

Luvina

53

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Invierno 2008

\$50

STAZIONE ITALIA

● Magrelli ● *Tabucchi* ●
Zanzotto ● **BARICCO**
● **MERINI** ● CAVALLI ●
MAGRIS ● **ANEDDA**
● **MARAINI** ● *Insana* ●
Pontiggia ● **SANGUINETI**
● **BORDINI** ● *Bre* ● **CUCCHI** ●
VILLALTA ● **PACHECO** ● **Lobo**
Antunes ● *Aura* ● *Pivi*

● *Dossier:* **Tiempo de Irlanda**

ISSN 1665 - 1340



9 771665 134010 >



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Rector General: Marco Antonio Cortés Guardado

Vicerrector Ejecutivo: Miguel Ángel Navarro Navarro

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño: Mario Alberto Orozco Abundis

Secretario de Vinculación y Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Rivera Melo

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero < scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza < jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida < vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez < srodriguez@luvina.com.mx >

Corrección en italiano: Elena Grillenzoni

Administración: Patricia León Patrón < pleon@luvina.com.mx >

Diseño: Peggy Espinosa

Viñetas: Diana Mata

Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, José Homero, Josu Landa, Baudelio Lara, Pablo Montoya, Laura Emilia Pacheco, León Plasencia Nol, Jesús Rábago, Laura Solórzano, Carlos Vargas Pons, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Verónica Grossi, Hugo Gutiérrez Vega, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, † Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (invierno de 2008)

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. *Número de reserva de título ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor:*

04-2001-011814404800-102. *Número de certificado de licitud del título:* 10984. *Número de certificado de licitud*

del contenido: 7630. *ISSN:* 1665-1340. LUVINA es una revista indizada en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA y en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Domicilio: Av. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, Guadalajara, Jalisco, México, C. P. 44100. *Teléfonos:* (33) 3827-2105 y (33) 3134-2222, ext. 1735.

Impresión: Editorial Pandora, S. A. de C. V., Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, C.P. 46170.

www.luvina.com.mx

STAZIONE ITALIA no es sólo un punto en el mapa literario, es la pausa donde comienza el camino para recorrer los relieves de la literatura italiana contemporánea: sus tramas, sus personajes, sus versos. Esta muestra ofrece al lector de **Luvina** un repertorio de voces de la mejor literatura descendiente de grandes nombres como Italo Calvino y Eugenio Montale. Lengua tan rica como variada, extravagante y precisa, magnética y astronómica.

A pesar de los momentos actuales de crisis mundial, y de haber vencido el terreno pantanoso —por relativo y provisional— de la literatura naciente, **Luvina** da cuenta de la diversidad de voces que lograron traspasar su condición de lengua extranjera (para nosotros los hispanohablantes) y volcarse más allá de sí mismas a través de la traducción, vencer la dosis de azar y coyuntura tan de la mano con la promoción y la moda, y volverse imprescindibles en las páginas que siguen.

Este número de **Luvina** también consta de plumas mexicanas y un *dossier* de literatura irlandesa. Conjunción de mosaicos heterogéneos que encuentran su montaje en el plano estético, su sentido y un nuevo ritmo.

Índice

10 • **Fráncfort. Harem de libros** •

GIORGIO MANGANELLI (Milán, 1922-Roma, 1990). Esta crónica, inédita en español, está tomada del libro *Il rumore sottile della prosa* (Adelphi, Milán, 1994).

15 • **TRES POEMAS** •

Valerio Magrelli (Roma, 1957). Hace poco apareció la traducción al español de su libro *Epígrafes para la lectura de un diario* (Bajo la Luna, Buenos Aires, 2008).

18 • **Muchos saludos** •

Antonio Tabucchi (Vecchiano, 1943). Uno de sus libros más recientes traducidos al español es *Tristano muere* (Anagrama, Barcelona, 2006).

