

*Año III – Nº 3 – Septiembre de 2019*

# Aquilea

Revista digital de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF



# Aquilea

Revista digital de la Maestría  
en Escritura Creativa de la UNTREF  
Año III – N° 3 – Septiembre de 2019

## **Editora responsable**

María Negroni

## **Director**

Guillermo Saavedra

## **Secretaria de redacción**

Marina Califano

## **Colaboran en este número**

Ana Abbate, Simón Altkorn, Ana Arzoumanian,  
Osvaldo Baigorria, Félix Bruzzone, Leopoldo  
Castilla, Agustina Cieza, Gloria Gervitz,  
Alfredo Luna, Mackenzie Levitan, Jorge  
Monteleone, Fernando Murat, Mariana Palomino,  
Carla Sagulo y Anne-Sophie Vignolles.

## **Arte y diseño**

DG. Mayra Scalisi  
UNTREF Media

## **Tapa**

*Them*, estatuillas y objetos sobre estante blanco,  
33 x 110,5 x 26 cm, de Liliana Porter, 2019

Las opiniones vertidas en los diferentes  
artículos corresponden a sus autores y no  
necesariamente son compartidas por los  
editores de esta revista.

# Sumario

## Serie Frost

I

*El dado blanco de la poesía*  
por **Leopoldo Castilla**

12

II

*El cambiante trabajo  
de toda una vida*  
por **Jorge Monteleone,  
Simón Altkorn y Gloria  
Gervitz**

46

## Textos

I

*La violación de un clásico*  
por **Alejandro Tantanian**

4

II

*La Jesenská*  
por **Ana Arzoumanian**

22

III

*Notas de un piletero sobre el  
waldorfismo argentino*  
por **Félix Bruzzone**

36

## Reservado para estudiantes

I

*Una tarea de construcción*  
por **Ana Abbate, Agustina  
Cieza, Levitan Mackenzie y  
Carla Sagulo**

28

II

*Vidas en su salsa*  
por **Anne-Sophie Vignolles y  
Mariana Palomino**

68

III

*La experiencia de una beca*  
por **Alfredo Luna**

84



Ensayo

# La violación de un clásico

por **Alejandro Tantanian**



— **Red with Dog,**  
impresión cromogénica, 82,55 x 66 cm, 2005

A partir de una relectura de *Máquina Hamlet* del dramaturgo alemán Heiner Müller, el autor de esta nota reflexiona sobre el paradigma de intelectual imposibilitado de toda acción política que encarna el célebre personaje de Shakespeare. El trabajo de demolición de este ícono llevado a cabo por Müller, señala, debería ser una referencia para entender el teatro y la cultura en general como la oposición crítica a una tradición que suele constituir un obstáculo para las necesarias transformaciones que cada época se debe a sí misma.

La cosa es así: promediando la década del 70 del siglo pasado, a Heiner Müller le encargan la traducción de *Hamlet* de William Shakespeare para que sea dirigida por Benno Besson en el Deutsches Theater de la ciudad de Berlín. Heiner hace tiempo viene dándole vueltas a los acertijos shakespearianos: ve en esas obras una cifra del pasado, claro, pero también una manera de descifrar el presente –Müller bautiza aquellos materiales propios que releen los clásicos griegos y shakespearianos como fragmentos sintéticos. La idea detrás de ese nombre es la de la barbarie, la de una cultura diezmada, destruida, aplastada por otra de la que solo quedan fragmentos, esquivarlas: en Occidente, entonces, creemos poseer la cultura griega a través de esos textos o pretendemos entender la totalidad de la experiencia de la época isabelina descifrando los textos de William Shakespeare: nada más lejano, dirá Heiner Müller, esos textos son apenas la punta de un iceberg, iceberg que no conoceremos nunca, que no dimensionaremos nunca, al que no nos enfrentaremos –la historia es una máquina de guerra y los textos que heredamos no son sino la prueba de la destrucción llevada a cabo, la certeza de la violencia ejercida sobre los cuerpos. La cultura, entonces, para Müller no es sino el correlato de la supremacía darwiniana del más fuerte, una suerte de destino trágico en donde el azar también dicta sus reglas. Müller escribe un palimpsesto mientras traduce *Hamlet*. Paralelamente a su trabajo de traductor va construyendo un texto encriptado, plagado de citas, construido de fragmentos. Amparado por el ángel de Benjamin, ve en el pasado nada más que barbarie allí donde el resto lee un continuo temporal. Su texto, entonces, se construye sobre los restos, se edifica a la par que la traducción crece, escribe un *Hamlet* personal, privado, enfebrecido, final, rabioso que pelea cuerpo a cuerpo con el original plagado de pentámetros yámbicos y tropos renacentistas: Müller escribe su *Máquina Hamlet* como una forma de exorcizar aquel trabajo, como una manera de leer a Shakespeare: una manera violenta de

leer lo que el pasado “nos legó”, una manera de enfrentar la práctica de la escritura: no “sirviendo” al clásico sino oponiéndose a él, buscando en ese resto del pasado todo lo que puede explicar el presente y es ahí donde la tesis de Müller sobre el texto de Shakespeare se vuelve fascinante. La explico un poco porque seguro aclarará bastante todo esto que vienen leyendo (si es que me siguieron hasta acá). Uno de los grandes traumas de Alemania en su historia política es la de haber dado a luz a los teóricos de la revolución, pero no haber podido llevar adelante ningún proceso revolucionario dentro de sus fronteras. Una respuesta posible a este fracaso se explica en una reflexión que fue desarrollando Müller a lo largo de su vida: Alemania está desbordada de teatros públicos; cada ciudad, cada pueblo, incluso, tiene su teatro público. Es en esos espacios, en esos laboratorios de la imaginación social, en donde suceden las revoluciones, los teatros –según Müller– se encargan de ensayar las revoluciones posibles en escena, las re-presentan. Por ende, no hay necesidad de que se lleven a cabo en el plano de la historia, suceden en el tiempo circular del mito, en la luminosidad ejemplificadora del escenario frente a los ojos de la platea a oscuras, silente, adormilada. La revolución y sus fracasos, entonces, como motores de la ficción. La otra respuesta, aquella que pone en funcionamiento el palimpsesto de HM sobre *Hamlet*, y que puede leerse como “un ajuste de cuentas” con WS sería más o menos así: HM culpa a WS de haber construido el arquetipo que permitió la obturación de la revolución y al mismo tiempo haber construido la figura de “los-padres-teóricos-de-la-revolución-que-nunca-podrán-llevar-a-cabo”. Es decir: Hamlet es un intelectual, estudiante universitario, integrante del “círculo rojo” de su época que, aun conociendo los pormenores del crimen cometido y teniendo a su alcance las herramientas para cambiar el estado de las cosas, no hace absolutamente nada: Hamlet no solo no puede accionar, sino que se dedica metódicamente a pensar, especular, teorizar e incluso a cons-

truir ficciones (la obra dentro de la obra; aquí otra vez la idea del teatro como develador de crímenes que luego resultan inconfesos e improbables, el teatro como espacio de imaginación social: un espacio para que las cosas no sucedan en “lo real”). Hamlet, entonces, está llamado a ser un revolucionario: alguien que puede cambiar la estructura opresiva de su tiempo. Y no solo no obedece ese llamado, no toma esa vocación para sí, sino que además pierde su tiempo en especulaciones sin sentido y en acciones que solo dilatan el desenlace, tornando improbable cualquier cambio, debilitando así todo proceso revolucionario. Rodeando la trama y la topografía, se pasea Fortinbrás: quien viene a hacer la guerra, el que viene a cambiar la trama del poder para que el poder siga siendo el mismo; y también, claro, está Laertes (completando así tres modelos de juventud) que –como una extemporánea Erinia– pretende infructuosamente vengar los crímenes familiares. Hamlet, entonces, intelectual llamado a la revolución, se niega a ella, la dilata, la pierde, la desperdicia y mata al tirano en un último acto desesperado antes de que la muerte se lo lleve para siempre: un salto al vacío. Este arquetipo, dice HM, puesto en escena hasta la náusea desde algún día de 1601 hasta nuestros días, varias veces por día, en el mundo todo, representado sin pausa, no hizo sino fijar definitiva e inexorablemente la idea de que no hay intelectual que, llamado a la revolución, pueda ejecutarla, llevarla adelante, triunfar y morir por ella. HM culpa a Shakespeare por la creación de este arcano maldito que llevó al fracaso todo intento revolucionario en Occidente; la persistencia de este personaje no es sino la comprobación ominosa de esta hipótesis: que Hamlet sea un personaje tan famoso y reconocido es sinónimo de su penetración cultural, la burguesía sigue festejándolo porque es el hijo de estos tiempos y de aquellos y, ojalá así sea, del futuro. El trabajo de HM en su *HM* es un proceso de demolición violenta de ese arquetipo, las maneras en las que HM “entra” al texto de WS son intentos (siempre fallidos) de romper la

lógica maquina de aquel texto, de violentarlo, de construir una máquina textual que pueda romper el embrujo conseguido por WS al construir el arquetipo burgués por antonomasia, el enemigo interno. Todo esto para decir que nuestro teatro más poderoso (y lo que sigue, como casi todo lo que escribo, es mi opinión y lejos estoy de convencer a nadie de aquellas cosas en las que creo; me limito –o intento al menos– a transformar mis palabras en acciones para que éstas –y aquellas– hablen por sí mismas) es aquel que lleva en sí la voluntad de quiebre, la necesidad de mirar nuestra tradición (la argentina, la de Occidente, la que queramos mirar) a los ojos, la de poder entablar un diálogo con los muertos, mirar a nuestros muertos ilustres a los ojos y decirles, cara a cara, lo que pensamos de ellos, lo que creemos de ellos, lo que vemos errado, lo que consideramos fallido, peligroso, explosivo; no un acto de ventriloquía sino la verdadera conmoción que proviene de mirar a los ojos del otro para poder decirle en plena posesión de conciencia lo que pensamos. No mirar el pasado como una estatua ecuestre a la cual rendirse (por pequeñez, por ineficacia, por inexperiencia), sino reconocer en el pasado la cifra del presente, poder hacer el teatro que hoy dialoga con todo aquello que fuimos, que no es otra cosa que lo que aquellos soñaron para que nosotros seamos. Si no propiciamos la violencia sobre los cuerpos textuales mansamente aceptados por el sistema, no seremos sino legales Euménides en el común espacio del sentido común. El teatro, hoy y siempre, precisa de las furias que, abalanzándose sobre los textos del pasado, propicien los crímenes necesarios para que el presente sea un extraordinario trampolín para el futuro. Leer hoy y siempre con la urgencia, la inconformidad, la ira y la violencia de nuestros tiempos para que esos textos vuelvan a tener el grado de “irresponsabilidad” necesaria que supieron tener a la hora de ser creados. Somos el producto de infinitas violencias cometidas, no creamos que la mansedumbre doctrinaria puede llegar a representarnos: ni a un costado ni al otro

del camino sino a ambos lados: como lo describe HM en su *HM*: “Mi lugar, si mi drama aún tuviera lugar, estaría a ambos lados del frente, entre los frentes, por encima. Yo, dentro del olor sudoroso de la muchedumbre, le tiro piedras a la policía soldados tanques vehículos blindados, cristal blindado. Yo, mirando a través de las puertas del cristal blindado la masa que se agolpa, huelo el sudor de mi miedo. Yo, ahogado por las ganas de vomitar agitando el puño en contra de mí, parado detrás del vidrio blindado. Yo, transido de miedo y desprecio, me veo a mí en medio de la agolpada muchedumbre, con espuma en la boca agitando el puño en mi contra.”

Esa, entonces, nuestra manera de estar, nuestra manera de escribir, nuestra manera de leer. /

**Alejandro  
Tantanian**

Buenos Aires,  
1966

es dramaturgo, actor y director teatral y ha desarrollado paralelamente una carrera como cantante. Es autor, entre otras, de las siguientes obras teatrales: *Sumario de la muerte de Kleist* (1996), *Cine quirúrgico* (2001), *Los sensuales* (2008) y *Achipléago* (2017). Dirigió espectáculos como *Julia. Una tragedia naturalista* (2000), *Cuchillos en gallinas* (2006) y *Nada del amor me produce envidia* (2013). Ha escrito y montado óperas y espectáculos de teatro musical y se desempeñó como actor en numerosas producciones de teatro y televisión. Actualmente, se desempeña como director del Teatro Nacional Cervantes.



— **Untitled with black ladder,**  
acrílico y ensamblaje sobre lienzo, 40,65 cm de diámetro, 2016

# El dado blanco de la poesía

por **Leopoldo Castilla**

En su presentación dentro de este ciclo organizado por la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF, el escritor argentino repasó su propia trayectoria como poeta y, a partir de ella, se interrogó sobre los misterios y la “carpintería” de un oficio reacio como pocos a las explicaciones unívocas.

Quiero agradecer a la Universidad Nacional Tres de Febrero y a la gran poeta María Negroni el honor de haber sido invitado a exponer en este prestigioso ciclo. Atribulado, pues tras muchos años de escribir versos, debo, desasistido por una formación teórica, hablar sobre este extraño oficio que nos condena a no saber nunca –como nadie supo hasta ahora– qué es la poesía, esa dimensión tan profunda como salvaje, que no cede su secreto, pero sí sus prodigios.

