado de acontecimientos- hasta el desvío, un quiebre que perturba la corriente habitual. Un movimiento que, desde el punto de vista del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918), equivale a la vivencia de la aventura: el brote de cierta alteridad o extrañeza que rompe con la continuidad de la corriente habitual de nuestros días.

Pero volvamos a la historia que nos ocupa y detengámonos en ese personaje desconocido que ha de volverse fundamental: Saponara, el dueño de la granja.

## **II. El remanso del rey manso**

El episodio empieza cuando Z (interpretado por Walter Jakob) despierta en los dominios de un jefe de familia “medio italiano” que convive con sus dos hijas y su sobrino. (Si recapitulamos, podremos recordar que el personaje de Z es el flamante gerente de una oficina de pueblo que se autoimpone una extraña misión: seguir el rastro del “mapa del tesoro” de su predecesor.) La noche anterior, mientras Saponara (Horacio Marassi) recorría sus terrenos en el tractor, encontró un cuerpo tendido y decide ocultarlo: “... en un momento, dice haber encontrado un animal grande y largo tirado en medio del surco. Era Z desmayado, oliendo a humo y a cloro”. Como señala la voz relatora a través de este juego de encastre de imágenes que se superponen (la frase encimada a la presentación de Z sobre el piso de tierra del galpón donde se encuentra oculto), la metódica iniciativa de camuflaje de Saponara obliga a Z a “echar raíces” y mantenerse quieto, como un animal fantástico que puede imitar las estructuras y los contextos en los que se introduce de manera intrigante. Este cauteloso soberano instala, a través de su llana cordialidad, un claro de aire y luz, lejos de la enredada maraña de códigos, fotos, cartas, mapas, documentos falsos y negocios turbios, que dan forma a la obsesión de Z por la vida del misterioso Eugenio Cuevas. La película elige resignar la originalidad de sus argumentos anteriores para proponer un paréntesis, un punto de inflexión. En este sentido, si bien la vida rural aparece, en primer lugar, como válvula de escape, modifica la materia y el asunto de la historia de Z. La impronta cómplice de Saponara sacude el ritmo de los acontecimientos. Su sabiduría de “rey bueno, pacífico e inofensivo” que “insiste en jugar al experimentado” coloca a la película en un tiempo distinto, un tiempo dilatado y lento.

El campo circunscribe y sujeta la historia de las dos hermanas, generando un doble movimiento de contención y suspensión. La película propone una especie de pausa poética

en donde emergen nuevas tonalidades emotivas y atmosféricas gracias al contacto armónico con la tierra, los animales y la vida familiar. La vida campestre apunta a la proximidad entre los cuerpos y el medio ambiente, y esto dispone el terreno para la emergencia de matices delicados, románticos: un destino sentimental. Este rincón feliz en armonía con la naturaleza propicia un cambio, una posición diferente: una lectura del paisaje como proceso anímico. Esto puede comprenderse mejor si antes de avanzar atendemos a una objeción que plantean las ideas de Simmel: “¿con qué derecho es considerado el sentimiento humano, como cualidad del paisaje, esto es, de un complejo de cosas naturales carentes de alma? Este derecho sería ilusorio si realmente el paisaje sólo consistiera en aquella sucesión de árboles y colinas, aguas y piedras. Pero él mismo (el paisaje) es una figura espiritual, no se puede tocar en el exterior o caminar a través de él, vive sólo gracias a la fuerza unificadora del alma (espíritu), como cruce dado con nuestra creatividad, una trama que no es expresable con algo mecánico (...) De este modo, la unidad que lleva a cabo al paisaje como tal y el sentimiento que nos sale al encuentro a partir de éste y con el que lo abarcamos, son sólo la descomposición de uno y el mismo acto anímico.” (Simmel, 1986:184)

Es decir, a lo largo del recorrido de la película, la forma paisaje aparece ya como unidad de conexión del individuo con una extensión infinitamente mayor. Tracemos una comparación con las otras dos historias: la pequeña figura de Z frente a las planas aguas del río o X espiando e ingresando en el cuadro en el episodio del tractor. A diferencia de estos, y gracias al empuje estratégico de Saponara, el capítulo de la granja, reacomoda su diagrama con unas pocas pero esenciales pinceladas. La narración instala, a través del asentamiento en el campo, un clima de contacto que no es objetivo ni subjetivo en sí sino que, más bien, propone un medio de intercambio dinámico que parece impregnarlo todo con su perfume: los frutos, las costumbres, los gansos, las abejas y los amores se nutren de un clima ideal. Por todo esto, la interrelación entre los personajes de la granja, la descripción de sus personalidades y de los rasgos que distinguen a cada uno, el drama que surge del magnífico balance entre paisaje y sentimientos, convierten a este episodio en un "remanso pastoril", una pequeña historia de trama amorosa como tantas que interrumpen las andanzas de Don Quijote, cuando él y Sancho se encuentran con aquellos pastorcitos que relatan las historias de sus amores, describen paisajes idílicos y comparten su predilección por la vida sencilla fuera del orden de la corte y de la ciudad.

El giro afectivo que implanta la apacible vida campestre todavía ensancha más su jugueteo. Como un soplo de aire fresco, la película propone un cruce con otras formas artísticas. Se levanta el telón y Saponara presenta a Z como “Raúl”, un antiguo camarada que repone fuerzas luego de una imprecisa peripecia.



### **III. ¡Raúl!**

A partir de que Z se esconde en la granja para ocultar sus huellas y se convierte en Raúl, la estadía en el campo se torna espesa, frondosa para la película. La comparación con la lógica del teatro, en tanto instauro un “sitio para la contemplación”, carga de sentido de juego al episodio y ayuda a visibilizar la metamorfosis del personaje: “Z se integra inmediatamente a la vida de la granja. Una vida metódica y repetitiva como una representación teatral. Cada uno, cada día, hace su papel, cada uno hace lo que tiene que hacer y lo que se espera de él.” Recordemos que la raíz de la palabra griega theatron está asociada a la evolución de rituales relacionados con la caza y con la recolección de frutos y alimentos propios de la agricultura, que luego desembocaron en ceremonias dramáticas a través de las cuales se rendía culto a las divinidades y sentaban preceptos espirituales. De modo similar, la dinámica de acción y observación que asume Z mediante el cambio de identidad produce un movimiento, de un lado a otro, que vuelca la interioridad de Z –detrás de la máscara de Raúl– hacia el rostro de los integrantes de la granja, al tiempo que transforma la realidad externa en una relación íntima, consigo mismo y con los demás.