24 • **DOS POEMAS** •

Andrea Zanzotto (Pieve de Soligo, 1921). En 1996 se publicó en México una antología de su obra poética, *Del paisaje al idioma* (Universidad Iberoamericana / Artes de México).

26 • **West Coast, September Eleven** •

ALESSANDRO BARICCO (Turín, 1958). Recientemente comenzó a circular su libro de ensayos *Los bárbaros* (Anagrama, Barcelona, 2008).

30 • **DOS POEMAS** •

ALDA MERINI (Milán, 1931). Uno de sus últimos libros de poesía es *Clinica dell'abbandono* (Einaudi, Turín, 2003).

31 • **DOS POEMAS** •

PATRIZIA CAVALLI (Todi, 1947). Recientemente se publicó su antología *Yo casi siempre duermo* (UNAM, México, 2008).

33 • **El mundo subterráneo de Athanasius Kircher** •

CLAUDIO MAGRIS (Trieste, 1939). Acaba de aparecer la traducción al español de su libro *El infinito viajar* (Anagrama, Barcelona, 2008).

38 • **ROMA** •

FRANCO BUFFONI (Gallarate, 1948). En 2009 la editorial Guanda, de Parma, publicará su nuevo libro de poesía, *Roma*.

40 • **LA PLUMA** •

TOMMASO LANDOLFI (Pico, Frosinone, 1908-Roma, 1979). El presente relato, inédito en español, se encuentra en el libro *Un paniere di chiocciole* (Vallecchi Editore, Florencia, 1968).

44 • **DOS POEMAS** •

ANTONELLA ANEDDA (Roma, 1955). Uno de sus libros más recientes es *Residenze invernali* (Crocetti, Milán, 2008).

46 • **DOS POEMAS** •

FRANCO LOI (Génova, 1930). Entre sus últimos libros está *Voci d'osteria* (Mondadori, Milán, 2007).

48 • **El corazón pesado** •

ITALO TESTA (Castell'Arquato, 1972). Con Uwe Israel y Paola Cant participó recientemente en el volumen colectivo *Venezia doppia* (Edition Leonhardi, Fráncfort, 2008).

50 • **El futbolista de Bilbao** •

DACIA MARAINI (Fiesole, 1936). Su libro más reciente traducido al español es *La larga vida de Marianna Ucria* (Herce Editores, Madrid, 2008).

55 • **Bien** •

UMBERTO FIORI (Sarzana, 1949). En 2007 apareció su colección de ensayos *La poesia è un fischio* (Marcos y Marcos, Milán).

56 • **El viento en el mar es un ser de escamas predispuesto a la masacre** •

Maria Grazia Calandrone (Milán, 1964). Uno de sus últimos títulos es *La macchina responsabile* (Crocetti, Milán, 2007).

57 • **JULIO, el último vuelo** •

ALBERTO GARLINI (Parma, 1969). Entre sus libros más recientes está *Tutto il mondo ha voglia di ballare* (Mondadori, Milán, 2007).

64 • **COMO UN ECO...** •

Jolanda Insana (Messina, 1937). En 2007 publicó *Tutte le poesie* (Garzanti Libri, Milán).

67 • **IMAGINA** •

Giancarlo Pontiggia (Seregno, 1952). Uno de sus últimos libros es *Selve letterarie* (Moretti & Vitali, Bérgamo, 2006).

68 • **Una visita difícil** •

DINO BUZZATI (Belluno, 1906-Milán, 1972). Este relato, inédito en español, procede del libro *Cronache terrestri* (Mondadori, Milán, 1995).

73 • **DOS POEMAS** •

SALVATORE RITROVATO (San Giovanni Rotondo, 1967). Acaba de publicar la *plaque* *Come chi non torna* (Raffaelli, Rímimi, 2008).