Como ustedes saben, convocado por un golpe de emoción, de inocencia o asombro, se lanza el poeta como un ciego iluminado a ver si le es concedido el poema. Asido sólo a esas certitudes, entra en esa energía oscura, con la única brújula de su intuición. Para acceder a esos campos, uno debe dejar de ser uno, para que sea la poesía la que escribe.

Y es que esa dama no juega con los dados cargados. Uno lanza al aire un dado blanco y, si ella lo marca, cae legitimado por auténtica poesía. Si, por el contrario, el poeta lo marca a priori, el dado indefectiblemente cae blanco y desactiva la escritura. La intuición, no la intención, ni el cálculo, ni la astucia, impulsan ese salto hacia el abismo.

Tras ese impulso, comienza la cacería hasta que la presa cae en las redes. Y allí se deja estar latiendo, feroz, deforme, intacta y oculta. Recién al cabo de un tiempo, cuando la tormenta que la trajo se despeja, interviene el amanuense, pule las aristas, redondea el verbo, destierra las vacilaciones. Aplica el único oficio del que es dueño: su carpintería.

Este es el núcleo original de su alquimia más solitaria. Pero son muchos y distintos los fuegos que alimentan la vigilia del ilusionado aspirante a lo largo de su vida. En mi caso –y pido que me disculpen, pero me han pedido que hable de mi experiencia– creo que fue en mi infancia cuando ya tuve señales de esa hechicería. Con cuatro o cinco años –y esto lo relato en un poema– todas

las noches, desvelado, veía bajar la muerte por una escalera de mi casa y, dormido, soñaba con la lluvia de fuego del fin del mundo. Recuerdo que mi curiosidad no cedía ante la visión de esos terrores. Ya más changuito, advertí que había sido favorecido con nacer en la casa de un poeta, quien, junto a mi madre, me enseñó a mirar, maravillando mis días.

Y empecé a fatigar con malos versos –igual que ahora– cuanta hoja en blanco se me ponía por delante. Los primeros resultados: tres libros que, aunque olvidables, de alguna manera determinarían lo que fue mi escritura hasta hoy. Partes de un aprendizaje que no cesa y que, con el tiempo y por acumulación, se reunirían en tres o cuatro líneas más o menos reconocibles. Voy a reducirme, sin entrar en muchas disquisiciones sobre la creación poética, a describir las etapas que marcaron con mayor intensidad mi producción en este género. Y también, a las diferentes mutaciones del lenguaje con que fueron escritos.

Una de ellas es la que se construyó andando por los caminos a partir de un primer viaje cuando, solo y a los dieciocho años, entré en Bolivia, rumbo al Perú. Viendo en esos confines de dramática belleza a sus gentes de concéntrica y refinada delicadeza que, teniendo nada, me daban de comer en sus mercados, generosos, pese a la implacable explotación a la que estaban sometidas, comencé a conocer desde el hueso las luces y las sombras de la manada humana.

Fue también en ese viaje que vi por primera vez en el altiplano, en toda su intensidad, desollado y astral, el planeta. Desde entonces y hasta hoy, lo vengo caminando por América y sus islas, Asia, África, Europa y Oceanía. Van a ser una docena los libros míos que relatan esa andadura. No lo hacen con la misma voz. Y es que cada región, cada pueblo, cada cultura manda ser expresada con el lenguaje que esa tierra trasmite. Es toda la naturaleza la que habla. El hombre muchas veces no advierte que es la naturaleza, de la que

él forma parte, la que hace la poesía. Ambas, capaces de todas las formas y toda la imaginería, no mienten nunca. En mi caso, dejé que esos mundos hablaran en mí, no yo en ellos.

Ocurre que, en nuestra travesía desde las infatigables y minuciosas células primordiales, desde el alga azul al reptil y al pájaro, intentamos detener una metamorfosis en nombre de una unidad ficticia, reducir el mundo a “nuestro mundo”, y nos hemos cegado ante esa creación incesante. Aunque a cada poeta le es dada una particular sensibilidad que lo imanta a determinados escenarios y no a otros, las siempre provisorias, cuando no reductoras, estéticas de turno han vallado la percepción de esa totalidad. Esto es visible en mucha poesía empecinada en recluir su visión solo a lo urbano, confinando la naturaleza a un mero paisajismo o a la época a la que dictan las grandes metrópolis, olvidando que la época es también inmanente en cada criatura, en cada fruto, y distinta en la montaña, en el desierto o en la selva. Y es que son muchos los tiempos con que palpita la tierra.

Quise, con persistente y escasa fortuna, entrar en ese entramado de tiempo y vidas sostenidos por pequeñas eternidades, donde nacimientos y exterminios se reengendran en una incesante utopía. Releyendo estos trabajos, advierto con cierta tristeza que tal vez solo quede en ellos alguna memoria de tanta hermosura ahora estragada por los codiciosos mercaderes –insisto, más que mercaderes, mercadáveres– por las guerras de la fe o mejor, la fe en la guerra o la que propaga la invalidez mental de los poderosos. Hasta que el planeta nos hunda y resucite sin nosotros, si es que antes no termina este ya visible suicido colectivo de la especie humana.

Y también es del hombre que pretendieron hablar otros libros míos. A tientas, intentando descifrar cuál es el sitio de esas criaturas que empiezan a desaparecer cuando aparecen, de esas imágenes vivas, vagando entre el abismo de universo y el abismo que tienen

dentro de sí mismos. *Nunca, El amanecido, Manada, Baltasar* y algunos poemarios inéditos dan cuenta de ese empeño en el que, inevitablemente, reaparecen de tanto en tanto las experiencias íntimas de la vida de uno. Como es de esperar, con otro lenguaje. Porque es inverso el viaje. Bien decía Mallarmé: “Frágil como mi aparición terrestre, no puedo sufrir sino los desarrollos absolutamente necesarios para que el Universo reencuentre, en ese yo, su identidad”.

En ambos casos, en lo pánico como en lo íntimo, uno siempre está tentado –quizás por esa hermosa apuesta de las vanguardias que nos precedieron– a ensayar una forma inédita que renueve la forma poética. A veces, con suerte, esa búsqueda da sus frutos. Pero casi siempre ocurre cuando el poeta tiene internalizado en su propia naturaleza ese mecanismo: Picasso es el cubismo. Cuando no, ese propósito puede naufragar en experiencias voluntariosas pero yermas. Para dar un ejemplo: muchas veces se ha intentado desarticular el lenguaje o intentar anular el ritmo (ese pulso extrañamente inviolable en la poesía) y el resultado es un mero malabarismo. Falta el sustento del fondo. Estamos marcando los dados con puntos vacíos. No hay revelación si el fondo no alimenta la forma: no es lo mismo desarmar el reloj que detener el tiempo. Lejos de mí denostar estas búsquedas sin las cuales la poesía no tendría, como hasta hoy, su magnífica polifonía. De hecho, yo mismo incurrí en ellas en algunos trabajos. Coincido con Wallace Stevens en que: “La poesía excéntrica y disociada es aquella que intenta existir, o que se pretende que exista, independiente del poema, es decir en un estilo que no es idéntico al poema. Nunca rebasa un manierismo superficial...”.

La experimentación, tan necesaria como estimulante, dotó a la poesía de nuevos abordajes pero creo que la renovación más importante se hace visible cuando el poema desentraña un

mundo innominado, cuando arranca de las sombras otra realidad desconocida hasta ahora.

Retomo el tema de estos libros y lo que pude observar con relación al efecto del lenguaje a medida que los iba haciendo.

En la poesía intimista, al ser uno el tema, se cae en la tentación del total arbitrio de lo que se expresa y en la creencia de que tenemos todas las claves para hacerlo. Así, uno suplantaría al dado. Y, en nombre de esa pretendida autonomía, se amputa el vuelo y por ende el riesgo, que es el que eleva la aventura poética.

Reconociendo esos voltajes esenciales, podemos expandir, potenciar pero no falsificar esa certitud que contiene el nervio mismo del poema, cuya ley, por otra parte, no nos es develada. Pues hay zonas invisibles que inciden en su hechura. Bien afirma el poeta Julio Salgado que “en la poesía hay un salto donde hasta la palabra es intrusa”.

Al ejecutarse, observa Rafael Felipe Oteriño: “el poema crea al autor y, en muchos casos, este desaparece después de la escritura”. No es extraño pues que sea un pan hecho por todos –o por el todo– y amasado por uno. Dotado de otra polifonía ajena incluso a la misma integridad del poema, cada una de sus flechas da en un blanco distinto de esa multiplicidad que lo ha engendrado. Basta interrogar a quienes lo escuchan sobre cuál es el verso que más los ha impresionado. Las respuestas suelen ser disímiles. lo mismo “que el sol que alumbra a todos/ pero se hunde de uno en uno” (valga la autocita).

Abandono estas divagaciones que me salieron al paso y vuelvo para cerrar (¡al fin!, dirán ustedes) con la otra, llamémosla, línea temática de mi trabajo. Las primeras experiencias tuvieron lugar sobre mis treinta años, al comienzo de mi exilio en Madrid. Tras tres años de sequía poética –y de las otras–, escribí *Versión de la materia*, publicado por mi amigo el poeta Santiago Sylvester en

la colección Estaciones, fundada por él, Carlos Benítez y Héctor Tizón en la capital española.

Sin querer, fueron apareciendo percepciones de una física oculta de la realidad cuyas percepciones, modestas por cierto, se extendieron en otros libros: *Campo de prueba*, *Teorema natural*, *Línea de fuga* y *Poesón (al universo)*. Neófito en esos saberes, intuitivamente y soñando con una pequeña revelación que los justificara, quise, con una audacia e irresponsabilidad de las que no me arrepiento (sí los lectores), tratar de tocar algo, aunque más no sea, el misterio que nos une al cosmos.

Esta vez el lenguaje fue seco, despojado, para enfrentar con el mismo tono al lenguaje de la ciencia. Cuidando de no glosarla y de que cada poema soportara el banco de prueba de la poesía más allá de la supuesta “trascendencia” del tema.

No fue tarea fácil. Esclavizados por la proporción, por la pertinaz obediencia a la causalidad y a la verdad científica, no podemos sino violando los paradigmas con los que sostenemos la idea del ser en la cultura determinar qué somos dentro de ese universo que se engendra y se destruye continuamente, él mismo sin poder nacer del todo todavía.

Subimos por nuestras propias proyecciones, magnificándonos o disminuyéndonos, inventamos dioses, con la voluntad de la energía –que es nuestra verdadera entidad– tratando de reintegrarse a su origen. En nuestro caso, el sol. Como que somos “polvo de estrellas”, como bien decía Carl Sagan.

Pero volvamos a esos libros que dieron los impulsos a esta búsqueda para contarles una anécdota risueña. Por ese entonces, una amiga mía que le había mostrado estos trabajos a un grupo de científicos me dijo que estaban interesados en escucharlos en un recital. Y lo di en la Residencia de Estudiantes, que dependía del Instituto Superior de Investigaciones Científicas de España. Leí algunos poemas y luego, en un diálogo posterior, me preguntaron en qué

teoría me había basado para escribirlos. “En ninguna, respondí, ocurre que cuando yo era niño en Salta veía que cuando se desataban las tormentas las mujeres tapaban los espejos y escondían las tijeras bajo las almohadas. Allí me di cuenta de que no todo es lo que es, ni sucede donde parece”.

Y es que a veces pareciera que es pura duración de la infancia la poesía.

En el trayecto, muchos caminos, mucho aprender de la poesía de todos y mucho, conmovido respeto por este oficio.

Sin saber todavía si lo que he escrito durante tantos años no es más que la pequeña cosmogonía de un niño que se dio a perseguir infructuosamente las palabras, soñando todo, antes de que la muerte termine de bajar la escalera. Haciendo lo que nunca pudo para no volver a ver jamás el fin del mundo. /

**Leopoldo  
Castilla**

Salta, 1947

es poeta, narrador y ensayista. Perseguido por la última dictadura cívico militar argentina, se exilió en España en 1976. Viajero incansable y atento a la diversidad del mundo y sus habitantes, su obra literaria deja constancia de ese interés en libros de poesía como *Versión de la materia* (1982), *Teorema natural* (1995), *Línea de fuga* (2004), *Manada* (2009) y *Gong. Canto al Asia* (2012). Es autor, además, del libro de cuentos *La canción del ausente* (2006) y la novela *El arcángel* (2007). Su poesía ha sido traducida a numerosos idiomas y recibió reconocimientos como el Primer Premio de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires y el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes.



Ficción

# La Jesenská (Fragmento)

por **Ana Arzoumanian**



— **The Gardener (with green bordered plate),**  
plato y estatuilla de bronce, 7 x 21,6 cm, 2015

A partir de la trayectoria humana e intelectual de Milena Jesenská –escritora, traductora y célebre por su íntima relación con Franz Kafka–, Ana Arzoumanian concibió *La Jesenská*. En este libro, del que se ofrece aquí un pasaje, la poesía y la narración se entrelazan para recrear, más que una biografía, la voz lúcida y conmovedora de una testigo excepcional de “cómo se desmiembran los imperios, las culturas, toda tierra, todo ser”, como bien dice Saúl Sosnowski en su epílogo.