Esto se puede ver en la secuencia de presentación del funcionamiento de la casa, cuando se muestra la cadena de colaboración en el reparto de los frascos en la cocina, con el ventanal detrás. El delicado revoloteo de la cámara en esta escena, como el batir de alas de una mariposa, rodea el espacio posándose en infinitos detalles: manzanas mordidas, huevos desparramados, listas de pedidos, ladridos de perros, cajones que se abren, bocados que se roban, cuchillos que se afilan, tijeras que se buscan, retos y advertencias a los gritos. El despliegue de la rutina diaria parece ensancharse e instalarse gracias a las potencialidades –decididamente teatrales– que favorece un espacio recortado. La resolución de esta escena en un plano único expresa una relación simultánea entre diferentes factores o capas que se superponen: una superficie de teatralidad en donde las tareas simples pero firmes, las actitudes y gestos, las entradas y salidas de cuadro y el nutrido fuera de campo sonoro permiten entender rápidamente la naturalidad con que Z se integra a esos gustos, humores, fortalezas y debilidades. Se siente un tranquilo optimismo que ilumina todo por igual.

Si la comparación con el teatro permite captar la novedosa interacción que propone el ambiente del campo, la forma retrato es el mecanismo que definitivamente conmueve el ritmo del episodio.

### **IV. La cara visible de la vida sensitiva**

Un flechazo en el corazón del episodio. La película se arriesga, nos abstrae del paisaje y propone una presentación “afectiva” de las hermanas a través de la forma retrato. Un conjunto de primeros planos produce una ruptura. El rostro enorme que se da a ver se instala y asumimos la posición que construye el personaje desde su mirada, que parece incluirnos. La imagen provoca un deseo creciente de cercanía, de mezcla con dos bellas mujeres que se revelan o sacan afuera su vida interior. Como las pinceladas de colores agrupados de impresionistas, que al ser contempladas a distancia se funden en el ojo del espectador, se insinúa el perímetro de un triángulo amoroso. La duración de las imágenes permite deslizar el ojo por la superficie del plano/cuadro. En este sentido, la “forma” que intenta capturar la imagen de cada una compila cualidades físicas, visuales, fotográficas, en combinación con la voz. Mediante el retrato la película propone una imagen cercana y abierta, que traduce un estado interno y a la vez nos deja aire para experimentar nuestras emociones.

El primer plano ofrece un recorte, un acercamiento extremo al rostro de las hermanas, mientras la voz narradora propone una descripción íntima de trazos y ritmo propios. La caracterización de Alicia (Lola Arias) plantea una composición de tonalidades oscuras, bordes nebulosos y filosos. Algunas imágenes de perfil con el rostro descentrado y el cuadro vacío se deslizan mientras la voz insiste varias veces sobre la mirada (“mirada incisiva”, “mira fijo”, “mira al vacío”). Alicia piensa en algo más, parece reservarse. La proximidad que instala el tono de la voz sobre el semblante genera una expectativa. Sobre el final del relato, finalmente unos enormes ojos amarillo-ocre nos fulminan: “Por momentos, parece un ave de presa, un águila expectante, a punto de atacar. En esos momentos se vuelve hermosa, deslumbrante.” En el caso de María Luisa (Mariana Chaud) sucede otra cosa. El retrato de la tranquila artesana de casa parece pintarse con colores cálidos y claroscuros insinuantes. Desde el primer instante, la expresión nívea y suave de una sonrisa difuminada interpela al espectador: “Detrás del carácter reservado esconde una gracia que desacomoda y que sorprende. Es de una belleza secreta, huidiza, tardía y repentina.” La ternura que despliega la dulce mirada de María Luisa se confunde con la nube de follaje que enmarca su rostro en un gesto de caricia, cautivándonos.

La imagen expansiva del retrato de las hermanas emplaza la relación amorosa como un desafío de perplejidad que abre nuevos lugares de desarticulación. Cuando amamos a una persona, su imagen que se ajusta al sentimiento que nos invade, es múltiple y cambiante. Según Jean-Luc Nancy, el retrato gestiona un encuentro, produce una exposición o una relación de abordaje: “El retrato, menos que evocación de una identidad (memorable) es evocación de una intimidad (inmemorial). La identidad puede estar en el

pasado, la intimidad no está más que en el presente.” (Nancy: 62) La morfología de la naturaleza, sus leyes, regularidades y posibilidades construyen un retrato de sentimientos, en donde las formas sugeridas por la luz, la cercanía, las tonalidades más claras, se acoplan a la duración de la mirada directa, que junto con la voz indican un mundo más allá de su recorte, un entrelazo de interioridad y exterioridad que termina desbordando y resquebrajando las formas que expresa.

#### **IV. Revelador emocional**

En el final, Z se anima y comparte su experiencia tras las pistas de Cuevas. Saponara lo escucha y se entusiasma. El viejo interviene, propone un plan, hace averiguaciones, se involucra con comentarios firmes, argumenta, se mete en el juego. La conversación permite advertir que, tal vez, lo fundamental en la aventura no sean los acontecimientos fabulosos, sino la forma en que estos traducen nuestras vivencias, el modo en que existen a través de la memoria, la imagen y la tradición narrativa; en otras palabras, la ficción. La aventura, como el viaje o la obra de arte, se expande y crece a través del tiempo, mediante el encuentro y el intercambio con otros que aportan opiniones, impresiones, críticas. En este sentido, la colaboración comprensiva de Saponara prolonga la aventura de Z, le da cuerpo, como si a partir del relato la aventura cobrara vida propia. La aventura, bajo la hechura del cuento, se reinventa y conquista un carácter estético: “Pues constituye, ciertamente, la esencia de la obra del arte el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, que lo separe de toda interrelación con lo que viene antes y lo que viene después, y le dé una forma autosuficiente, como determinada y sustentada por un centro interior.” (Simmel, 1988:13). Saponara es el consejero clave detrás de la armonización de las piezas, un “revelador emocional” que vuelve perceptibles sensibilidades ocultas, quien gestiona, escenifica y produce un idilio sereno, necesario en la aventura de Z. El rey que moldea una realidad, una trasmutación, un paso fluido. En definitiva, permite que la experiencia del campo se produzca, y está ahí para disfrutarla: “Acá estoy, cuando me necesiten. Yo soy así.”

#### **Referencias bibliográficas**

- Berger, John (2005). “Un prado”, en *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Simmel, George (1986). “Filosofía del Paisaje”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Simmel, George (1988). *Sobre la aventura*. Barcelona: Península.

**Fernanda Alarcón** es docente de “Análisis y crítica de cine” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dictó clases de “Crítica de cine” en la Fundación Universidad del Cine (FUC) e Historia del Cine, Semiótica, y Sociología del Arte en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Actualmente está escribiendo su tesis de maestría sobre Lucrecia Martel. Es investigadora en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL- UBA). Este año colaboró en las obras de teatro *Por el dinero* de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky, y *Museo* del grupo *Piel de lava*.