- 74 ♣ **DÓNDE ESTÁ LA ESTERILIDAD...** •
Dario Bellezza (Roma, 1944-1996). Buena parte de su obra poética está reunida en *Poesie 1971-1996* (Mondadori, Milán, 2002).
- 75 ♣ **Rap y poesía** •
EDOARDO SANGUINETI (Génova, 1930). En 2004 apareció el volumen *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004* (Feltrinelli, Milán, 2004).
- 79 ♣ **LAS HISTORIAS ESTÁN...** •
STEFANO RAIMONDI Es autor, entre otros libros, de *Il mare dietro l'autostrada* (LietoColle, Faloppio, 2005).
- 80 ♣ **Trenes** •
BIANCA GARAVELLI (Vigevano, 1958). Uno de sus libros más recientes es *Amore a Cape Town* (Avagliano, Roma, 2006).
- 83 ♣ **CRITERIO DE LOS CRISTALES** •
MARCO GIOVENALE (Roma, 1969). Su título más reciente es *Criterio dei vetri* (Oèdipus, Milán, 2007).
- 84 ♣ **SE ENTRA EN UNA...** •
MATTEO ZATTONI (Forlì, 1980). Es autor de la colección de poemas *Il nemico* (Società Editrice Il Ponte Vecchio, Cesena, 2003).
- 85 ♣ **Los libros son como los árboles: aproximaciones a la narrativa italiana contemporánea** •
STEFANO STRAZZABOSCO (Thiene, 1964). Ha traducido a Octavio Paz al italiano, y es autor del epílogo en el volumen *Poetas italianos del siglo xx* (UNAM, México, 2004).
- 90 ♣ **YA NADA HAY FUERA...** •
ANNA MARIA CARPI (Milán, 1939). Su poemario más reciente es *E tu fra i due chi sei. Poesie 2004-2006* (Scheiwiller, Milán, 2007).
- 91 ♣ **Surtidor de abrazos** •
DANIELA TOMERINI (Mazzo di Valtellina, 1955). Ha publicado el libro de relatos *Segreti per una vita di qualità* (Il Filo, Roma, 2006).
- 93 ♣ **VUELVE EL VIENTO FRÍO...** •
ALESSIO BRANDOLINI (Frascati, 1958). Entre sus últimos libros está *Mappe colombiane* (LietoColle, Faloppio, 2007).
- 94 ♣ **Magritte** •
CARLO BORDINI (Roma, 1938). Uno de sus títulos más recientes es *Sasso* (Scheiwiller, Bolonia, 2008).
- 96 ♣ **Algo dulce** •
PAOLO LAGAZZI (Parma, 1949). Su libro de cuentos más reciente es *La fogliolina* (Editing Edizioni, Treviso, 2006).

- 98 ♣ **DOS POEMAS** •
SILVIA BRE (Bérgamo, 1953). Con *Le barricate misteriose* (Einaudi, Turín) obtuvo el Premio Montale en 2001.
- 100 ♣ **La travesía** •
MAURIZIO CUCCHI (Milán, 1945). En español se ha publicado su libro *Por un segundo o un siglo* (Brujas, Córdoba, 2003).
- 101 ♣ **Revolución y literatura** •
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA (Palermo, 1896-Roma, 1957). El presente ensayo, inédito en español, está tomado de *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Opere* (Mondadori, Milán, 1997).
- 104 ♣ **MONTE CELANO** •
EMILIO COCO (San Marco in Lamis, 1940). En español se encuentra su poemario *Sonetos del amor tardío* (Alhulia, Salobreña, 2006).
- 105 ♣ **POSTGUERRA** •
FABIO CIRIACHI (Roma, 1944). Su último libro es *Azzurro-cielo e verde-pistacchio* (Edimond, Città di Castello, 2008).
- 106 ♣ **VISTO UNA CAMISETA...** •
PAOLO RUFFILLI (Rieti, 1949). Uno de sus poemarios traducidos al español es *La alegría y el duelo* (Calima, Palma de Mallorca, 2002).
- 108 ♣ **Antes de desaparecer (fragmento)** •
MAURO COVACICH (Trieste, 1965). Acaba de aparecer su libro *Prima di sparire* (Einaudi, Turín, 2008).
- 115 ♣ **DOS POEMAS** •
GIOVANNA FRENE (Asolo, 1968). Uno de sus libros más recientes es *Sara Laughs* (Edizioni d'If, Nápoles, 2007).
- 116 ♣ **Tiresias V. necromancia, οἱ ἄταροι, Massengraber** •
GIULIANO MESA (Salvaterra, 1957). Entre sus últimos libros está *Tiresia* (La Camera Verde, Roma, 2008).
- 117 ♣ **LA MISMA RAZA** •
Fabrizio Bernini (Broni, 1974). Con su libro *La stessa razza* (LietoColle, Faloppio, 2003) ganó el Premio Orta San Giulio de *opera prima*.
- 118 ♣ **Por un cigarro** •
Mario Praz (Roma, 1896-1982). El presente ensayo, inédito en español, está tomado del libro *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*, (Adelphi, Milán, 1993).
- 122 ♣ **TEMA DEL ADIÓS** •
MILÓ DE ANGELIS (Milán, 1951). Uno de sus libros más recientes es *Tema dell'addio* (2005).