Vienen a saquear. A llevarse lo tuyo. Vienen a que te escapes. Vienen a que te entierres. Para que abandones todo y te vayas. Que abandones hasta tu cuerpo y salgas ardiendo.

Antes de que me expulsen, que usurpen, que arrebaten, que confisquen. Mi tarea será no tener nada, para que no me roben nada. Mi tarea será no responder a la pregunta ¿a nombre de quién? Llamaré a un agrimensor para que mida la tierra. La escuadra, la topografía destinada a la delimitación de superficies. El altímetro, el barómetro, una barra de medición vertical. Un teodolito fijado en un trípode para medir ángulos con el fin de que no responda a nombre de quién. Que la superficie que se mida no delimite derechos. O que, al medir, diga: nada. Nada mío.

Estar desnuda no es suficiente. Desposeer. Hacer desaparecer el cuerpo, sacarlo aún de su tumba. Los Romanov, los Hohenzollern, los Habsburgo. ¿Qué memoria? ¿Qué lugar? La Galería de los Espejos y el tratado de Versalles. Es junio de 1919 y los aliados imponen condiciones al Káiser Guillermo II y un austríaco denuncia el diktat de Versalles. En los espejos del castillo desmembraron el cadáver de Austria-Hungría. ¿Dónde está Austria? Clemenceau responde: en historia, manda la geografía.

Austria es lo que queda.

Vinieron a saquear, a llevarse lo tuyo, vinieron a que te escapes. Para que dejes todo, abandones todo; para que te vayas. Solo creerán cuando vean tu sepultura vacía.

Escribo porque no puedo tocar. Y nadie me cree porque vienen para quitarme la vida mientras viva y todavía no ingrese a la tumba. Tendré que ir hacia allí para que luego vengan y no me vean.

Como en fe profunda, esa encarnación. La muerte es su ofrenda. Él se deja morir; el verbo toma carne y se muestra. Él. Lo

miro de cerca. Lo miro con devoción con ese deseo de morderlo o chuparle los ojos. Me pone sus manos sobre la mirada. Se despoja de sí mismo tomando condición de siervo y se humilla obedeciendo hasta la muerte y muerte de cruz en mis piernas. ¿Se llama sacrificio a esto? Esta penetración en la cabeza, no de imágenes, de su cuerpo. Un estupor.

¿Dónde está Austria? Pregunta el agrimensor mientras mide una tierra vacía de tierra. Austria es lo que queda. Esa será la fe de no hallarla más que en nombres confusos. La anexión o la Operación Otto o la *Anschluss*.

Vienen por los siete siglos. Por un tal Rodolfo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico; el imperio romano de Occidente. Vienen por los Habsburgo, esos que asumían ser del Poniente su guía. Vienen para que desates todas las frases que te has dicho como un rezo, como destino: que otros hagan la guerra, tú, feliz Austria, haz matrimonios. Los reinos que Marte les da a otros, a ti te los da Venus. Vienen para que te olvides del Carlos alemán, español, austríaco, siciliano, napolitano y flamenco.

Vienen para destruir las planchas de textos que por primera vez salían de la imprenta. La Reforma nacida en Alemania se extendía por esa máquina que reproducía letras amplificando el mundo germano.

Vienen con los documentos firmados. En todas las páginas, de frente y al dorso se lee: Yo, el rey. Vienen recordando a la Serenísima República de Venecia que se asoció al rey de España. Recordando el frente de Lepanto, a las naves de la Santa Liga destruyendo la flota de Alí Pacha. Vienen por ese soldado herido. Un soldado, un poeta, un manco en la última batalla de occidente con naves a remos. Vienen para que el manco escriba su primera novela. Escribe porque no puede tocar. Un Borbón se casa con la católica Margarita. Vienen en el

baño de sangre de la noche de San Bartolomé.

Un mundo germánico.

¿Dónde está Austria?

En historia manda la geografía.

Austria es lo que queda.

El agrimensor apoya el teodolito, intenta medir el ángulo pero la tierra se mueve, tiembla. El terremoto de Viena hace trasladar la capital de Viena a Praga. La capital de Bohemia, el faro de la civilización occidental con su callejón de oro atrapando rayos de luna para extraer de ellos un veneno. La capital de la magia negra, de los astrólogos. Las cartas astrales tenían que responder a la pregunta ¿a nombre de quién? Y vienen los brujos, los magos, los alquimistas a redondear las líneas del gótico. A dibujar angelotes rollizos, a sobreimprimir volutas, doraduras y sobrecargas monumentales. Vienen a seducir a los rebeldes. Y nadie contesta ¿a nombre de quién?

Fragmento de *La Jesenská*, de Ana Arzoumanian.

Paradiso, Buenos Aires, 2019.

**Ana  
Arzoumanian**  
Buenos Aires, 1962

Es narradora, poeta, ensayista y traductora. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Debajo de la piedra* (1998), *El ahogado* (2002) y *Káukastos* (2011), y narraciones y ensayos como *La mujer de ellos* (2001) y *El depósito humano: Una geografía de la desaparición* (2012). Descendiente de armenios, su obra reflexiona en más de un caso en torno al genocidio padecido por ese pueblo, su lengua y su cultura, así como también sobre el lugar de la mujer a lo largo de la historia.





Poesía

# UNA TAREA DE CONSTRUCCIÓN

Los textos que siguen son el resultado del trabajo de algunos de los alumnos que participaron del curso sobre poesía dictado por el profesor Fernando Murat en el marco de la Maestría. Como bien señala el docente en su introducción, se trata de una escritura en progreso, fruto del provechoso intercambio que tiene lugar a través de las clases.

---

Una antología puede ser una muestra selectiva para dar cuenta de una totalidad o también el recorte de una dinámica de trabajo. Los textos que se presentan aquí fueron pensados y leídos en esa dinámica: como obras en curso con objetivos y propósitos que permitían instalar la poesía en una tarea de construcción, fabril y artesanal, y en un espacio de lectura. Los poemas fueron leídos en conjunto, cruzados por otras miradas, saberes y experiencias, por otras escrituras, y cada texto pudo obtener su identidad y su transformación. Ese camino renueva en cada tramo la expectativa de encontrarnos con eso que imaginamos es la literatura.

**Fernando Murat**

## **ANA ABBATE**

No encuentro el modo  
de resistir  
tanto vínculo viciado.

Pero los peces  
siguen siendo uno con el agua  
y la claridad puede llegar  
como un dragón  
hirviendo contagioso.

Yo miro desde arriba.

Sobre el estanque  
mi lugar se desvanece,  
lo dejo hacer.

La hipnosis precede  
cualquier motivo.

Todo mal se vuelve transparencia.

Rescataremos el mundo.

si pudiéramos.

¿Qué versión de la verdad  
vas a contar  
esta vez?

En el silencio  
el eco  
se rinde.

Entendemos solo  
para olvidar.

## AGUSTINA CIEZA

De pronto supe que estaba partida.  
No rota, partida.  
De estar rota, me hubiera protegido;  
partida es más complejo.  
Claro que hay plantas, como las suculentas,  
que las partís y crecen igual: ponés el pedacito  
en otra maceta y vive,  
hace otra raíz.

El espejo entonces me mostró entera.

\*\*\*

No puedo recordar tranquila.  
La vida se me vuelve una hilera,  
una ventisca, un tic tac abrumador  
en las noches insomnes.  
A veces hay charquitos donde se asoma el sol  
y se desfigura la luna.  
Entonces,  
hay una palpitación que se abre paso  
codea al resto  
rebota sin sombra  
  
desaparece

## MACKENZIE LEVITAN

### ¿Qué río?

La tierra no piensa en jerarquías,  
en cuánto tiempo tiene que pasar  
para que se convierta en hueco el vacío.  
Piensa –si es que piensa–  
en transformaciones:  
la fuerza de resonancia  
lo que poetas nombran  
emergencia infinita.

Dicen que hay un río acá.  
Después de cinco años,  
el tiempo me hace duda.  
¿Qué río hay acá si  
el río no se hace de río?

La tierra y sus cicatrices,  
son frascos de jugos vivos.  
Acá dolió.  
Acá se curó.

## CARLA SAGULO

### Trasplante

la vida es tierna y horrible  
como un corazón fuera del cuerpo;  
la vida es tierna y horrible  
como un corazón

insistimos en fotografiar  
la luz lenta del día  
para después contarlo: acá,  
estábamos oliendo la sombra de un ala;  
acá, nos acariciaba una pluma desprendida;  
acá, empezó la lluvia que no habría de acabar

no sé muy bien qué es la vida ahora  
haciendo pis con la puerta abierta,  
mirando la luz sobre la carga de una hormiga,  
cristal de azúcar, en el suelo del pasillo

la fuerza y el brillo me enternecen  
al punto de dejar que otras hormigas  
pasen y se lleven lo que antes se volcó;  
que se lleven todo:  
las hojas y las fotos, el dulce y el ají;  
que trasplanten la insistencia,  
carguen alas, dejen solo  
la caricia intermitente de la luz /



Crónica

# Notas de un piletero sobre el waldorfismo argentino

por **Félix Bruzzone**



— **For Sale,**  
acrílico y ensamblaje sobre lienzo, 60,9 x 91,4 x 8,89 cm, 2018

Piletero de oficio y escritor quizá por fatalidad, el autor de este texto cargado de ironía y perspicacia, a medio camino entre la crónica autobiográfica y la ficción, logra esbozar el retrato de una clase media más pretensiosa que ascendente, al tiempo que permite definir la propia condición social de quien narra estas líneas.

#### 4 DE MARZO DE 2015

Hace una semana que me contrató Clienta-Waldorf. Once años de waldorfismo, según me dijo cuando me pidió que limpie su pileta todas las semanas. Su waldorfismo incluye, como es notorio, huerta orgánica, decoración en madera pintada, y colgante, en azulejitos reciclados y, fundamentalmente, paseos en tetas por el living. Ella y sus hijas, todas en tetas mientras el piletero les limpia el fondo de la pileta a las nueve de la mañana de un hermoso sábado de marzo. El reflejo del sol matinal, oblicuo, sobre los ventanales del living, deja ver: manchón de luz blanco y cegador, teta, manchón de luz blanco y cegador, teta... y así. Ya se pueden imaginar cómo va a quedar la pileta.

Termino de limpiar y ella se acerca con el pago. Por suerte para salir a la calle se puso una remerita.

–¿Leés italiano? –pregunta.

–...

–Por el libro –señala: sobre el tablero de mi camioneta, hoy, reposa *Carrera y Fracassi*, de Daniel Guebel.

–Sí, sí, un poco –digo– pero este libro... –empiezo a explicar.

–¡Qué lindo! –interrumpe y sonrío– ¡Te felicito! –pulgar arriba y se va.

Aprendizajes del día:

1. Daniel Guebel es un impresionante autor italiano.
2. El waldorfismo argentino sabe mucho de zanahorias orgánicas pero nada de literatura argentina reciente.
3. La desnudez no es un hecho en sí, es una composición de luces y sombras. (Salvo que toques.)
4. El waldorfismo no le teme a las luces y a las sombras.
5. A todos nos espera siempre una larga noche.

**8 DE ABRIL DE 2015**

Son las 8 de la mañana. Clienta-Waldorf me abre el portón y se va a dormir.

–Cuando te vayas cerrá, dice.

–¿El pago?

–No pude pasar por el cajero, te doy la próxima.

Hoy no está en tetas. Remera algo traslúcida, nomás. En el jardín con esa remera, en la casa con esa remera. En la cama, no sé. No importa que no me pague porque en la huerta tiene rabanitos y plantas de lechuga y quizá me pueda llevar cositas, ¿no? Sin embargo, hay algo todavía más importante: sobre una mesa de jardín forrada de azulejitos, reposa, olvidado, un diario íntimo. ¿Es de ella? ¿De alguna de sus hijas? ¿Lo voy a leer? Y... sí. Abro al azar y encuentro el dibujo de una sirena y al lado la frase: “Cola de pez no, de pescado”. Más adelante, una iguana y la frase: “Piel de secreto, espionaje”. Más atrás, un hombre bala: “Sin remos, alta en el cielo”. Y todo así, pero fechado y con anécdotas que acá no puedo contar porque los secretos son para dejarlos guardados siempre, no para andar ventilándolos por ahí. Ahora los secretos, además de estar en Clienta-Waldorf y en su diario, están en mí. Y listo. Enchufó la bomba y voy a la pileta. Empiezo a trabajar. Es un día tranquilo. La mente divaga y los secretos del diario empiezan a escaparse, como se escapan todos los días tranquilos. Como no hay nadie con quien hablar, no me contengo y le cuento al agua los secretos que acabo de leer. Ella los acepta. Es buena, el agua, y quizá también sea buena guardadora de secretos. Pero entonces tengo un *déjà vu*, como si mis propios secretos se hubieran hundido en el agua, alguna vez, y ella de alguna forma pudiera revelarlos. Sufro. Me duele la panza. La

mariposa del amor tiene alas de lata que se me hunden en el hígado, que se rompe y regenera, se rompe y regenera. ¿Los rabanitos y la lechuga calman algo de todo eso, alguien sabe? Cuando termino con la pileta, arranco algunas plantas y me voy. El ruido del caño de escape roto de la camioneta tapa todos los pensamientos, y dejo de sufrir. Por algo nunca arreglé ese caño. El ruido siempre nos va a devolver el equilibrio.