## RESEÑA

Sobre *Todo lo demás no importa*, de A.Chacón Álvarez

Lucía de Leone

Casi como un puesto más del Mercado del Progreso, que se sitúa desde hace más de un siglo en el corazón de la Ciudad de Buenos Aires frente a la estación “Primera Junta” del subte A, irrumpe *Oeste Estudio Teatral*, una pequeña sala-habitación que cuenta con pocos años de vida y está ubicada en el ala izquierda del primer piso de la feria. Allí, cada domingo en el *temido* horario de las 7 de la tarde, el público tiene la opción de ver *Todo lo demás no importa. Variaciones sobre textos de Sara Gallardo*, una obra montada por la dramaturga, directora y regista argentina Andrea –“Andy”- Chacón Álvarez. Mientras caminan hacia la sala, desde una perspectiva panorámica y lateral a la vez, los espectadores pueden apreciar el sueño en el que, a esa hora, se sumergen los muchos puestos del edificio. Una imagen que en principio podría agudizar el síndrome de domingo al atardecer, que empieza a sentirse cuando cae el sol y todo se aquieta, y que mezcla desazón y melancolía con la pereza ante el inminente comienzo de la semana.

Sin embargo, luego de subir unas cuantas escaleras, llegar hasta el pequeño hall de entrada y enfilar hacia la sala, ese paisaje en calma nos devuelve una mejor atmósfera, la del silencio necesario para que el ruido del trajín cotidiano del mercado no interfiera con las piezas dramáticas que se representan en el piso de arriba. Porque ese mutismo provocado por el cese de las actividades por unas cuantas horas se convierte en la coartada ideal para que los tradicionales relatos surgidos en (y de) ese mercado den paso a las otras historias, las que Chacón Álvarez adapta del libro de cuentos *El país del humo* (1977) de la escritora y periodista argentina Sara Gallardo (1931-1988).

*El país del humo* es el territorio literario que Gallardo concibió para situar las fábulas de sus disímiles, raros e inclasificables relatos: algunos, con audaces desvíos, abrevan en tradiciones arraigadas; otros cruzan tópicos tan atávicos como contemporáneos; otros reinventan géneros discursivos tan ancestrales y artesanales como modernos y sofisticados. Algunos son extensos y saturados; otros, como los haikus, condensan imágenes en breves líneas o recuerdan las estampas literarias; otros borran la historia o la subsumen al puro procedimiento; algunos también se acercan al poema en prosa. Parecería ser que el hilo conductor más visible de esos cuentos indómitos es el hecho de que se

emplacen en –o refieran a– la América Hispana, aludida mediante diversos accidentes geográficos con referente real, en espacialidades fabulosas, en zonas urbanas, en espacios rurales, bárbaros (el desierto), indecisos (la frontera), y en temporalidades lejanas o próximas al presente de la publicación, pero siempre presentada por la autora como una versión espectral, salvaje y alucinada de ese continente.

Así pues, es sobre la diversificación temática y formal, y la heterogeneidad de fábulas, de identidades ficcionales, y de ambientaciones que se sustenta la singularidad de *El país del humo*, el único volumen de cuentos dentro de la producción de Gallardo. Asimismo, la multiplicidad de oficios, voces, e inteligencias definen a *Pasto Rebelde*, el colectivo artístico surgido a propósito del proyecto de Chacón Álvarez, compuesto por iluminadores, actrices, cantantes, vestuaristas, escenógrafos, y diseñadores, que lleva su nombre en honor al cuento “Un césped”, en el que un pastizal crecido en medio de la urbanización se resiste de todas las formas posibles a ser cortado, a lucir prolijo, a no desentonar con el paisaje.

Desde las últimas décadas, se verifica un sostenido fenómeno de rescate de la obra y la figura de Gallardo, cuya recepción pasó, en diferentes momentos de su trayectoria, por distintas instancias: de un gran reconocimiento (fue *bestseller*, traducida y reeditada en vida) a postergaciones e injustos olvidos. Una revalorización indiscutible luego de la publicación *post mortem* de la *Narrativa breve completa* (2004) y la difusión de su literatura por Leopoldo Brizuela, de la inclusión de su obra en antologías y colecciones de clásicos argentinos (las de Ricardo Piglia y Abelardo Castillo), de reediciones en nuevas editoriales (El elefante blanco, Planta editora, El cuenco del Plata), del renovado interés del público, la academia y la crítica actual, y también –creo- de la transposición de algunos textos literarios a otros formatos artísticos y culturales.

Ahora bien, la literatura de Gallardo cuenta con otros antecedentes de transposición en los que podríamos insertar la propuesta de Chacón Álvarez. Casi treinta años después de la publicación de *Pantalones azules* (1963), María Herminia Avellaneda la adaptó para un especial para ATC. Por su parte, *Enero*, su elogiadísima primera novela, fue transpuesta dos veces: la primera, por Paula Peyseré que dio como resultado una versión libre –y muy lírica– que hoy circula por la web; la segunda, resultado de la asociación entre el escritor Pedro Mairal y el dibujante Juan Sáenz Valiente, fue una de las entregas de la serie de Canal Encuentro “Impreso en la Argentina”, que combina eficazmente el proceso de producción de una historieta basada en un texto literario con el documental expositivo sobre un autor. Actualmente está el proyecto de llevar la experimental *Eisejuaz* – su cuarta novela- a la pantalla grande de la mano de Pablo Reyero y Adriana Lestido. Salvo por la adaptación a teatro de papel Kamishibai que hicieron Malena Rey y Julieta Fradkin del

cuento “La gran noche de los trenes” (montada, entre otros sitios, en el homenaje realizado a la escritora en 2008 por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la UBA), los demás relatos de *El país del humo* habían dejado ahí una zona vacante. Un vacío que, indudablemente, supo aprovechar con talento, trabajo y una gran sensibilidad Chacón Álvarez, quien mediante un uso heterodoxo y discrecional de los recursos disponibles del nuevo teatro, vuelve aún más contemporánea y legible a esta escritora, que fuera tan mal leída como meramente anacrónica, como “fuera de época”.

Al hacer ingresar estos cuentos en una serie transposicional y póstuma, Chacón Álvarez les otorga nuevas condiciones de legibilidad y recepción. Estos cuentos, casi imposibles de sistematizar, se vuelven de difícil lectura acaso por convocar un sinfín de universos referenciales, tradiciones, procedimientos, temporalidades y personajes, que probablemente hacen al lector recabar información, releer, trazar conexiones, volver la página atrás. Esa misma dificultad se traslada –o, mejor, se potencia– cuando esos cuentos abandonan las páginas del libro, y buscan otra forma de expresión: la de decirse en voz alta, la de cantarse a dúo, la de transmitirse mediante objetos, juguetes, bailes e imágenes proyectadas, ante un espectador que no necesariamente conoce las historias que cuentan, encadenan y representan con frescura las actrices Noelia Antelo y Magalí Fugini.