- 123 ◀ SANGRE .**
Arnaldo Ederle (Verona, 1936). Uno de sus últimos poemarios es *Varianti di una guarigione* (Empirìa, Roma, 2005).
- 124 ◀ EL ALUMNO .**
GIOVANNI TURRA (Mestre, 1973). Ha publicado *Planimetrie* (Book, Castel Maggiore, 1998).
- 125 ◀ Todo, todo junto .**
GIAN MARIO VILLALTA (Visinale di Pasiano, 1959). En 2004 ganó el Premio Vittorini con la novela *Tuo figlio* (Mondadori, Milán).
- 128 ◀ MODORRA .**
FRANCO MARCOALDI (Roma, 1955). Con el libro *Il tempo ormai breve* (Einaudi, Turín) obtuvo el Premio Internacional Lerici Pea 2008.
- 129 ◀ Seis dimensiones de la poesía italiana actual .**
ALFONSO BERARDINELLI (Roma 1943). Su libro más reciente es *Poesia non poesia* (Einaudi, Turín, 2008).
- 139 ◀ Simulacro .**
JOSÉ EMILIO PACHECO (Ciudad de México, 1939). En 2005 se publicó su antología *La fábula del tiempo* (sel. de Jorge Fernández Granados, ERA, México).
- 140 ◀ Carlos Fuentes en La Edad del Tiempo .**
JOSÉ MIGUEL OVIEDO (Lima, 1934). Uno de sus últimos libros es *Dossier Vargas Llosa* (Taurus, Madrid, 2007).
- 143 ◀ La región más transparente .**
GONZALO CELORIO (Ciudad de México, 1948). Una de sus últimas novelas es *Tres lindas cubanas* (Tusquets, Andanzas, 2006).
- 148 ◀ Pareja a la intemperie .**
ALICIA GARCÍA BERGUA (Ciudad de México, 1954). Entre sus poemarios más recientes está *Tramas* (Calamus / Conaculta / INBA, Oaxaca, 2007).
- 149 ◀ De la manía como una estética .**
ROSA BELTRÁN (Ciudad de México, 1960). Su novela más reciente es *Alta infidelidad* (Alfaguara, México, 2006).
- 152 ◀ Esplendor de Lobo Antunes .**
ANTONIO ORTUÑO (Guadalajara, 1976). Acaba de publicar en Italia su novela *Risorse umane* (Neri Pozza, Venecia, 2008).
- 155 ◀ Intervención poética # 1 .**
VÍCTOR CABRERA (Arriaga, Chiapas, 1973). Su libro más reciente es *Signos de traslado* (Juan Pablos, México, 2007).