### **15 DE ABRIL DE 2015**

Clienta-Waldorf me suspende el servicio de esta semana. ¿Pasó algo? ¿El agua te contó lo que le dije de tu diario? ¿Te ofendiste? Qué poco duramos, Clienta-Waldorf. No pierdo las esperanzas, igual. Perder las esperanzas es perder lo único que uno tiene, que es la esperanza.

### **22 DE ABRIL DE 2015**

Otra suspensión, y ya por la época del año pienso: Clienta-Waldorf no me va a llamar más, va dejar pudrir su pileta y me va a dejar sin trabajo todo el invierno. Nuevas conclusiones:

6. El waldorfismo argentino, más que creer en la manutención de las piletas, cree en su putrefacción.
7. Desperdiciar 50.000 litros de agua limpia al año dejándola pudrir no le hace mella al ecosistema, ni al acuífero guaraní, ni a ninguno de los latiguillos de los ambientalistas del siglo XXI, porque si algo sobra en la Argentina es agua.
8. El trabajo dignifica. El trabajo de uno, el del otro no tanto.
9. Las conclusiones 7, 8 y 9 pueden ser falsas. Clienta-Waldorf solo suspendió mis servicios por un par de semanas, nada grave.

**30 DE ABRIL DE 2015**

Querida Clienta-Waldorf:

Justo ayer, que me volviste a suspender el servicio semanal (ya son tres semanas seguidas, una eternidad para el rubro), limpié la gigantesca pileta que hay al lado de tu casa y al terminar me asomé a ver en qué andaba la tuya. Anda verde. Veo que la abandonaste, nomás. Abandonar a tu pileta es abandonarme a mí. Sufro mucho el abandono. Incluso el abandono de una pileta. Podés ser abandonado por muchas cosas. Pero ser abandonado por una pileta es como ser abandonado por tu madre. Me lo dijo una astróloga: Agua=mamá. Además hay un tema comercial: me habías dicho que mantenías tu pileta todo el año, ¿te acordás? ¿Vos pensás que sin ese dato yo hubiera accedido a todos los insufribles pedidos con los que casi me volvéis loco este verano? Y ahora resulta que el dato era falso... O sea que además de abandonarme me engañaste. Bastante mal, eh.

Ayer, qué casualidad, también vi en la estación del tren a una parejita de adolescentes. Estaban sentados en un banco. Ella lloraba y balbuceaba reproches como los que ahora yo te hago a vos. Él no la tocaba, miraba al piso y cada tanto revisaba su celular. Cuando estaba llegando el tren, se levantó y se alejó un poco. Ella siguió llorando, sentada. Sin embargo, cuando el tren entró al andén ella cambió un poco la cara, se recompuso, se levantó, caminó para donde estaba él y antes de que se subiera al tren le pasó por al lado y siguió de largo, y se fue. Él tenía que tomarse el tren y lo único que podía hacer era ver como ella se iba. O sea que, en el último minuto, la abandonadora fue ella. Gran performance, la piba. La pollerita tableada, las piernas desnudas, la hermosa melena suelta en el viento, muchas cosas que él ya nunca va a poder tocar.

Así que sabélo, Clienta-Waldorf, yo soy esa chica de la estación del tren. Hacé la prueba de llamarme el verano que viene.

## **2 DE SEPTIEMBRE DE 2015**

Me cruzo en la calle con Clienta-Waldorf (a esta altura habría que decir exclienta pero bueno, el tiempo pasa, las pasiones se calman, uno nunca pierde la fe). Por como camina hay que decir que está completamente trulada. Cada dos pasos levanta el pie derecho hasta tocarse el culo con el talón y gira la rodilla noventa grados con un movimiento de cadera que pretende ser un paso de baile, pero no es. La saludo. Me saluda. Está demasiado contenta. No sabe quién soy. Yo sí. Yo te vi en tetas, ¿te acordás? Y revisé el diario íntimo que olvidaste abierto en la página de los dibujos de ballenas y sirenas. En fin, no importa. Es como estar hablando con alguien a quien solo conocés de haber visto en bolas en una revista. El waldorfismo argentino tiene esa impronta revisteril. Vidas de revista pro vida sana que en realidad son caminatas por tru la lá, el país de no me acuerdo, donde viven los monstruos o la fábrica de chocolate. El waldorfismo, de hecho, nació en una fábrica. Estaba pensado para hijos de obreros, no para clasemedieros argentinos new age que no se acuerdan de su piletero porque su piletero es... ¿quién era? Pero bueno, todo se puede adaptar. Si a la segunda oportunidad la cosa no funciona, puede funcionar a la tercera, a la cuarta. La culpa igual no es del waldorfismo. Es de Don Torcuato, nuestro hermoso barrio clasemediero. Territorio ladino y arbolado. Aunque sobre todo ladino. ¿Cuántas veces los tanques de Campo de Mayo desfilaron por la ruta 202 rumbo al centro y todos se quedaron adentro tirando ramitas a la chimenea? Nadie se acuerda.

–¿De verdad no sabés quién soy?

–Ay, ni idea, ¿me decís?

–No importa, te dejo mi número.

–Perdoname, pero... ¿es un levante?

–Sí –digo mientras anoto nombre teléfono y profesión. –Tomá, llamame.

Me voy y me quedo pensando en si ella sabrá (o se acordará) qué es un “piletero”. Tendría que haber escrito otra cosa. Algo más claro, ¿no? Pero qué.

## **28 DE DICIEMBRE DE 2015**

Hace varias semanas que volvió mi Clienta-Waldorf a la agenda. No escribí nada sobre ella porque estuve esperando la anécdota infalible. Pero como la anécdota infalible nunca llega... Vacíé su pileta de 50.000 litros de agua verde bajo una de esas lluvias fuertes que hubo en estos últimos tiempos. Tapé bien la bomba y la dejé trabajar sola desde la mañana. Fue una forma de aprovechar el día perdido. A la tarde, cuando fui a buscarla, la pileta estaba casi vacía y la misma lluvia se había ocupado de enjuagarla y sacar todo el grueso de suciedad que se había acumulado durante el invierno. En pocas palabras: la lluvia había hecho casi todo mi trabajo. Me alegré, desconecté la bomba y me fui. Al día siguiente me acerqué a terminar. Rocié con ácido, cepillé. Un par de horas y listo. Después, Clienta-Waldorf me contó a qué se dedicaba. Como la lluvia había hecho mi trabajo, yo tenía tiempo de sobra y podía escuchar todo lo que ella quisiera decir. Me dijo que trabaja en reeducación alimentaria y me planteó un panorama alimenticio tan oscuro que cada dos o tres minutos de conversación daban ganas de suicidarse. Habló hasta de parásitos que cre-

cen en el cuerpo y llegan a alojarse en el cerebro de los niños que consumen demasiada azúcar, modificándoles la conducta para siempre. ¿Qué niño no consume mucha azúcar?

–Hay mínimo una generación perdida –dijo.

–¿Otra más?

Es impresionante cómo uno encuentra generaciones perdidas a cada piedra que levanta del suelo. Los taxistas son especialistas en ese tipo de diagnósticos. Los remiseros también, pero no tanto. De hecho, hay muchos que todavía fuman mientras manejan, y si te subís después de las dos de la mañana hasta te pueden llegar a ofrecer. Pero Clienta-Waldorf tiene algo mucho más mesiánico. Habla del apocalipsis con tranquilidad y desapego, como si ni siquiera le importara tener razón. Es que la vehemencia es parte del gran mal, y ella nunca va a incurrir en eso. El mensaje es: morite, no hace falta ni que te lo avise. Lo bueno de que Clienta-Waldorf haya vuelto es que uno descubre que la verdad es sorda, y que si uno quiere acceder a ella tiene que ser así, medio sordo. Mientras tanto, es un alivio ver su pileta otra vez limpia, como la primera vez, espero que este verano le pongas bastante cloro, Clienta-Waldorf, así no nos peleamos y, quién te dice, hasta te dan ganas de mantenerla todo el invierno. /

Incluido en *Piletas*, de Félix Bruzzone.

Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2017.

**Félix  
Bruzzone**

Buenos Aires, 1976

es escritor, editor y ha ejercido en diversos momentos el oficio de piletero. Publicó el libro de cuentos *76* (2007), las novelas *Los topos* (2008), *Barrefondo* (2010) y *Las chanchas* (2014), el libro de crónicas *Piletas* (2017) y varios libros para niños. Es, además, cofundador de la editorial Tamarisco, dedicada a la difusión de nuevos autores y nuevas escrituras.



— **Black Drips,**  
acrílico y estatuilla sobre madera, 15,8 x 7,7 x 7,6 cm, 2015

# El cambiante trabajo de toda una vida

Autora de un único y admirable libro en constante mutación y crecimiento, la poeta mexicana Gloria Gervitz fue una de las visitas que este año prestigiaron el ya tradicional ciclo organizado por la Maestría. En las páginas que siguen, se ofrecen un análisis de la obra poética de la autora, un diálogo en el que Gervitz analiza su propio trabajo y una breve antología de sus poemas.

## REGRESSUS AD UTERUM

Jorge Monteleone

“¿Quién puede decir su propia vida?”, eso dice un verso de Gloria Gervitz en su libro incesante, *Migraciones* (México D.F., Mangos de Hacha / Secretaría de Cultura, 2017). ¿Quién puede decir su propia vida? Y todavía podría haber dicho algo más: ¿quién podría decir el comienzo, el origen mismo de su propia vida, quiero decir, aquello de lo que hay una *única testigo* porque lo hace con la presencia radiosa de su propio cuerpo, la madre, que se abre para engendrar y dar a luz? ¿Quién podría decir cómo debe ser dicho el lugar de la madre en el origen de sí, cuando lo que somos se hace en nosotros en aquella unidad que la vida, la *propia* vida, comienza a desunir? Y esa es entonces la migración primera, la migración radical, la migración del deseo y el nombre, la migración primigenia: la separación de la madre.

“Deseoso es el que huye de su madre”, escribió Lezama. Y Gloria Gervitz escribe:

¿y de qué madre huyo?  
¿y qué madre huye de mí?  
dichoso aquel que huye de su madre  
dice Lezama Lima  
y yo de quién huyo si traigo el útero dentro  
de quién si no puedo salir de esa matriz  
no puedo salir y la madre  
está fría y está cumplida  
y yo allí hambreándome de su hambre  
allí dentro de esa madre que tuve

allí dentro de esa madre que me inventé  
y nos devoramos la una a la otra y no nos saciamos  
y la madre también soy yo.

Porque otra migración, una de las más terribles, aunque se la diga en silencio, aunque se la niegue u olvide, es la muerte de la madre. Y, como reza el poema, aunque la madre esté cumplida en la matriz de sí misma, la hija vuelve a engendrarla, el útero es como un infinito anillo de Moebius en el cual crece la madre misma allí dentro y la madre es así ella misma y la otra y la madre es la hija y la hija es la madre de su madre, en un vértigo que no cesa, en una serie de cóncavas posesiones y gestaciones. Dar a luz es como gestar en el solsticio del mundo, pero dar a luz y morir interminablemente es el ensueño de la gestación, y la matriz es el lugar invertido de la tumba y allí mismo, en el cuerpo donde la madre alimentaba la vida, ahora, ausente, alimenta el sueño, el sueño del yo y el sueño del poema: “y el solsticio se inclina ante la madre –escribe Gloria Gervitz– y la alimenta / y ella alimenta este sueño / y en ese sueño estoy yo”. Y esa es la única forma posible para el único libro de Gloria Gervitz: *Migraciones*. A lo largo de toda su vida el libro se expande como un cuerpo que crece y muta con el cuerpo de la poeta, se vuelve sobre sí y a la vez se multiplica, como un organismo. Porque ese libro lleva en sí su propia matriz poética y se autoengendra a sí mismo en una experiencia radical de escritura poética. En *Migraciones* el *regressus ad uterum* se vuelve *work in progress*.

Así nace un poema: a ese principio o, mejor, a ese engendramiento alguien lo llamó la hebra, otro lo llamó la irrupción, otro el halalí. *Migraciones* empezó con la palabra *migraciones* como un lugar, *allí mismo*, el lugar de las migraciones que es el lugar del cuerpo de mujer que sale de sí: “en las migracio-

nes de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas / y se pudren las manzanas antes del desastre / ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo”. Migraciones se gesta desde allí y va del vaciamiento de la voz de la madre la sola voz de la lengua materna, que pasa por el cuerpo de mujer: cuerpo deseante, sexual y a la vez deshabitado por recuerdos súbitos, por iluminaciones del pasado, por malentendidos que desdicen y cumplimientos que se quiebran, por la culpa y la ira.