Pero, antes de todo, Andy y Sara tuvieron que encontrarse. Un encuentro que ocurrió de casualidad en una librería, cuando Andy se topó con la edición de la *Narrativa breve completa* (uno de los modos de acceso a Sara más impuesto en los últimos tiempos), y, leyéndola de pie e incómoda, quedó atrapada en *El país del humo*. Fue ahí que decidió trabajar con ese material que la había sorprendido e inspirado de inmediato. El proyecto original consistió en hacer en Casa Yatay (“un espacio clandestino” destinado a montar obras como en casa) un ciclo de monólogos, al aire libre y a la luz del día, que los invitados/ espectadores disfrutaban con la compañía de un té servido con scones. Sin iluminación, sin vestuario, sin escenografía, sin difusión. Había que volver a lo oral, a la recomendación boca a boca: sólo relatos, ¿qué importa el resto? Esa primera muestra les permitió ir probando varias versiones hasta consolidar las formas definitivas de las historias representadas. Esta característica de laboratorio de investigación que tiene desde sus orígenes la puesta de Chacón Álvarez la acerca también a la propuesta que trae el libro de cuentos, para el que Gallardo confiesa haber estudiado mucho, y en el que, habiendo abandonado ya la novela rural y apropiándose de la *experiencia Eisejuaz*, ensaya otros estilos, fragua nuevos tonos, prueba temas, lleva al límite las convenciones de los géneros discursivos más variados. La escritora –de la que tanto se dijo que se mantuvo al margen de las modas literarias– obtiene así ficciones singulares de muy compleja catalogación en anaqueles críticos. La dramaturga, por su parte, evita alinearse en alguna tendencia en

particular, y explora distintas tradiciones, recoge algunas (como el teatro de objetos, o las instalaciones lumínicas de Boltanski), descarta otras (cambia la propia vida del biodrama por la vida de los otros); y, apuesta por una “teatralidad expandida” hacia otros dominios artístico-culturales: la ópera, la fotografía, el video arte, el found footage.

¿Pero qué de los cuentos atrajo específicamente a la directora para transponer al lenguaje teatral? Sin dudas, el arte del contar que éstos demandan. Son célebres las declaraciones de Gallardo, a propósito de *El país del humo*, sobre la *necesidad literaria* de sentarse a contar historias (como si se tratara quizá de una ronda o un fogón nocturno), de remontarse a formas orales del relato (los trascendidos, el chisme), de bucear entre las más diversas y ancestrales tradiciones (folk, leyendas, crónica histórica, epitafios, fábulas, el cuento de terror). Y esta necesidad coincide, no en vano, con su exploración primera y única del cuento. También son conocidas las escenas de escucha desde la cama que la niña asmática, por entonces llamada Sarita (el diminutivo que la diferenciaba de las tantas Saras de su familia), durante sus reiteradas convalecencias que le impidieron muchas tardes de juegos al aire en las siestas estivales, disfrutaba cuando su padre le contaba *historias extraordinarias* que irían marcando el universo referencial de la futura escritora.

Un anecdotario biográfico-literario que deja sus ecos muchos años después en los recuerdos infantiles de Andy, y también en el prólogo de la obra de la dramaturga – ya adulta- que, podría decirse, reconquista la tradicional estructura del relato enmarcado o del cuento dentro del cuento, identificable, por caso, en la cuentística medieval. En el relato marco, dos niñas (Andy y su prima) se escapan de la casa de la abuela a la hora de la siesta, dan vueltas por la quinta, cruzan el gallinero, trepan a los árboles bajo el sol tremendo de enero, comen ciruelas, se manchan los labios, se ensucian las manos, se intercambian historias oídas por ahí. Los relatos insertados, esos mismos que se cuentan las primas, esos mismos que interpretan las actrices en escena, son las *variaciones* de los cuentos de Gallardo. Y hago énfasis en la palabra “variaciones” porque para la transposición no sólo se utilizan, como antes dije, recursos provenientes de otros lenguajes para adaptar la materia estrictamente verbal a la interpretación teatral, musical, coreográfica, sino porque Chacón Álvarez completa esas historias con interrupciones en las que las actrices transitan nuevas sensaciones de a dos provocadas por esas historias de solitarios (se abrazan, bailan juntas, discuten, se corrigen, se acompañan, juegan como niñas), ponen a prueba sus modos de decir el texto (“te falta convicción” le dice una a otra; “Una señorrta tenía una cabeza de rrepuesto. Vivía en Comodorro Rrivadavia” enuncia una actriz remarcando la vibrante múltiple), con aggiornamientos que regalan sonrisas a los espectadores (suerte no es la de la profesora a cargo de un curso, suerte es “ganarse la lotería, el Quini 6, la raspadita”), y el armado de familias entre los personajes de distintos cuentos que los recolocan en nuevos



sistemas ficcionales. Así, la soledad del hombre en la araucaria se pone en diálogo con la soledad que define al resto de los habitantes de ese extraño bestiario. Así, se introduce a un tal López, el dibujante de caballos a quien se le profesa puro enamoramiento, y así también los caballos innominados o referidos con atributos (el que canta, el que cura corazones, el que corre carreras en el aire, el que escolta al hombre en proezas) son rebautizados con nombres de fuerte carga simbólica como Washington, Lincoln o Napoleón.

De la selección de cuentos que realiza la directora pueden reconocerse, por lo menos, dos ejes que articulan al texto con la dimensión espectacular: los cuerpos-mecanismo y la animalidad. Por un lado, el hombre- pájaro alado artificialmente -¿una suerte de organismo preCyborg?, ¿el rescate del antiguo sueño humano de volar?- y la mujer con cabeza de repuesto entran en sintonía con los objetos usados para acompañar el relato oral, como los relojes a cuerda, las cajitas musicales, el juego giratorio parecido al Twister de los parques de diversiones, los playmobiles; o para marcar los turnos conversacionales como los timbres, las bolitas que corren por el piso de mano a mano. Por el otro, los caballos –el animal preferido de Gallardo- arman una serie textual que además sobrepasa lo estrictamente guionado. Aparecen desde el principio, cuando el público, mientras espera, en un teatro del barrio de Caballito, puede beber un vaso de Caña Legui (¿cómo no recordar el célebre spot con la frase “¿para qué le habrán puesto caballos?”) y comer palitos de queso. Y las historias con caballos de Gallardo al tiempo que se cuentan según la variación pergeñada para la ocasión despliegan un imaginario mucho mayor que pone en conjunción una secuencia de malambo o música de charango, preparadas e interpretadas por Magalí Fugini, con objetos vinculados al mundo rural y juguetes de la colección personal de Noelia Antelo, como esos caballitos que trotan a cuerda por el escenario, pautando el silencio y el ritmo de los relatos.