- 156 ◀ La taquigrafía narrativa de Roma .**
SILVIA EUGENIA CASTILLERO (Ciudad de México, 1963). Recientemente comenzó a circular su nuevo libro, *Aberraciones: El ocio de las formas* (UNAM, México, 2008).
- 159 ◀ DOS SONETOS .**
ALEJANDRO AURA (Ciudad de México, 1994-Madrid, 2008). Su último libro de poemas es *Se está tan bien aquí* (Calamus / Conaculta / INBA, Oaxaca, 2007).

■■■■■ Tiempo de Irlanda

JORGE FONDEBRIDER **v y li** • LIAM O'FLAHERTY **vi** • MATTHEW SWEENEY **xii**
 • JOSEPH WOODS **xv** • CARLOS GAMERRO **xix y xl** • PAUL MULDOON **xxiii** •
 MOYA CANNON **xxv** • HARRY CLIFTON **xxxiii** • MAURICE RIORDAN **xxxviii** •
 GERARD SMYTH **xlv** • JOHN MONTAGUE **xlvi** • PETER SIRR **lii** • EILÉAN NÍ
 CHUILLEANÁIN **liv** • DEREK MAHON **lvi** • JOHN MCGAHERN **lix** •

Plástica

- ◀ **Paola Pivi: No hay problema, que tenga un buen día** • A
Paola Pivi (Milán, 1971). Obra suya ha sido expuesta en la Bienal de Venecia, en la Neue Nationalgalerie de Berlín y en la galería Deitch Projects de Nueva York, entre otros espacios.

• P Á R A M O •

- Cine** • Entre Rossellini y Moretti • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 161
Libros • Martha Cerda cuenta a Martha Cerda • ÉDGAR VELASCO 163
 • Contracanto a la desesperanza • CHRISTIAN BARRAGÁN 165
 • Derrotas de un dramaturgo • HUGO ALFREDO HINOJOSA 168
 • Comprender lo no dicho • SERGIO TÉLLEZ-PON 170
 • Algunas reflexiones morales (a partir de Eugenio Montale) •
 RAÚL OLVERA MIJARES 172
 • De las virtudes de *La santa* • JORGE SAUCEDO 177
 • La cartografía de una mirada • RAFAEL TORRES MEYER 179
 • La imagen de México en la literatura italiana del siglo xx •
 EMILIA PERASSI Y ANA MARÍA GONZÁLEZ LUNA 181
Lecturas • Tres años de lecturas italianas • PABLO DE LA VEGA 184
Video • Videoarte italiano: dialéctica de la tele • DOLORES GARNICA 188
Música • Interludio para varias voces y un microtono: entre Luciano Berio
 y un «mediador» • ANTONIO MEDERA 191
In memoriam • Víctor Hugo Rascón Banda: un rayito de esperanza... •
 CIRCEE RANGEL 195
Entrevista • «La traducción fue mi tabla de salvación»: Guillermo Fernández •
 VÍCTOR ORTIZ PARTIDA 197

Fráncfort.

Harem de libros

GIORGIO MANGANELLI

● EL MOMENTO PRESENTE

El momento presente, en el que escribo, es difícil, pero el momento anterior al presente era catastrófico. Aquí en Fráncfort me dieron una máquina de escribir eléctrica, una máquina iracunda, calvinista, llena de *tics* nerviosos, probablemente en análisis con un psicoanalista anciano, de esos que utilizan pluma estilográfica. Luego de seis líneas tiré la toalla, habiendo escrito un número de puntuaciones, de *x*, *y*, & y paréntesis suficiente para una novela familiar con muchos homicidios y matrimonios. Ahora estoy escribiendo en una vieja Adler, apaciblemente sepulcral, y proyectada para escribir ensayos de Freud y poemas de Hölderlin, pero no la prosa de un inepto periodista mediterráneo que escribe con dos dedos.