De pronto el poema estalla en sensaciones, en frutas recordadas, en alimentos terrestres, en músicas, en tactos y las palabras de la lengua natal se precipitan como un derrame, abundancia, color y espesor del nombre, dilatado, jugoso, naciente, como esas xes, esas ces del sonido de aguamiel azteca (lo dijo Alfonso Reyes): los copales, el epazote, el huachinango, el ceniztle, los camotes, las tladuyas y molcajetes, las buganvillas, los alebrijes, el atole de fresa y champurrado, el huitlacoche y los gusanos de maguey, el epazote y las marchantas del pinole y la embriaguez que causa el toloache, embriaguez, cenit del exceso, lengua desatada.

Pero allí donde la madre hablaba se trazan los signos como huellas: a veces la traza es literalmente ancestral y en el libro se inscriben versos de antiguos rezos en lengua hebrea; otras, los signos se corren en el espacio de la página, van creando sus blancos, sus huecos, sus vacíos para que la palabra, como si luchara contra el silencio, se moviese en la página para decirse, para nombrar. Y cuando aquella voz materna se queda muda, entonces resta una palabra *no dicha*. No se trata de una palabra indecible sino de una palabra inoída, inaudita, una palabra que estaba en silencio porque *no se dejaba hablar*. Así, en ese mismo lugar de profundidad uterina algo engendra, algo desborda, algo retorna arcaico y a la vez futuro, algo que dice:

Dijo:

yo soy La palabra

yo soy la que nace naciéndose de sí misma

ábrete para que te llene de mí

ábreme tu sexo ábremelo

y siente cómo penetro y te fecundo

ábrete al placer de estar preñada de lo que no puede decirse

y que ahora sabes

Los últimos versos de la deseosa y la migrante responden a aquella pregunta inicial: ¿quién puede decir la propia vida? La que, como en los versos finales de *Migraciones*, dice:

estoy aquí

en este instante

que es todos los instantes

estoy viva

## DIÁLOGO CON GLORIA GERVITZ

Simón Altkorn

*–Tu obra llegó a conformarse de siete libros: Shajarit –que es una oración judía de la mañana–, Yizkor –otra oración en recuerdo a los seres queridos–, Leteo –uno de los cinco ríos del Hades, el del olvido–, Pythia –sacerdotisa de Apolo en Delfos–, Equinoccio –que luego llamaste Blues–, Treno –un lamento fúnebre que remite a la poesía lírica griega–, y Setiembre. En varios de esos títulos, aparecen lo sagrado y lo mítico de la cultura judía y de la cultura griega. A través del tiempo, hubo una serie de desplazamientos, migraciones y cambios de versos, particularmente en la última edición: eliminaste los títulos, las mayúsculas, las fotos que había en alguna edición anterior y dejaste los signos de pregunta. ¿Cuál fue el motivo de todas esas modificaciones?*

–Nunca me imaginé, hace cuarenta y dos años, que con lo que era entonces *Shajarit* estaba comenzando lo que acabó por ser un proyecto de vida. Me tomó mucho tiempo darme cuenta de que, en realidad, la voz que llevaba el poema era la misma voz que se bifurcaba, que migraba a distintas partes dentro de sí misma. A veces, puedo llegar a sentir, en especial ahora que no soy tan joven, que he tenido varias etapas en mi vida y que han sido tan distintas unas de otras que lo único que las une es que la protagonista he sido yo. De pronto supe, así como en un flashazo de lucidez, que todos esos subtítulos tenían que salir, me di cuenta de que las mayúsculas eran una forma, una de las tantas formas del miedo, porque la mayúscula siempre impone. Entonces dije: va para afuera todo, van para afuera esas mayúsculas, las comas, los subtítulos, los epígrafes de la manera como los usaba. De repente dije: ¡no!, y me quedé con unos epígrafes que quedaron dentro del poema, totalmente de otra manera. De pronto supe, por primera vez después de cuarenta años,

que el poema era uno solo, y que yo tenía que dejarlo fluir, correr, casi de veras, dejarlo ir. Fue como quitar diques, dejarlo que fluyera, que se fuera, incluso desprenderme yo también del poema y dejar que el poema se desprendiera de mí. Conservé, porque me son absolutamente necesarios, los signos de interrogación. Porque el poema, como yo, está lleno de preguntas, de esas que casi nunca tienen respuesta. Los signos de interrogación quedaron. Quedaron unas cuantas mayúsculas hacia el final del poema, porque de verdad allí sentí que la voz que hablaba no era la voz que se bifurca –que lleva el poema–, sino otra voz a la que yo tenía que ponerle mayúsculas. Por eso aparece varias veces la palabra “Dice”, con mayúsculas, anunciando a esa otra voz que, yo diría, es la voz de la palabra.

*–Recién utilizaste dos términos: “preguntas” y “palabras”. Pienso en Edmond Jabès, el escritor judío nacido en Egipto, de familia italiana, que emigró a Francia. En su obra principal, El libro de las preguntas, hay dos temas: el enfoque de lo judío y el enfoque de la tradición no religiosa. Aunque Jabès abreva en la tradición judía, siempre se declaró ateo. En una parte de tu libro, se lee: “Estamos hechos de palabras, nos dicen y dicen para decirnos”; y Jabès escribe: “Tú eres el que escribe y es escrito”. Hay una gran similitud. ¿Creés que hay afinidades entre tu obra y ese tipo de poesía, a través de una suerte de eje semántico que sería el de palabras-silencio? ¿Cómo elaborás esa dicotomía en el marco de tu obra?*

–No sé bien cómo lo he trabajado, porque el mismo poema me fue llevando. Las palabras están sustentadas también por el silencio. Fue como si las hubiera arrancado al silencio. Entonces, todos estos blancos son tan necesarios como las palabras que están allí escritas. En cuanto a las afinidades, sí, me han señalado una cierta similitud con Jabès, con Alejandra Pizarnik, y yo misma podría agregar con Clarice Lispector. Creo que ciertos

autores tenemos una sensibilidad afín, parecida. No es que yo pueda decir realmente que tengo una influencia notoria de Jabès, o de Alejandra Pizarnik, o de Clarice Lispector, sino que tenemos muchas afinidades. Y, además, el poeta no es buen juez de su obra. Cuando me preguntan cuáles son mis influencias, pues no lo sé. Uno puede decir: tengo una afinidad de sensibilidad con estos autores, pero quiénes realmente nos influyen, no sabemos. A veces podemos incluso estar influenciados por autores que no nos gustan nada, y sin embargo nos han influenciado enormemente, y jamás lo vamos a detectar, o también estamos influenciados por muchas otras cosas que no sabemos. Yo hasta podría decir, efectivamente, que me gustan mucho los boleros, y creo que hay en mi obra influencia más que nada del bolero cubano –que me gusta mucho, hasta más que el mexicano–. Debe haber un poquito de esto en mi poesía, y sin embargo no podría decir exactamente dónde. Uno está influenciado por muchas cosas.

*–A lo largo de tu obra, hay cuatro grandes voces: hija, madre, abuela materna, y esa abuela paterna, sobre quien el texto mismo dice: “Yo nunca la conocí”. Esas cuatro voces se funden y se confunden, lo decís explícitamente: “Mi voz se confunde con la tuya” / ¿Esa mujer soy yo?, y quedan, a mi modo de ver, borrados los límites entre un yo, un tú y un ella. En ese contexto, hay un verso que impacta muchísimo: “Y mi abuela me dijo a la salida del cine / sueña que es hermoso el sueño de la vida muchacha”. En ese carácter imperativo del sueño están la ilusión, el mandato, un traspaso de tradición. Entonces, por un lado, hay una genealogía femenina y, por otro, no hay un carácter secuencial ni cronológico, sino más bien una cierta circularidad, la de un tiempo que vuelve. Me gustaría saber cómo identificás la voz femenina –esa gran matriz que está en tu escritura–, y si concebís el tiempo que se da en tu obra como algo que efectivamente no avanza y es circular, o si lo imaginás distinto.*

–Lo que pasa es que no sé cómo fui haciendo el poema. El poema se fue haciendo, me fue haciendo a mí; o sea: acabamos por tener, hemos tenido, seguimos teniendo una relación muy simbiótica. Creo que no importa mucho que se fundan estas voces de esa madre, de esas abuelas y la voz que lleva el poema, porque en un momento dado están todas mezcladas. El no haber conocido a la mamá de mi papá, a mi abuela paterna –porque murió un año antes de que mis padres se casaran–, me permitió inventarla. Me pasó en una parte del poema que, en este inventarla, muchas veces me llegué a preguntar, quizás sin palabras, y tal vez ya de muchacha o siendo una niña de diez o doce años, qué habrá sentido esta mujer que resulta que era mi abuela y que llegó a México siendo muy joven, probablemente en sus treinta bajos, con dos hijos pequeños –mi papá que tenía nueve años y una tía de tres años– y la hija del hermano mayor de mi abuelo, que tenía cuatro hijas y quería que una de ellas estuviera en América. Imagínense qué difícil habrá sido para ese padre –para ese tío abuelo mío– decidir cuál hija mandaba: ¿la mayor, la menor, la que consideraba más inteligente? Como suele ocurrir en esos casos, se decidió por la mayor. Todo esto, que es historia real, me hizo pensar qué habrá sentido esta mujer que era mi abuela, cuántos miedos no traía, cuántas ilusiones. Iba a un país del que no sabían más que el hecho de que estaba en América. Llegaron sin nada a ese país lleno de oportunidades para quien quisiera trabajar. Y trabajaron muy duro. ¿Qué pasó con las mujeres? No tenían voz, no teníamos voz. Lo que hicieron, realmente, fue todo ese trabajo silencioso y tan importante de tener la mesa puesta, vestir a los niños, mandarlos a la escuela, y en un momento dado ayudar al marido en la tienda, en esto y en lo otro. Hay una parte, una cierta parte, en que les quise dar voz. Es un poquito como un homenaje, gracias a todas ellas estoy yo aquí con ustedes, porque tengo que decir que a todos los que se quedaron los mataron entre Stalin y los nazis.

O sea, solamente se salvaron los que vinieron. Y esa es la historia, por eso mis migraciones van por muchos lados. Hay una parte que sí, y lo digo de todo corazón, es un homenaje a esas mujeres, que no tuvieron realmente las palabras para decir lo que sentían. Hay un momento en el libro en que digo que esa abuela me da una lástima tremenda, que escribió cartas y cartas, en un idish que ya nadie recuerda, y que además nunca se atrevió a mandar. Entonces, en ese sentido, a lo mejor escribí unos pedacitos que son esas cartas en idish que ella no se atrevió a mandar. Y esa ella es todas ellas.

*–En un momento dado de tu obra, se lee: “Ciertas cosas solo se pueden decir en determinados idiomas”. Y en efecto hay muchas lenguas en el texto: conviven el español, el inglés, una frase de un verso de Seferis en griego, que es muy bonita: “La memoria, donde se la toque, duele”, el idish, como mencionabas recién, el Yizkor en hebreo, e incluso una frase muy linda en árabe. ¿Qué relación tenés con cada una de estas lenguas, y fundamentalmente con la que más escribís además del español, que es el inglés?*

–No vengo de una familia religiosa ni demasiado atenta a las tradiciones, pero tuve la suerte de ir a un colegio judío, de bundistas, muy idishistas. Me transmitieron un cierto orgullo por toda esa cultura y todo ese mundo que fue prácticamente borrado. Por eso es que algunas de las frases que hay, por ejemplo, en hebreo las dejé así porque así las oí y porque, al traducirlas, perdían belleza y precisión. Es que en realidad, cuando uno escribe, sobre todo cuando escribe poesía probablemente más que prosa, no escribe para nadie en especial. A veces siento que uno escribe para tender un puente de uno mismo a uno mismo. Por eso dejé esas frases en el idioma en que las oí. La pequeña parte que escribí en inglés se debió a algo muy extraño. Me desperté muy temprano una mañana y tenía unas líneas en inglés pero,

extrañamente, cuando quise traducirlas, vi que perdían mucho. Tengo que decir que el inglés es un idioma que me gusta mucho. Tiene algunas cosas que para los que hablamos en español son buenísimas. El español, que es bello, es muy florido, es barroco, usamos muchas palabras. El inglés, en cambio, es mucho más directo, más seco, y de algún modo como más callado. Entonces, lo que escribí en inglés, que en realidad creo se lo estoy escribiendo a mi mamá, me di cuenta de que solo podía decirlo en un tono mucho más bajo de voz, que era en inglés. En inglés bajaba el tono, el tono era como más quedito, como si hablara yo en secreto. Entonces me tomé el riesgo, y de pronto dije: es que sí, los distintos idiomas que utilizo tienen que quedar así. Las dos líneas que dices, que en realidad son en farsi, son de un poeta anónimo y se me quedaron muy grabadas, porque además son ciertas, creo que toda la gente que ha llegado a estar alguna vez muy enamorada las ha sentido: “El camino del cielo está empedrado de infiernos, y el camino del infierno está empedrado de cielos”. Las leí hace muchísimo y se me quedaron grabadas y decidí usarlas.