Chacón Álvarez apuesta por una ambientación despojada e íntima: se trata de una pequeña habitación con un entrepiso unido a la planta baja por una escalera caracol. Las actrices suben y bajan, hacen rendir cada mutis para ingresar y acomodar la escasa escenografía, aportan de sus casas parte del decorado, aprovechan al máximo el tiempo escénico para prender y apagar luces y colaborar en las proyecciones de imágenes y juegos de sombras. El público se acomoda en bancos o sobre almohadones en el suelo en el espacio que queda entre el proscenio y la parte de atrás de la sala desde donde la directora observa y no descuida ningún detalle. En este sentido, la puesta final recupera el carácter artesanal y *casero* que proponía la primera muestra justamente montada en Casa Yatay, que se resignifica con el armado de origamis con forma de barco del programa-gacetilla que también realiza Noelia Antelo. Origamis que remiten al barquito de papel que navega por las aguas de un río en uno de los *spots* publicitarios de la obra, y que conducen a una zona

inexplorada de la tierra del humo como la que abre el relato de la tintorera japonesa de “Vapor en el espejo”, y que Chacón Álvarez percibió en los comienzos de su investigación cuando pensó, aunque sin darle continuidad, en abordar algunos relatos desde la técnica japonesa del kamishibai.

Y de esa primera muestra también se recupera la intemperie, pero se recobra de un modo singular o quizá rebelde (como los Pasto Rebelde): en un estricto fuera de escena. El aire libre sólo aparece en los escenarios naturales (un río, un espacio verde con sonidos de pájaros, una playa) de los tráileres cinematográficos y las fotos promocionales de la obra teatral (remarco el cruce de lenguajes antes referido). Podría decirse que el campo, un escenario recurrente en las ficciones de Gallardo y que ha vuelto a despertar actualmente nuevas propuestas en distintas expresiones artísticas (cine, teatro, literatura, artes visuales), queda en el fuera de campo (remarco la pulsión de esta obra por no entroncarse definitivamente en tendencias consolidadas).

Cuando la dinámica semanal del Mercado del Progreso se toma un respiro y hace un alto, salen a desfilan los solitarios, los marginados, los antihéroes, los vencidos, los fantasmas, los animales del país del humo. La puesta en relato de estas historias que se cuentan de a dos, que se recrean en el vínculo con el otro y con los otros, es el mejor conjuro contra las múltiples soledades de las que Gallardo deja rastros en su libro de cuentos (la propia, la ajena, la más atávica de este indócil continente conquistado). Pues como afirma la consigna rectora de la obra “quien aprende a contar nunca está solo”. Recuperar el placer legendario del contar por contar, darse el gusto de hacerlo, contar con la posibilidad de recibirlo (de *sanarse* mediante el relato), y traducir a Sara Gallardo a un nuevo lenguaje son algunos de los méritos de esta obra. Como una apropiación laudatoria y empática de la frase desesperada que la madre del niño enfermo de “Fases de la luna” dice al padre Matías (“Cúremelo”) y que disparó el título de esta obra pese a quedar fuera de la selección (en otro fuera de campo), pareciera ser que ya, a esta altura, todo lo demás no importa.

Nota: Agradezco la generosidad y paciencia de Andrea Chacón Álvarez, que respondió cada una de mis preguntas en todo momento y en todas las formas, y tomó como suyas mis inquietudes. Mucha información fue extraída de una entrevista que le realicé a la directora, que además estimuló muchos de los análisis aquí presentados.

Ficha Técnica

**Intérpretes:**

Noelia Antelo

Magalí Fugini

**Dramaturgia y dirección:**

Andrea Chacón Álvarez

**Diseño de luces:**

Verónica Alcoba / Fernando Chacoma

**Vestuario:**

Gabriela Delmastro

**Escenografía:**

Laura Monedero / Pasto Rebelde

**Producción y Prensa:**

Fabián Paterno / Pasto Rebelde

**Diseño gráfico y Videos de difusión:**

María Eugenia Waldhüter

**Fotografías:**

María Cristina Pereyra / Andrea Chacón Alvarez

**Domingos 19 horas**

**Oeste Estudio Teatral**

**Del Barco Centenera 143 timbre A**

**Caballito - Estación Primera Junta**

**Tel: 4901-3111**

pastorebelde@hotmail.com

<http://escenicaspastorebelde.blogspot.com.ar/>

**Duración: 50 minutos**

**Links a los spots de *Todo lo demás no importa. Variaciones sobre textos de Sara Gallardo***

<http://vimeo.com/67476455>

El trailer en video de la obra *Todo lo demás no importa - Variaciones sobre textos de Sara Gallardo* fue realizado por la productora SÁBADO (Florencia Hipolitti, María Eugenia Waldhüter y Paula Bugni). Puede verse en: <http://vimeo.com/71516161>

**Andrea Chacón Álvarez** es directora de teatro, dramaturga y regista. Egresada del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Actualmente cursa el Posgrado de Especialización en Lenguajes Artísticos Combinados / IUNA Visuales. Becaria del Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas / Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA. Ha realizado estudios en técnicas de actuación con Viviana Tellas, Raquel Sokolowickz y Cristina Moreira. Participó en los talleres de dramaturgia de Mauricio Kartún y Marcelo Bertuccio. Recibió la Beca Nacional de Perfeccionamiento otorgada por el Instituto Nacional del Teatro. Paralelamente a su actividad teatral se dedica a la investigación y creación desde el videoarte y la fotografía. Es integrante de Manada, colectivo de acción artística. Participó con sus obras en diferentes festivales nacionales e internacionales. <http://andychaconalvarez.tumblr.com/>

**Lucía De Leone** es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla su proyecto posdoctoral como becaria del CONICET en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la 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.

## **POESÍA**

**Carlos Battilana**

**Cristina Iglesia**

**Lucas Soares**

**Carolina Esses**

**Mercedes Araujo**

**Mariana Docampo**

**Loreley El Jaber**

**Vanesa Guerra**

**Silvia Jurovietzky**

**(compilación Lucía de Leone)**

### **Paisaje**

En estos días  
luego de numerosas letras  
y lecturas  
puedo decir  
que los gritos  
temblorosos de mi hijo  
me desvían  
me llevan como en una estepa  
a los árboles  
inermes, al límite  
blanco donde comienza  
la debilidad. Hundirme en la nieve  
para que el grito  
desbordado se tapone  
de frío, para que la bilis  
negra de cada noche  
comercie su evidencia

con el hielo congelado...

Bondad, herida sutil  
que los otros pueden conceder  
y nosotros, nuestro tiempo amoroso,  
lo que acumula  
es paciencia y rencor,  
aunque los sentimientos  
se contradigan.

Trazo una línea  
en el borde de la llanura  
apoyo mis pies,  
uno en cada sitio,  
y como un aborígen  
destrozado  
por la Conquista  
retiro mis viejas oraciones,  
desecho mi viejo lenguaje,  
devuelvo mi memoria a la tierra  
y camino,  
como las arañas, o los  
insectos invisibles,  
en busca de una Biología  
más elemental.