Justa retribución para un hombre que escribe y se atrevió a venir al templo de los hombres que editan, proyectan, inventan libros y los venden. Ayer en la noche, un crítico oscuro y levemente prenuclear me decía: «Un escritor no debería venir nunca a un lugar como éste». El tono que utilizó era el de un amante de los animales que no quiere llevar a las vacas en visita turística al matadero. Hoy, mientras escribo, está lloviendo, las puertas se abren solas y, a mi alrededor, amables alemanes hacen un uso prodigioso de verbos regulares y divisibles. También tengo la impresión de que mi máquina de escribir tiene ganas de escribir en una lengua diferente; y tengo que luchar para persuadirla de obedecer la honesta sintaxis italiana. Continuemos.

● EL DÍA ANTERIOR A LA CREACIÓN

Martes. Un amigo mío, director editorial, me dice: «Están montando los pabellones de la Feria, estas cosas no les interesan a los periodistas, pero quizá a ti sí». La invitación contenía una ambigua lisonja, pero yo la tomé al pie de la letra. Ese martes, en Fráncfort, hombres de todos los oficios, excepto uno, eran desalojados de los hoteles grandes, grandísimos, cer-

canos y lejanos. En la ciudad sólo había lugar para los editores, ayudantes de editores, técnicos de la industria editorial, *killers* a sueldo pagados por los editores, creadores de ideas literarias. Expulsados, valerosos ingenieros corrían hacia el aeropuerto, junto a técnicos de alimentos y estudiosos de las corbatas; mientras que de los aviones descendían hombres con gruesos lentes, trajes clásicos pero con un toque extra: ese toque era la literatura.

En el área de la Feria, enorme, presidida por dos grandes tarimas, obreros tranquilos y apacibles atornillaban soportes de metal, mientras los hombres de los editores extraían libros de enormes cajas de metal. El primer pensamiento fue que finalmente asistía a la edificación de un castillo escocés lleno de fantasmas. Los fantasmas existían, pero aún no habían salido de su sueño; los libros fantasmas iban dejando sus depósitos, pero todavía estaban ateridos y taciturnos y resignados: así los veía yo cuando los iban acomodando en los anaqueles; a veces eran libros falsos, las tapas con veinte páginas, pero también los libros verdaderos se negaban a estar allí, los habían llevado para existir del miércoles en adelante. Para aquellos que, como yo, desde siempre han adolecido de una dulce demencia libresca, aquel espectáculo todavía era más grandioso, una suerte de ensayo general de la Creación. Los libros eran los receptáculos de las ideas puras, el Modelo del árbol, de la bestia, del hombre, de la mujer, del nacimiento y la muerte. Antes de que el Edén comenzara a funcionar quizá hubo un instante —un segundo, un milenio— durante el cual todo se detuvo, y Alguien, acaso, habrá examinado si el modelo de los animales y de los árboles era el adecuado, y adecuada la sede a la que habían sido destinados. Así, en un susurro de ángeles constructores iba disponiéndose el orden riguroso del mundo, el lugar de las ideas, la habitación de los libros, eso que tomaba el lugar del caos.

● EL DÍA DE LA CREACIÓN

En Fráncfort, el miércoles es el día de la Creación; yo soy Adán y camino en el espacio interminable de los libros del mundo y del mundo de los libros. En el pabellón, a lo largo de las paredes, se colocan libros escritos en muchas inquietantes lenguas, decenas de libros que nunca, ni siquiera, comenzaré a leer. ¿Advirtió Adán la angustia de encontrarse en un lugar en el que había más fruta de la que necesitaban su hambre y su sed inocente? Yo estoy consciente de caminar en el corazón de un Edén, de alguna manera alterado, ya que aquí no veo plantas ni bosques, únicamente plantas asesinadas y transformadas en apacibles páginas cubiertas de tinta, densa como la sangre de Abel. Por lo tanto, ¿esto es el Edén o es su opuesto? ¿El matadero es el lugar de la vida, porque alimenta, o de la muerte, porque asesina? Ahora, este lugar me asusta: ¿pero ayer era tan inocente?