*–Gran parte de tu obra tiene momentos teñidos por miedos, muerte, melancolía, vacío, finitud, y está llena de preguntas. Pero, en el medio, hay una isla que es erótica, muy erótica, con vida, con luz, celebración, sexo, de una manera explícita y muy hermosa. En esa isla, leí una suerte de alegría y de esperanza, circundada por esas grandes partes de miedo y muerte. Me gustaría que hables un poco de ese tema; específicamente, que entres en esa isla erótica, de vida, de luz y de celebración.*

–Creo que esa parte se mezcla con muchas otras. Más que decir algo sobre ella, leeré dos o tres páginas de ella, creo que dicen más de lo que yo pueda decir.

## **MIGRACIONES (FRAGMENTO)**

Gloria Gervitz

¿es que no hay nadie?

¿nadie?

¿ni siquiera yo?

cálido apasionado cuerpo  
no me dejes

dime qué hago con todo este miedo  
¿qué hago?

Dice:

tienes que regresarte a ti  
tienes que regresar

El cambiante trabajo de toda una vida

Dice:

estás en la belleza de estar viva en esta tu vida  
aquí en tu cuerpo aquí están tus alas

Dice:

¿por qué te dices que no sientes ya pérdida  
en perder tu vida?

¿por qué te dices esa mentira?

deja que llegue a ti la palabra  
déjala significar el nombre  
déjala oscura y silenciosa  
el nombre no se nombra  
se nombra su presencia  
su eco su resonancia  
el nombre no se pronuncia  
deja que la palabra fluya  
deja que se filtre en sangre  
déjala desangrarse en ti  
no la indagues  
no la preguntes  
déjala ser  
déjala nacida  
déjala latiendo  
muda como el nombre de Dios  
lávala límpiala santifícala  
es ella la que te guía hacia ella  
mírala de frente  
está adentro de ti  
sábete que está bendita  
sábete que no es el fruto de tu vientre  
sábete que está en todos y es de nadie  
sábete que te ha bendecido

Dice:

no sabías el amor  
ahora lo sabes  
esa es la respuesta que buscabas /

**Gloria  
Gervitz**

Ciudad de México,  
1943

poeta mexicana descendiente de judíos ucranianos, vive en la actualidad en los Estados Unidos. Su trabajo creativo consta de una gran obra poética en un solo libro, sometido a cambios y ampliaciones, que ha dado en llamarse *Migraciones* y ha sido comparado a empresas similares de gran aliento como los *Cantos* de Ezra Pound, la *Poesía vertical* de Roberto Juarroz y la obra poética de Saint John Perse. Entre otras distinciones, ha obtenido recientemente el prestigioso Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2019).





— **The Copy (Monkey),**  
acrílico y carbonilla sobre lienzo con estatuilla, 20,32 x 25,4 x 3,81 cm, 2019



— **The Attempt (three white geometric shapes),**  
acrílico y ensamblaje sobre estante de madera, 2018



Entrevistas

## **VIDAS EN SU SALSA**

Se trate del registro de una instantánea opinión sobre cierta coyuntura o de un moroso diálogo que intenta bucear en diversos aspectos de una cuestión, la entrevista es uno de los géneros periodísticos por excelencia. Las dos charlas que se publican aquí fueron realizadas por alumnos de la maestría, bajo una consigna del profesor Osvaldo Baigorria: ofrecer, a través de la conversación, el desarrollo de una historia de vida o trazar el perfil de la persona entrevistada.

## Por todos lados

Anne-Sophie Vignolles

Sentadas en una ex carnicería de barrio devenida tienda-taller de la cooperativa textil Sueños Compartidos, rodeadas de una montaña de rollos de tela, moldes de papel madera cortados, tijeras y reglas de diferentes tamaños, Adriana Carrizo y yo compartimos un mate frío “y asqueroso” (tal y como lo describe Adriana, riéndose, cuando me lo pasa: “estoy tomando desde temprano”, aclara).

Aquí, se cortan y se cosen ambos para médicos, chaquetas y delantales para chefs, guardapolvos escolares y muchas otras cosas más. Aquí, transcurren los días de 16 trabajadores. Mujeres, en su mayoría.

La marca de la cooperativa es “JAC”, a instancias de las compañeras que la fundaron. Son los iniciales del padre de Adriana y de Graciela, Jorge Anselmo Carrizo, desaparecido el miércoles 16 de junio de 1976 en un operativo de las Fuerzas Armadas junto a Coordinación Federal. Aquella madrugada, también se llevaron a uno de los tíos maternos de Adriana, su novio, Carlos, su mejor amiga de la infancia, Claudia, y algunos compañeros más. Adriana sabe. Estaba ahí. Tenía 16 años.

Detrás de nosotros, se escuchan las máquinas de coser, el pistón de la plancha y la conversación de Darío, compañero de Adriana (ex “matricero y mártir”, como lo llaman, a coro, riéndose), con “las chicas”: Susana, Nelly, Ramona, etc.

Desde afuera, a intervalos regulares, llega el sonido de la campana del tren. Estación Beiró. Pleno barrio de Agronomía.

Las agujas penetran la tela una y otra vez mientras se arma el *patchwork*.

En cada retazo, una historia de vida, la de Adriana, así como la historia de un país, la Argentina.

–Los primeros 4 años de nuestras vidas [después de la desaparición del padre] fueron terribles, en el sentido de cómo te armas nuevamente, cómo te armas para seguir. No te da tiempo a pensar como sujeto, como mujer... y el miedo, los primeros años, mientras duró la dictadura militar... En el medio, una vive.

Iker, el nieto recién nacido de Adriana, tiene mucha suerte. La abuela tiene un don para contar historias. Sus hijas bien lo saben:

–Yo, a Anabel [su hija mayor], le inventaba cualquier cosa: la caperucita roja que había recuperado su libertad, cualquier cosa... los tres chanchitos eran tres boludos, que lo habían matado al carnicero por boludo, por no hacerle caso a su mamá... y le decía: “eso es entre vos y yo”. Eran todos de malas palabras, de cosas extrañas...

Sin embargo, cuando recuerda las discusiones entre sus padres, esta voz sonante y sonriente de los cuentos infantiles se va apagando, se desvanece, sin que Adriana parezca darse cuenta.

–Mi mamá estaba un poco en disidencia con Montoneros porque Montoneros, en el año 74, se divide... y mi mamá fue uno de los disidentes. Ella no estaba con la lucha armada, ¿entendés? Estaba en la rama femenina del movimiento. Pero mi papá y mis tíos estaban en la lucha armada, claramente.

Pregunto si, en su casa, se hablaba abiertamente de estos temas. Adriana responde en voz baja todavía, pero cambia el tono. Suena como si recordase alguna travesura de la infancia:

–¿Que si se hablaba? –sonríe–. ¡Guerras, guerras de pareja! –dice con ímpetu, medio riéndose y levantando los puños.

Luego del secuestro de su padre, Adriana y su familia empiezan una vida nómada, marcada por el miedo (“Ni a la puerta nos acercábamos”), las necesidades económicas (“Cambiábamos de casa cada dos meses, ¿cómo íbamos a estudiar, a conseguir un laburo?”) y la búsqueda permanente:

–Adonde nos decían que podíamos ir a buscar, en cuanto a hacer público todo esto, nosotros íbamos. Íbamos a todos los lugares, a todos... Un día mi mamá me dice; “¿Sabés que los jueves se empezaron a juntar (todavía no eran las madres)? Me invitaron a una iglesia porque van a hacer un comunicado para blanquear la situación”. Pero, cuando llega a la esquina, estaba todo rodeado de cana, y se vuelve... Azucena [Villaflor] desaparece en diciembre del 77... Mi mamá la vio venir. Después nos enteramos...

Le pregunto cuándo, si es que se puede poner una suerte de fecha, empieza a instalarse la palabra “desaparecido”, es decir: ¿cuándo ella, ellos, familiares, amigos, compañeros, empiezan a entender, integrar, aceptar, de alguna manera, la palabra?

Adriana se queda pensando:

–... Y... En esa época, sabíamos que los chupaban, que los mataban, pero había muchos que se salvaban, entonces estaba siempre la esperanza... Igual, todos tuvimos que irnos de nuestras casas. No podías estar por ningún lado porque los desaparecidos andaban por todos lados.

Silencio.

Durante varios días, resonará en mí esta última frase: “Los desaparecidos andaban por todos lados.”

¿Se da cuenta, Adriana, de lo que acaba de decir? ¿Se escuchó decirlo?

Impasible, en esa voz baja y firme, sigue contando:

–Te desaparecían compañeros... Sabíamos que te mataban,

que te iban a meter en cana, pero no teníamos muy claro lo que pasó después, o sea, que iba a haber 30.000 desaparecidos. A lo sumo, podías pensar 30.000 muertos, no desaparecidos.

A los 21 años, Adriana conoce a Juan quien, la primera vez que la ve, se queda impactado “por la tristeza que llevaba encima”. Decide casarse.

A la pregunta de su madre: “¿Por qué te vas a casar, querés casarte?”, no supo responder.

Se casan y la novia llora todo el viaje de luna de miel a Mar del Plata.

La vida sigue.

–En el medio, una vive. Agachás la cabeza y seguís pa’delante –se saca los anteojos, se pasa ambas manos por el rostro, se queda pensando, se pone los anteojos de vuelta–. En este vivir, conocí el padre de Anabel, me casé y nació Anabel, vivís... No tenés proyecto, eso sería: no tenés proyecto de vida, vivís la vida simplemente.

Pero “en este vivir”, mientras transcurre, “pasan cosas”.

Recién a los 27 años, trabajando con una terapeuta (especializada en el tema de los sobrevivientes del holocausto que le recomendó una amiga, exiliada política), Adriana podrá elaborar estas “cosas”, como, por ejemplo, el hecho de no poder dejar de trabajar: “Yo tenía adicción al trabajo. No hacía otra cosa... Era como una manera de esconderme”, así como la imposibilidad de no hacerlo: “¿Vos sabés que venían las vacaciones y me enfermaba? Todos los veranos me enfermaba, pero enferma de muerte. ¡No me podía levantar de la cama en todas las vacaciones!”.

Pasaron muchos trenes desde que empezamos con esta entrevista. Hace rato que dejamos de tomar mate.

Llegan de visita un tío y un primo de Adriana. Se saludan, quedan en verse otro día. Nosotras seguimos pero, ni bien se alejan, Adriana me aclara, susurrando: “Ellos sí que tienen una historia de terror... después te cuento”.

Asiento con la cabeza mientras, internamente, me pregunto cómo Adriana puede considerar que “ellos sí tienen una historia de terror...”.

–Yo reacciono a los 30 años, creo –se ríe–. Sí, me llevó unos 15 años asimilar la situación. Lo sentí como una película..

Una vez más, aparece Anabel, la hija mayor de Adriana. Entra y sale varias veces del relato, tal y como lo hiciera en la vida de su madre con sus “intervenciones terapéuticas”:

–A los 9 años, Anabel me agarra y me dice, “Má, ¿sabés qué soñé? ... Que éramos libres.” ¿Cómo que éramos libres?, le pregunté. “Sí”, me dijo y agarró una pelota –con ambas manos, Adriana agarra una pelota imaginaria–. Teníamos un patio interno –explica, mientras empieza a representar la escena–, y empezó a tirar la pelota contra la pared y decía “éramos libres así” –la pelota de Adriana rebota una y otra vez contra aquella pared–... Yo, ahí, dije: algo tengo que hacer. Al otro día me fui de mi casa.

Anabel es la “facilitadora”. Con su ingenuidad e inteligencia, con su mirada única y pertinente, es una figura central, el hilo rojo de esta historia: la que une los retazos.

–Un día agarra su sillita y dice, “Ma, quiero hablar con vos.” Tenía 7 años. “Yo sé que mi abuelo murió, que lo mataron los hombres malos, como vos decís, pero yo quiero que me cuentes cómo fue, cómo eran los hombres malos. Quiero que me cuentes vos...”. Y entonces le empiezo a contar un poco, a mi modo, para que ella lo pueda entender, y de repente me dice:

“Apaguemos la luz, porque me arden los ojos... porque no quiero ver”. Me mató –añade Adriana con dificultad– y vos sabés que a los 13 años le agarró uveítis<sup>1</sup> y se quedó ciega...

Se hizo tarde.

Estamos cerrando este primer encuentro. Habrá otro, igual de largo, de rico. De intenso.

Miro a Adriana.

Se pasa y vuelve a pasarse las manos por el rostro, mientras repite, por enésima vez, el leimotiv que ritmara nuestros encuentros: “No me olvido más”. Lo dijo muchas veces y de muchas maneras distintas, con muchos colores, matices, tonos distintos... Y entonces, se me dispara una suerte de cantinela con la letra A, primera letra de Adriana y de Argentina, pero también, primera letra de adolescencia, arrebató, asombro, atea y amputada, pero sobre todo, pienso, en el caso tan particular de esta, “mi” Adriana, A, primera letra de alegría porque, al fin y al cabo, eso es lo que es esta mujer: una gran A de Alegría.

Gracias, Adriana.

“Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido permanezca.”

**Primo Levi**, *Si esto es un hombre*

---

<sup>1</sup> La uveítis se produce cuando la capa intermedia del globo ocular se inflama (se enrojece y se hincha). En esta capa, llamada úvea, hay muchos vasos sanguíneos que nutren al ojo. La uveítis puede causar daño al tejido vital ocular, llevando a una pérdida permanente de la visión.