\*\*\*

### **Parrilla**

Sobre el fin de la calle  
rumbo al cuartel  
hay un asador:

es verano  
pero corre una pequeña

brisa.

Mi padre  
mi madre  
nuestros hermanos  
disfrutan de la cena  
familiar  
al aire libre.

No hay nada que temer  
estamos abrazados por el campo  
el mundo acontece en ese punto  
minúsculo del universo. Tengo  
seis años. Conozco  
todo  
lo que me circunda.  
Somos libres  
en el lugar.

Mi padre es feliz;  
se rodea de sus hijos  
de su mujer  
tiene información suficiente  
para proveernos  
durante algunos años:  
axiomas, libros, narraciones  
de adolescencia.  
Ahora que  
su muerte es fresca  
y reciente, recreo el instante  
en que mi padre  
distribuye la carne,  
las achuras, las ensaladas  
en derredor.  
Mi madre lo roza con los ojos  
y deliberadamente

lo deja hacer  
deja que su fuerza crezca  
allí, en ese punto  
minúsculo del universo.

**Carlos Battilana:** Nació en Paso de los Libres (Corrientes) el 19 de septiembre de 1964. Reside en Buenos Aires. Publicó *Unos días* (Libros del Sicomoro, 1992), *El fin del verano* (Siesta, 1999), *La demora* (Siesta, 2003), *El lado ciego* (Siesta, 2005) y *Materia* (Vox, 2010; *La Sofía* (Cartonera, 2012). También publicó las plaquetas *Una historia oscura* (Ediciones del Diego, 1999) y *La hiedra de la constancia* (Color Pastel, 2008). Una antología de sus poemas apareció en *Presente continuo* (Viajera, 2010). Sus poemas se publicaron en numerosas antologías del país y del exterior. Ha escrito ensayos sobre poesía argentina y latinoamericana para volúmenes y revistas especializadas. Es docente de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires.

---

### **Verde entre verde**

no siempre  
el campo presta lo que la mirada quiere  
ni permite nombrar  
a las cosas que muestra.  
cruel con las reproducciones,  
expulsa todo lo que lo entenece  
por ejemplo, pocas veces la loma es pura loma  
y no, simplemente, un pedazo de verde entre otros verdes.  
para mirar,  
prefiero este momento:  
las ovejas dispersas, hundiéndose en el barro del bañado  
y el sol en la espesura de la lana.

\*\*\*

### **Chasqui invisible**



Las cartas llegan siempre tarde  
porque vienen en trenes despaciosos  
y después en caballos que se apuran a cruzar el Payubre  
antes que la crecida los detenga.  
a veces en la casa no se esperan noticias de tan lejos: se conforman  
con rumores que vienen de tres cruces  
o de algún que otro paraje más cercano  
no se espera que vengan de tan lejos  
las noticias  
pero aunque llegan tarde, las noticias que vienen de tan lejos,  
siempre llegan en cartas .

**Cristina Iglesia** (Corrientes-Buenos Aires, 1944). Es crítica, docente e investigadora en la Universidad de Buenos Aires. Publicó *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina* (2003); *Islas de la Memoria. Sobre la autobiografía de Victoria Ocampo*(1996), y en colaboración *Cautivas y misioneros, mitos blancos de la Conquista* (1987). Compiló y prologó *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo* (1998) y *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti* (1993). En colaboración editó y prologó *Lucio V. Mansilla. Horror al vacío y otras charlas* (1995) y *Mosaico. Charlas inéditas* (1997). *Corrientes* es su primer libro de ficción.

---

me toca darle duro al trabajo  
porque mi madre está muy mal  
el campo se pone frío e imposible  
y tu ausencia enrarece  
la forma de las cosas  
me mantiene viva la alegría  
triste de las mujeres que hacen  
crucigramas en las tardes de lluvia  
y una pila de revistas viejas  
con manchones de agua

\*\*\*

cuando vuelvo al campo  
reparto mi tiempo en cuestiones banales  
observar cómo pega el sol  
en las partículas que flotan en el aire  
movidas por la respiración o tal vez  
las nevaduras que se forman  
en los párpados como telón  
la siesta que no puedo dormir

\*\*\*

dormías mucho a cualquier hora  
desvelada yo seguía las vetas  
de la madera en el techo  
sintiendo las descargas  
eléctricas de tu cuerpo  
que se despertaba sobresaltado  
al ver mi cara pegada a la tuya  
como quien espía el sueño  
fugaz de un animal

**De *El sueño de ellas* (Bajo la luna)**

**Lucas Soares** (Buenos Aires, 1974) es Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA). Autor de los libros *Anaximandro y la tragedia* (Biblos, 2002), *Platón y la política* (Tecnos, 2011), y de ensayos sobre la relación entre filosofía y poesía. En poesía publicó: *El río ebrio* (Paradiso, 2005, con subsidio del Fondo de Cultura

Buenos Aires), *El sueño de las puertas* (Alción, 2007), *Mudanza* (Paradiso, 2009, con subsidio del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias), y *Roña* (VOX, 2013). Becario del Fondo Nacional de las Artes (2013). Poemas suyos aparecieron en diversas antologías y publicaciones impresas y virtuales.

Sitio: <http://lucas-soares.com>

---

### **Ahí donde el paisaje repetía yuyos, junquillos**

y crecían del barro unos teros, la tarde no terminaba nunca.

Ibas en bicicleta al principio.

Después ya no: esperabas a tu primera hija

y el ir y venir de las piernas sobre los pedales

se transformó en paso lento

que acompañabas entrecerrando los ojos

como si quisieras medir la distancia que te separaba

de algún punto incierto

pero, ay, tan deseado.

Apoyabas con lentitud un pie,

demorabas la zancada de tu paso que ya dije

se había vuelto parca, reticente,

para saber dónde, en qué lugar

ya no deberías apoyar el peso de tu cuerpo

porque la tierra se hundía

como vos,

profunda y callada hacia sí misma.

### **De Versiones del paraíso (libro en producción)**

**Carolina Esses** (Buenos Aires, 1974). Licenciada en Letras (UBA). Estudió Bellas Artes en la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón. Escritora y periodista. Como poeta publicó los libros, *Duelo*, junto a Mercedes Araujo y Cecilia Romana (Ediciones Del Dock, 2006) y *Temporada de invierno* (Bajo la luna 2009), que resultó finalista en el concurso de poesía Olga Orozco organizado por la UNSAM (jurado: Juan Gelman, Antonio Gamoneda y Jorge

Boccanera). Poemas suyos forman parte de las antologías: *Hotel Quequén* (Selección a cargo de Cecilia Romana, *Sigamos enamoradas*), *Poetas argentinas 1961-1980* (selección a cargo de Andi Nachon, ediciones del Dock) y *Quedar en lo cantado* (selección a cargo de Florencia Castellano, *El fin de la noche*). Administra el blog [www.unatemporadadeinvierno.blogspot.com](http://www.unatemporadadeinvierno.blogspot.com).

---

### **Los animales saben**

El ladrar largo, triste de los perros  
en la noche. Ellos me siguen y a veces  
me miran con esa cara que es de pena  
-el gesto en el que nos parecemos-  
tu ausencia nos dejó áspero el corazón  
y elegimos aullar para nombrarte  
vadear la quebrada o dormir  
con los sueños embravecidos  
en el ojo atento.

Aprendemos: ellos chupan de la cabra  
y no de la perra. Se hermanan  
se emparejan, un mismo olor agrio  
el pelaje seco, terroso, yo les cuento  
sobre vos, la cazadora  
entretenida con chulengos  
te vi, un talerazo en la cabeza a uno  
y lo llevaste arriando  
me escuchan con las orejas tiesas  
no levantan los ojos ni miran.  
Los animales saben.

Me conociste y espoleaste el tranco  
andar por el monte, arriar las crías.  
Tus caminatas nocturnas

a la cueva del cerro seguí como ahora  
me siguen ellos.  
Guanaco, gato de monte, avestruz, decías  
y la forma de los animales tomaba  
tu cuerpo, la precisión con que cada flor  
se reproduce en ese altarcito  
donde guardás los restos  
de cada flecha ensangrentada.

¿Por qué no tenés collares, plumas y flores?  
preguntaste, eso hicimos, hilamos  
collares y buscamos plumas. Yo te adorné.  
Fueron buenos tiempos  
eras la cazadora y yo  
la perra guardiana.  
Pero te fuiste, los pies descalzos apabullando el desierto  
el paisaje cambió el desierto fue bañado  
y bajo este cielo que ilumina los pastos  
ellos abren sus ojos, paran las orejas.  
Uno olfatea el aire y se rasca con el hocico  
retozan a mi alrededor, me rodean  
escuchan con las orejas tiesas  
no levantan  
los ojos ni miran.  
Los animales saben.

**Mercedes Araujo** (Mendoza, 1972) Vive en Buenos Aires. Publicó los libros *Ásperos esmeros* (Ed. Del Copista, 2003), *Duelo* (Ed. En Danza, 2005), *Viajar sola* (Ed. Abeja Reina, 2009), *La isla* (Ed. Bajo la luna, 2011), *La hija de la Cabra* (Ed. Bajo la Luna, 2012).

Obtuvo los siguientes premios: Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes por la novela *La hija de la Cabra* (2012), Tercer Premio del Fondo Nacional de las Artes en poesía por *La isla*, (2010), Premio Alberto Burnichon al mejor libro editado en Córdoba por *Ásperos esmeros*, (2005), Premio Diez poetas jóvenes, Fundación El Libro (2000).

## La holando argentina

La foto no tenía gran complejidad: dos vacas junto a un río.

Comían su pasto y miraban a la cámara.

(Las orejitas paradas)

Comí el queso y murmuré: “¿es un paisaje argentino?” -lo miraba de costado-

Pero el hombre alto aseguró, en inglés, que era el campo de Holanda.

El otro

-más gordo-

se reía con risa demasiado blanda,

era el efecto de la cerveza y de la sopa.

Yo también me reí.

Comíamos sin hambre, muy cerca de nuestros platos.

Untábamos los panes, no teníamos de qué hablar.

Ella miró su reloj. Entraba el aire del mar,

escuchábamos las cigüeñas.

Todos -incluso ella- nos quedamos callados llegado un momento.

Pasaban los minutos.

Yo me serví más vino.

Miraba las vacas porque las tenía adelante.

Quise sentir nostalgia: “en Argentina hay más calidez”.

Miré la ventana, luego vi mi plato vacío.

Quería encontrar, también, el arte en la foto: dos vacas simples en escala de grises,

sus sombras comunes sobre el río;

el pasto, el cielo nublado.

Dos vacas de allá parecidas a las de acá.

Nos mirábamos poco,

pero en los momentos en que ella espiaba el reloj o se servía sopa

yo la observaba.

Pensaba en su aburrimiento.

Sin dudas ellos querían irse,  
todos queríamos,  
pero nos mantuvimos quietos.  
Y en un momento,  
mientras miraba sus manos que apretaban la servilleta,  
sentí la urgencia de volver a la Argentina, para mostrarles a ellos,  
o a otros  
-en otra vida-  
nuestras vacas simpáticas,  
gordas y pesadas,  
caminando en gran desorden por la Pampa,  
con su gaucho arriero,  
y el toro cerca  
de sexo relumbrante.

### **De *Recortes* (libro en producción)**

**Mariana Docampo** (Buenos Aires, 1973) publicó *La Fe* (relatos, Editorial Bajo La luna, 2011); *El molino* (relatos, Bajo La luna, 2007, Segundo Premio Fondo Nacional de las Artes); *Al borde del Tapiz* (relatos, Simurg, 2001). Dirige la Colección Las Antiguas, primeras escritoras argentinas para el Sello Buena Vista. Es licenciada en letras por la Universidad de Buenos Aires. Coordina talleres de lectura y escritura. Organiza la Milonga Tango Queer y co-dirige el Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires.

---

### **Historia del río**

Y de repente  
el río se desmadra  
Los hombres caminan en el lodazal  
sus pies se hunden  
sienten el barro entre sus dedos  
incorporándose a su sangre

El agua marrón es el único escenario  
que pueden ver sus ojos  
y la pesadez de sus piernas,  
la espesura  
cada vez más gruesa  
cada vez más oscura  
De vez en cuando alguno levanta la cara y mira esa tierra hecha agua  
y se mira  
luchando contra un río impetuoso  
y se sabe  
desdibujado  
triste  
perdido  
En esa caminata en la que casi no se avanza  
en ese sendero aguado  
en ese río fuera de cauce  
hay una historia  
unos cuerpos amarrados deshechos en silencio  
un relato.

\*\*\*

## **Ruta 2**

Para mí el campo es aquello que recortaba la ventanilla del fiat 128  
rumbo a Miramar.  
Esa masa verde con vaquitas en el fondo  
era eso  
un fondo  
que mi papá solía completar con canciones:  
“Una casita blanca  
Una luna de plata  
Una canción lejana que trae el mar”.  
Recuerdo quejarme por la música elegida, desoír la súplica de mamá



“vamos chicas, canten”  
y pegar la frente a la ventanilla y  
ausentarme horas frente al verde inmutable.  
En mi historia  
el campo  
siempre ha sido un mientras tanto de amores idílicamente eternos, de sueños trágicos,  
[casi malditos  
que adoraba inventar de cara al vidrio caluroso del verano.  
En mi historia el campo  
como la canción de los wawanco  
siempre ha sido pasaje  
nunca final  
nunca destino.