# La feliz tarea de lo imposible

Mariana Palomino

Cada vez que leemos en español a Shakespeare, a Artaud, a Highsmith, a Jarry, ¿a quién leemos en realidad? ¿Qué, cómo, cuánto de esas voces nos llega, luego de atravesar siglos, lenguas, imaginarios, paradigmas tecnológicos y fluctuaciones del mercado editorial? Imaginen todo lo que nos habríamos perdido de no ser por el trabajo preciso y precioso de las y los traductores, obreros y orfebres de la palabra. La literatura sería otra cosa.

Llena de estas preguntas y otras más me encontré, una tarde de domingo, con Ariel Dilon (1964), uno de los traductores más activos de los últimos años en Buenos Aires (en menos de 20 años, tradujo más de 80 libros), escritor, editor, periodista cultural, jurado de premios literarios y docente de escritura y traducción, además de maestro y amigo.

Toqué el timbre del departamento de Chacarita donde vive con dos de sus hijos (el del medio vive en Uruguay) y fuimos al café Le Blé, adonde suele pasar horas traduciendo (la prueba es la familiaridad con la que lo saludaron los mozos). Pese a que el tiempo con el que cuenta es poco, porque siempre está terminando una o varias traducciones, Ariel hace las pausas necesarias para cada respuesta, para buscar la palabra adecuada (y sus despliegues de sinónimos son impresionantes) o la imagen para expresar lo que quiere decir. Su voz es grave y cálida. Escucharlo es un placer, como oír el murmullo de un río fresco y profundo.

## **En el principio, fue Piriápolis**

En el garage de la casa de veraneo que la familia tenía en Uru-

guay –“una especie de departamentito adonde nunca entraba un adulto, con muchos sillones y camas donde dormíamos todos los primos, y un enorme baúl que usábamos de mesa”–, tuvieron lugar las primeras lecturas, esas que nos marcan para siempre, y también las primeras escrituras de Ariel: la primera traducción –la “vocacional”– y las primeras novelas y cuentos propios, algunos terminados, otros no. En esa casa, donde era no solo el menor de cuatro hermanos sino también de los nueve nietos, a los 12 años, encontró “un libro fundamental, *Final del juego*, de Cortázar. Sus cuentos me marcaron desde el punto de vista literario y moral: descubrir que se podía escribir así, generando esa cercanía tan profunda con los personajes. Y el extrañamiento. Descubrir una especie de sentido de indulgencia o de libertad moral profunda: que uno puede ser cualquiera en su fuero interno, que uno no puede hacerle cualquier cosa al otro pero tiene derecho a sentir lo que sea, a ser completamente canalla en su interior, o a ser totalmente miedoso, o a aspirar a una libertad absoluta, sin ninguna atadura”.

En el comienzo de la adolescencia, en familia y entre libros, empezó también a aprender las dos lenguas de las que traduce: “mi tía Renée me enseñó primero inglés, durante dos o tres años, y después, a medida que su propio aprendizaje del francés evolucionaba, nos pasamos a esa lengua. Yo iba una vez por semana a su casa, ella me servía una coca con Fernet y seguíamos el libro de lectura o leíamos libros. Más tarde, hice el acelerado (dos años en uno) en la Alianza Francesa, pero después no estudié más ninguna lengua, sólo seguí leyendo por mi cuenta”.

Pequeño detalle. Claro, es ese lector voraz el que traduce: “Siempre leí buscado la chispa de una voz temblorosa y personal, secreta, y me siguen gustando la cosas que siempre me

gustaron. Las cosas que busqué traducir (aunque la mayoría son encargos) van en esa dirección del temblor también”. En esa búsqueda, se encontró intentando traducir, por primera vez, *El extranjero* de Camus, del ejemplar en francés que su tía le había regalado. Tenía 20 años y vivía solo en Piriápolis. “Siempre quise irme a lugares que valieran la pena por alguna razón, a un paisaje potente con mar o con montaña y lago, con alguna cosa totalmente fuera de escala con la cual medirse, o a un mundo culturalmente interesante, como París, adonde sigo soñando con irme”.

En esa localidad, se crio el escritor uruguayo Mario Levrero, a quien Ariel conoció gracias a una suerte de padrino que tenían en común: “el Tola [José Luis] Invernizzi, un grandísimo pintor, totalmente salvaje”. Cuando leyó algunos textos de Ariel, parece que Levrero le dijo: “Se ve que sos escritor, tenés que averiguar qué otras cosas sos”. Y también lo aconsejó: “Quedate en Piriápolis, viví del trueque, no hagas nada, ni siquiera escribas, ese es el camino”. Ariel lo intentó, pero no llegó muy lejos con el trueque, y se puso a escribir “como bestia”. El Tola le consiguió trabajo en la construcción y con eso y una huertita en el fondo, “era muy feliz”. “Laboraba de 6 de la mañana a 2 de la tarde; en primavera, el día era realmente larguísimo y muchas veces los trabajos eran con vista al mar”. En los ratos libres de esa vida obrera, se puso a traducir a Camus... “sin diccionario. Fue terrible. Cada palabra que me había fascinado al leerlo en español y después en francés, me ponía ante ambigüedades de traducción tremendas, insolubles. Ya el comienzo es difícilísimo: *‘Aujourd’hui, maman est morte’*... ¿‘Hoy mamá ha muerto’? ¿‘Hoy ha muerto mi madre’? ¿‘Hoy murió mamá’? Y son horas, días, semanas de vacilación. ¿Qué tiempo verbal usar? No suena natural. ¿Cómo lo tradujeron? No me acordaba y no tenía una edición a mano. Avancé, pese a todo, unas 15 páginas”.

## Ser traductor

Luego conoció a su primera mujer, Patricia, con quien tuvo dos hijos y con quien haría las dos primeras traducciones profesionales. Al final de la década del 90, Ariel estaba de vuelta en Buenos Aires. Después de haber trabajado en una librería, haber sido corredor de libros para varias editoriales y haber escrito muchas reseñas literarias, trabajaba como subeditor de Cultura en la revista *trespuntos*. “Como editor, muchas veces me encontré traduciendo cosas cortas de autores muy diversos, Hemingway, Yourcenar y muchos otros, de una manera que me parecía consistente. Y a pesar de la vergüenza ajena que le daba mi pronunciación del francés, que en ese entonces era realmente muy mala, Patricia, que había hecho el Liceo Francés en Montevideo, accedió a que tradujéramos a medias unos cuentos para la revista. Un día vino a la Argentina Manuel Borrás, el editor de Pre-Textos –él se define como un poeta frustrado, cuya gran obra es su catálogo– y me tocó entrevistarlo. Cuando entramos en confianza, me animé y le dije ‘yo traduzco’ (lo cual, según una amiga de ese entonces, ‘no es mentir, es anticipar una verdad’). Y aunque Borrás no me conocía y yo no tenía diploma de ninguna especie ni nadie que avalara mis capacidades, me dijo ‘Mándame propuestas y una muestra de traducción’. Tradujimos con Patricia un fragmento de *L’extase matérielle* de Le Clézio y se lo mandamos a Borrás. Le pareció excelente, pero no podía introducir el libro en su plan de edición y a cambio nos propuso traducir otros dos. Eran un ladrillo de mil páginas de Alexandre Dumas padre (*De París a Cádiz*, Pre-Textos, 2002) y otro libro que yo quería traducir: *El diablo en el cuerpo*, de Raymond Radiguet (Pre-Textos, 2002)”.

Le pregunto por ese primer contrato. Toma un poco de café, me mira con sus ojos grandes, que ocupan por entero el marco

redondo de los anteojos, y dice: “Nos pagaron en euros, y el dinero cayó en plena crisis: entregué el Dumas en 2001, mientras me iba de *trespuntos* con un retiro voluntario y acá se incendiaba todo. Ese contrato reconocía derechos de autor, que se cobran a partir del momento en que tu porcentaje de la cifra de ventas reales supera lo que cobraste como anticipo: a partir del euro 1 por encima de ese número, tenés que empezar a cobrar liquidaciones. Eso nunca llegó, porque en los hechos, aunque esa es una cláusula importante y simbólicamente central en la ley que tratamos de impulsar los traductores [Ley de traducción autoral], en la práctica sucede muy rara vez”.

Lo peor de las condiciones de traducción son, entonces, las bajas tarifas y el escaso tiempo para la tarea: “Son condiciones vergonzosas, es imposible que alguien viva de la traducción, yo lo hago porque traduzco día y noche, pero además doy talleres, soy jurado en algún premio, hago otras cosas. La mayoría tiene un laburo de docente y traduce, o son escritores y traducen de vez en cuando. Víctor Goldstein, tal vez el mejor traductor de la Argentina, sobre todo del francés, tuvo durante años una óptica, y vivía más bien de eso, pienso yo. Pero es muy difícil, casi le tenés que consagrar tu vida, muchísimas horas por día. Además, uno debería poder descansar entre libro y libro, aunque sea un ratito”.

### **De quién son las palabras**

Más allá y más acá de estos pesares, es evidente que le fascina el oficio. “La verdad, me he dado el lujo de traducir casi todas cosas que me interesan o me gustan. Sólo este año traduje a Vonnegut, a Michaux y a Cheever... ¡ya me podría retirar!”, dice con ironía.

Y es que en esa reescritura se construye una lengua inven-

tada: “Cuando traduzco no quiero convertir en argentino a Michaux o a Shakespeare, quiero que siga siendo inglés o francés, estoy buscando cierta extranjería”. Por eso, ante la pregunta por el famoso español “neutro”, afirma que no existe, que siempre se trata de una construcción “donde, además, tengo oportunidades de creación que me resultan ricas y desafiantes, y me puedo dar el lujo de contrabandear sutilmente argentinismos cuando me sirven, cuando no hay manera más linda de decirlo”. Una lengua para cada libro, cada vez probar cómo suena, y probarla “en las condiciones extremas: cuando empiezan los localismos de la lengua de origen, las injurias y las malas palabras, o el lenguaje del amor o del sexo, o ciertos tecnicismos. Ahí es donde hay que ver si los repertorios con los que contás te permiten o no dar cuenta de eso y cuál te lo permite mejor”.

Este es el punto de partida: “La traducción es imposible”. Y sin embargo, con dulzura, Ariel me explica que “hay una enorme felicidad en llevar adelante ese imposible. Aunque es obvio que no, porque James escribía en inglés, y en un inglés muy personal, la gente efectivamente lee a Henry James, pero a Henry James por Ernesto Schoo –la mejor traducción de James que he leído jamás (*El punto de vista*, La compañía, 2009)–. Nos engañamos con enorme felicidad: leemos a Proust –¡pero es Carlos Manzano o Estela Canto!–, leemos a Günter Grass o a Bernhardt –¡no: es Miguel Sáenz!–, pero la gente lee a Proust y a Bernhardt, no es mentira, conoce el estilo de esos escritores, te lo puede describir muy bien. Entonces, algo fue posible”.

Después del pase mágico, le pido Ariel una imagen para esta tarea imposible. Me ofrece una en el cuenco de las manos: “Traducir es esencialmente trasladar, transportar precariamente, entre las manos, un agua prodigiosa, significativa y musical-

mente singular, tratando de que llegue la mayor cantidad posible, sabiendo que no va a llegar todo porque el recipiente es imperfecto. Tomás agua del río y tenés el tiempo justo para llegar a tus labios o a los del ser amado, los de tus hijos o tu vecino que tiene sed. Y aunque trabajás con dos repertorios, solo vas en una dirección. Porque a la inversa, cuando viajás a un país extranjero cuya lengua aprendiste leyendo y traduciendo, descubrís que te falta la vuelta. Que las palabras que no encontrás para decir son tuyas de un solo lado: no cuando las necesitás, sino cuando te las dan y sabés qué hacer con ellas. Lleva un tiempo hacer el click para poder ir en la otra dirección. Y ahí volvés con el cuenquito, como en una película pasada al revés”./





— **To Fix it (man with black beret),**  
reloj roto y esatuilla sobre estante de madera pintado, 12,7 x 20,32 x 88,9 cm,  
2017



La experiencia de una beca

# **CUANDO LA PALABRA SALE DE SU CAUCE, ARDE**

Beneficiario de la Residencia en Escritura de la Universidad Nacional de Jujuy a la que accedió por intermedio de la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, un alumno comparte aquí los resultados de esa estadía.

Gracias a la Beca *Libertad Demitrópulos* –otorgada por la Universidad Nacional de Jujuy a través de un convenio con la UNTREF– realicé en esa provincia una Residencia de Escritura.

De esa aventura y su resultado, quiero dar cuenta.

Años atrás, había leído *Río de la congojas*, que alude a las corrientes colonizadoras; en este caso, a la fundación de Santa Fe. Un libro que, según mi entender, solo pudo ser escrito por una poeta. Con los ecos de esa fascinación, durante mi estadía en Jujuy, releí el libro y fui en busca de las otras novelas de la autora.

Durante las lecturas, atravesadas por la imaginación creativa que se expande hacia la libertad de interpretación, fui descubriendo hilos conductores en las restantes obras: el heroísmo de las mujeres, expresado en una aparente sumisión que es signo de lealtad al propio género, resistencia silenciosa, pero también furioso acto de rebeldía.