**Loreley El Jaber** (Buenos Aires, 1972). Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Conicet. Es docente de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Autora de ensayos sobre literatura argentina y colonial, publicados en revistas especializadas, tanto nacionales como internacionales, y del libro *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2011). En cuanto a la poesía, publicó *La Playa* (Viajera Editorial, 2010) y diversos poemas en las revistas *Contratiempo* (Chicago, 2007) y *Casquivana* (Buenos Aires, 2012).

---

## **O y la virgen**

a Teresa Arijón

O ha visto a la virgen pasear por la orilla del Agrio, lleva collar de dientes ovales, perlititas de boca de pez de otro mundo.  
¿Qué es esto? dice y casi la toca con dedo de siete años.  
-es una virgen católica.  
O suspira, a cambio, que ella es del paraje Pillayhue debajo de Loncopué y que tiene fósile

pedrita, y si usted tiene bidoncito o lápice? V vacía la mochila y muestra lo que lleva, que es poco y es nada; V no sale de montaña con plata, de indiferencia fondera sólo tres monedas que no suman dos, pero tiene pastillas, un envoltorio de confites, un par de botellitas vacías. O quiere la libreta plateada y una lapicera que V agarra y O descubre. V defiende, es su cuaderno de notas.

O, puro ojo, baila entre la virgen y el secreto de la mochila en sus pliegues.

A la escuela la maestra, en Jeep destartado, y el invierno radiante y blanco será como los dientes del pez.

Pero los dientes de O refulgen blanco, y más blanco cuando cuente que vio a la virgen pasearse en la cascada de la culebra antes del hoyo del Agrio.

El jeep no destartará maestra, vigoroso con estufa a gas agregada ostentará la cajuela una chimenea humeante, franco tiro balanceado que alguien hoy empotra laborioso, en lateral izquierdo.

Y el caballo tuyo, cómo se llama.

Al otro lado del Agrio, dos potros pastan la naciente de un mallín y corre un gato que O ríe y nombra: Saltarín.

Lumbrero de luz azul;

un gato cola plumero mordisquea las patas largas del que cocea,  
(es Lumbrero)

y la virgen estampada en la remera, enredada de collares, ve con ojos bordados la tarde esparcida a los pies del cerro.

Lumbrero es mío.

Caballo azul, de a ratos le anda la luna por el lomo.

En el aura de la tarde, en la víspera fría del alba, el gato enorme lo potrea, gordo e inquieto entre las patas y un ñire enredoso; lo hociquea Lumbrero sobre ese prado que no es un prado es un mallín que no se ahoga y reluce el verde reverdecido bajo el sol salvaje de este enero que aún no devora el oeste en la boca del volcán.

O dice – en verdad no dice, canta como se canta y cuenta aquello que prendido en el alma va:

que según sople que según silbe el viento en la cordillera, el espíritu chispea,

hacia aquí hacia allá, de la bocaza al cielo azufrado güero.

De la mano, repentinas, O V y la virgen van.

O insiste en que a esa le reza. V no sabe qué insistir.

Ya nace un camino angosto entre la pedrera perdida de un alto, desde allí el lago de arsénico mira lo que no ve. Los pehuenesdelante van y detrás quedando y la manada anda y anda debajo de esos que en altura entrelazan.

Sobre el lago muerto no vuelan los pájaros blancos.

En el lago muerto no nadan los peces sincopados ni los serenos de profundo ojo. En la quietud de las aguas ácidas se reinventa un silencio de nieve.

O va de ponchos y gorro de lana;

debajo la ciñe un equipo de gimnasia azul reluciente; un morral tejido le cruza el torso pequeño.

Va con Lumbrero al paso, orillando el lago perfecto y una comuna interminable de chivos le obedece,

hablan mapuche O y los chivos de veranada, hablan mapuche, ríen mapuche, irán hasta el otoño de valle a valle.

O y los chivos

O y el gato

O y Lumbrero

O les habla, los ordena,

acorrالا contra el lago. Hablan mapuche O y los chivos. V no entiende y ya se abriga; los chivos canturrean, se encaraman unos con otros, V no entiende y V se abriga y sueña la virgen debajo de un buzo y de una campera fina que inflan los vientos.

O reta a la chiva en fuga, el gato saltica mandón por encima de la manada, y la manada va,

chillona, única, dócil, hacia el pie del cerro cercano.

Pero los pies del cerro siempre lo alejan.

O vuelve y cuenta

V vuelve y cuenta

Que la virgen

Que la niña

**Vanesa Guerra** (Buenos Aires, 1965) publicó *Cómo sopla el Serpentino cuando no canta*

*el gallo* (novela, Editorial Bajo La luna, 2012); *La sombra del animal* (relatos, Bajo La luna, 2008, Primer Premio Fondo Nacional de las Artes); *Metáforas del lunar conyugal* (relatos, Editorial Nueva Generación, 2000). Colabora en el suplemento de Cultura del diario *Tiempo Argentino*. Edita la Revista Transdisciplinaria *Conversiones* <http://www.con-versiones>. Ejerce como psicoanalista en la ciudad de Buenos Aires.

---

### **Alma rusa**

La tierra del delta es buena  
para el silencio humano  
quizás por los árboles, el agua.

El pequeño espacio sonoro  
tiene por núcleo colectivo una lancha  
mate, bolsos, bidones, saludos  
y la conversación que salta

al muelle de descenso y se calla,  
gana un vocerío de cotorras  
el chumbar de los perros.

En el espacio abierto  
entre la gente y lo animal  
el volumen de la radio de onda corta  
del padre de mi padre, mi abuelo,  
satura de partículas el aire.

Como un conde ruso,  
dice mi madre, él se recuesta  
inclinada la cabeza de costado  
atento al desarrollo de las óperas  
y al canto de los cosacos.

Un conde nunca trabaja  
y se puede dar los gustos,  
ser el centro de sí mismo  
sentado entre los naranjos  
como si el arroyo Felicaria  
fuera poca cosa y a la familia  
se la tragarán las aguas  
del Don o del Volga.

**Silvia Jurovietzky** (Buenos Aires, 1962) Licenciada en Letras (UBA). Publicó *Un guisante bajo el colchón* (Libros de Tierra Firme, 2002), *Panaderos* (Libros de Tierra Firme, 2007) y *Giribone 850* (Bajo la Luna, 2009). 3º Premio Poesía F.N.de las Artes 2008. Investigadora y docente de Teoría y Análisis Literario de la UBA. Integrante del Instituto Interdisciplinario de Género, del Instituto de Lit. Hispanoamericana y del Instituto de Lit. Argentina (UBA). Ha publicado ensayos críticos en libros y revistas especializadas nacionales e internacionales.