Hay, en la producción literaria de Demitrópulos, una permanente espera que no doblega a estas protagonistas, a pesar de los prejuicios y mandatos tan caros al espíritu provinciano condicionado por la doble moral religiosa (excepto en el caso de Charito, que se suicida, en *Los comensales*). Sus contrafiguras podrían ser la matriarca Waldina: “...los hijos la obedecerán con un respeto en el que se mezclaban el cariño y el miedo”; la india Matiasa, o Eliana, la que borda pájaros y ángeles en el aire esperando a su amado (*Sabotaje al árbol familiar*); la soberbia Catalina de Enciso; la incondicional Violante de Godoy: “... He conocido esa fiebre vergonzante que toma al atardecer y se extiende por todo el cuerpo...”, en *La flor de hierro*; o Nancy, la joven ilusa prostituida en el Sur que sin embargo puede liberarse, en *Un piano en Bahía Desolación*. Todas ellas son mujeres vivas, intensamente vivas, al punto que todavía siguen abriendo palabras en la piel del mundo, escribiendo

sus ideales a gritos, latiendo en mi escucha y en mi asombro. ¿Será acaso en esa resistencia desde la espera donde la mujer ejerce su poder?

Siempre hay un hombre que falta, que no está. Sea porque se fuga (Valentín –por mandato familiar o cobardía, quién sabe– en *Los comensales*; Manuel –por razones políticas– en *Sabotaje al álbum familiar*); o porque anda en tropelías propias de su ambición (Diego de Medina y Heredia en *La flor de hierro*). Y cuando está, el hombre ejerce su rol de proveedor de hijos y violencias –el parricidio en *Los comensales*, el crimen en *Un piano en Bahía Desolación*–, y da órdenes que hay que obedecer sin cuestionar; un falso deber ser y un falso hacer que tiene su expresión más común en la procreación para la nada.

Memorias del amor y la muerte configuran esas novelas, pobladas de frases e imágenes poéticas bajo las cuales hay siempre una velada defensa del género, en un momento de la literatura argentina en que era muy difícil pronunciarse al respecto.

Estas lecturas suscitaron en mí, por otro lado, la recuperación de un lenguaje y, en particular, de ciertos giros idiomáticos del castellano (“mire vea”, “de balde”, “se va yendo”...), entreverados con los modos andinos del habla, que solo en el interior del país se utilizan (“guazabaras” o “guasábaras”, “maloca”, “blancor”, “tartana” (un medio de movilidad parecido al “sulky”), “hosco”, “forajido”, “amartelarse”, “desyerbe”, “matorral”, “maula”, “mosquetear”, “curcuncho”, “Mandinga”) y a los que lentamente fui renunciando al vivir en una ciudad grande. De cada novela, extraje un frondoso vocabulario.

En San Salvador, ciudad enterrada en un pozo escalonado –como las terrazas incaicas– también rescaté el paisaje y los ritos provincianos: las procesiones de los santos, la celebración del Carnaval andino y la presencia de los pueblos indíge-

nas; la cercanía de las montañas y la singular belleza de los árboles –lapachos, terebintos, algarrobos, jumes–, cuyos verdor y sombra me devolvían una imagen de familiaridad y extranjería. Tal vez por eso, para reafirmarme provinciano como cuando niño, recorrí cementerios, museos y bibliotecas que enriquecieron mi imaginación. Lo suficiente como para escribir un conjunto de poemas que conformarán el libro *Oficio de sombra*. Van aquí algunos de ellos, a modo de testimonio de mi trabajo:

## Casa dormida

### I – La ciudad

La ciudad es un pozo  
un alarido del monte  
un sembradío de gente que no alcanza para nombrarla  
un cielo comido por la grava.

\*\*\*

El agua besa piedras sin decirles nada  
debo permanecer dentro de la noche  
a saltos de asombro  
oigo esa ternura.

## II – Lectura fascinada

Apropiarme de esas voces  
escritura desconfiada con la duda  
y con su luz

quien no sospecha de sus propios ensueños  
no puede escribir.

## III – Museo

Solo ropa muerta  
la memoria en un relicario  
la arrogancia del nombre

ellas no saben que vine.

\*\*\*

## IV – Biblioteca

madre dice que los pájaros tienen  
el alma tatuada con palabras  
para no perderse cuando salen de los libros

viaje inexplicable.

## V – Cementerio

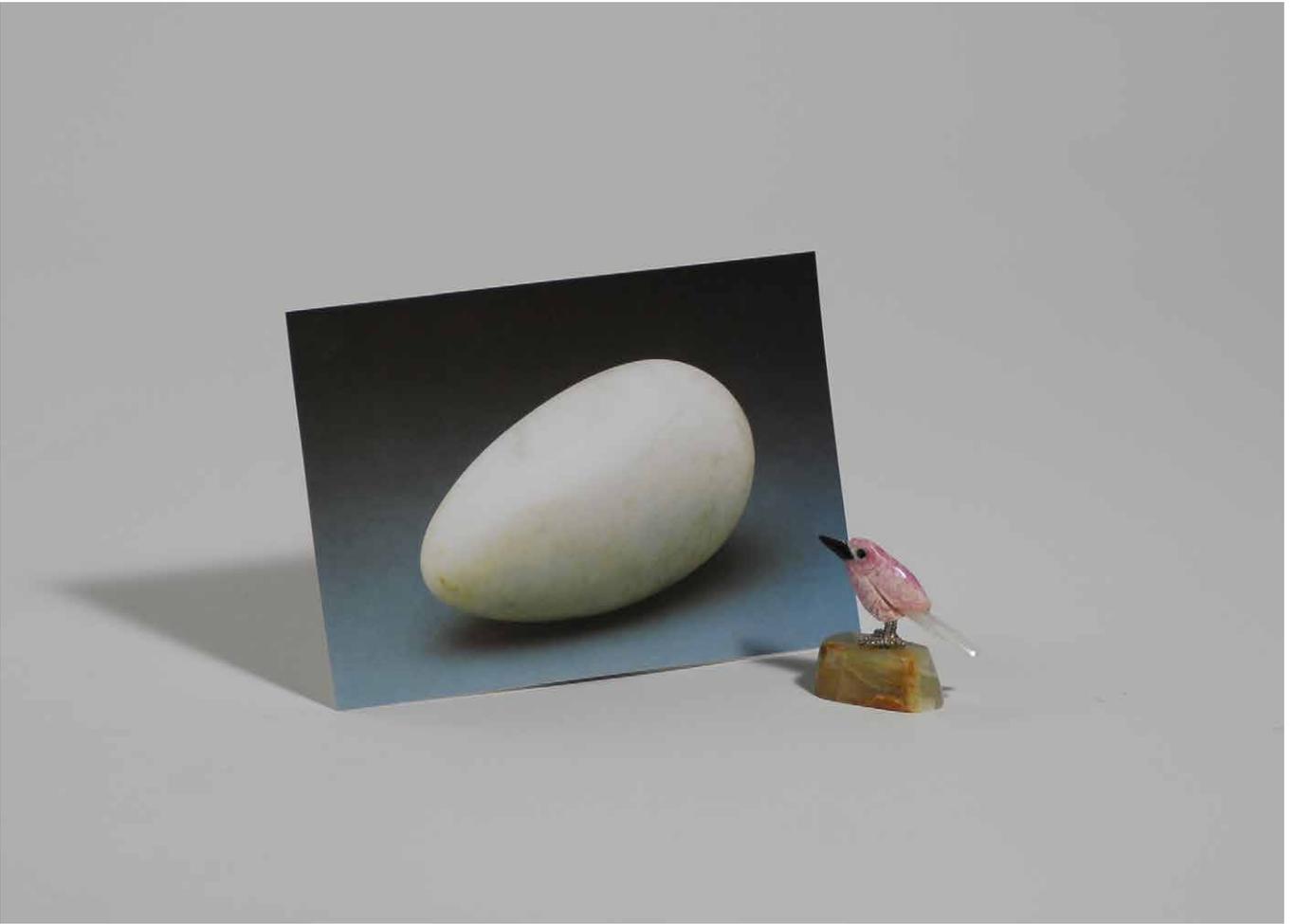
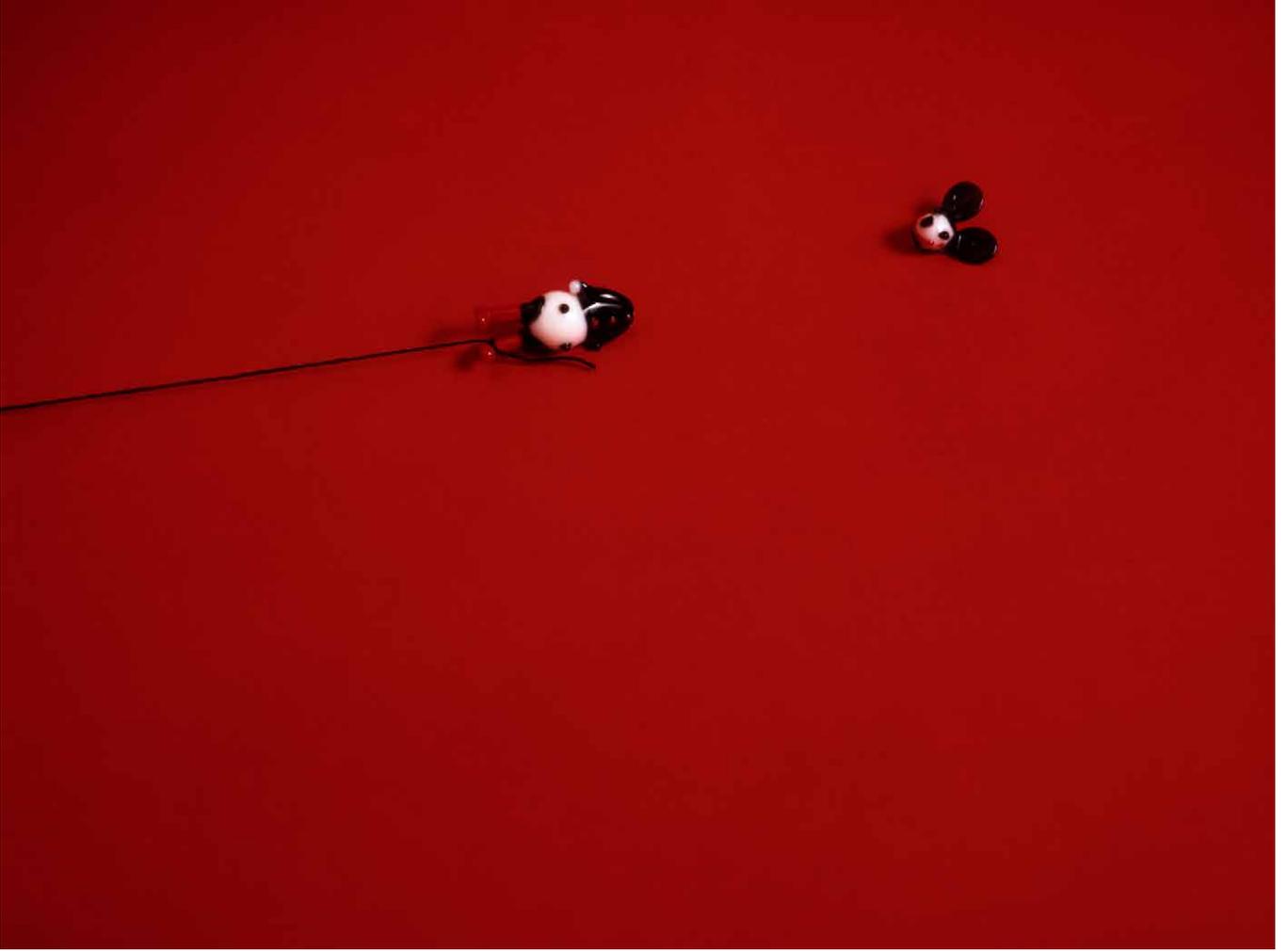
salir del dolor hecho mármol y grava

la tumba es un cráter

soberbia sin esperanza

algo vive en la memoria de los que me olvidaron.





# Liliana Porter

## Buenos Aires, 1941

se formó en artes visuales en la Escuela Nacional Manuel Belgrano y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón; y, en grabado, en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Tras un periodo de aprendizaje en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, en 1964 se instaló en Nueva York, donde reside hasta el presente. Su producción incluye grabados, collages, fotografías, instalaciones y videos, en los que suele incluir pequeñas figuras y objetos mínimos con los que construye fábulas visuales cargadas de misterio, humor e ironía. Ha expuesto en museos de más de 35 países y su obra forma parte de colecciones privadas y públicas como Whitney Museum of American Art, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Philadelphia Museum of Art, Museo de Bellas Artes de Santiago, Fogg Art Museum at Harvard University, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Metropolitan Museum of Art, Smithsonian American Art Museum, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Colección Daros.

— **Black string,**  
impresión blanqueada en plata, 39.4 × 49.5 cm, 2000

— **Brancusi,**  
fotografía en duraflex, 27,9 x 38,7 cm, 2008