Líneas rectas paralelas ocupan el espacio enorme del pabellón, con una voluntad firme de mantener bajo control lo extraño, lo antinatural, lo insidioso que siempre se esconde entre tapa y tapa de todos los libros, entre las vocales y las consonantes. Quizá no estoy en el Edén, quizá no estoy en el infierno. ¿En dónde estoy? Durante mi vida, desde la infancia, siempre practiqué el pecado de lujuria libresca. Amé los libros con amor pasional, polígamo, vicioso, incontinente, maniático. Seduje y violé libros. Abandoné libros en estado interesante. Asesiné libros por celos, a otros los elegí por odio a otros libros que no querían amarme. Y ahora estoy entre decenas de miles de libros, y no puedo más que decir: «He perdido». Estos libros no son míos, me ignoran, están ciegos cuando yo, su adorador, paso frente a esas pupilas sin fondo.

Sé donde estoy. Yo, el lujurioso, he entrado en el harem, pero entré legítimamente y, por lo tanto, todos saben que estoy aquí, el vicioso, en el harem; y no me será concedido ni siquiera tocar el dedo chiquito del pie de las admirables e indiferentes criaturas que me rodean. El vicio de una vida es castigado, quizá podría volverme virtuoso, si verdaderamente lo quisiera, pero esta condición mía de eunuco en el harem de los libros, de vicioso casto, me seduce, me fascina.

Acepto. Las favoritas, las sultanas, no me guardan la menor indulgencia y, por lo tanto, camino lentamente, venerante y herido, entre libros australianos, chinos, etíopes, franceses, finlandeses; libros fantasiosos, favoritas y sultanas que han viajado mil millas, kilos de kilómetros para venir a mostrarse, ¿ante quién?, no lo sé, pero no ante mí, sino ante hombres cautos, fríos, diligentes. En todos los *stands* donde se exponen los libros pecaminosos y secretos también descansan, taciturnos, misteriosos hombres y misteriosas mujeres: los hombres y las mujeres de los libros. No son los propietarios de ellos pero tienen una suerte de oscuro, testarudo y pervertido derecho sobre su destino. Los protegen y los exhiben. Los tocan con gracia y los venden.

¿Quiénes son? Su estilo es mesurado, a veces preocupado, las más de las veces afectuosamente distanciado. Es gente que posee un fuerte sentido de la realidad y que, por lo tanto, ofrece sueños encuadrados, pesadillas, juegos de palabras, filaterías, delirios y canciones. Ellos saben que existen hombres viciosos por doquier, y que también los hombres que no son en lo absoluto viciosos nunca renunciarán a las filaterías, a las insensatas invenciones que se fabrican con las palabras y que papel y tinta hacen duraderas. Le pregunté a un amigo editor si había venido a Fráncfort con su esposa. Me miró asombrado. «¿Acaso no sabías que en Fráncfort es moralmente imposible venir con la esposa? Aquí no hay lugar para los cónyuges, los afectos,

las costumbres de la vida cotidiana». Es verdad: ese harem interminable no es que sea casto, sino asexuado. Aquí, los afectos se suspenden, hombres y mujeres imitan la idea primigenia del habitante del Edén, el lugar en el que el hombre y la mujer ignoraban que poseían un cuerpo: eso es, en este lugar no existen cuerpos, la calidad fantasmal del libro-idea-sultana intocable contagia a todos aquellos que los manejan, los miran, o sólo los desean. Estos hombres, estas mujeres, están sobrios de comida, tienden a la delgadez, quizá a lo geométrico, no se ríen, sonríen a menudo, una paralizada mueca bien dibujada en rostros atentos, son afables, no demasiado cordiales, una línea fría los asiste.

¿Asesinos? ¿Operadores de un asesino? ¿Y quién está detrás de ellos? ¿Quiénes son los editores de los que tanto se habla, como en otros tiempos del unicornio y del Ave Fénix? A veces uno los logra ver de refilón. Yo los admiro. Fabrican objetos absurdos e indispensables. Pero nadie puede saber, año con año, si este año esos objetos seguirán siendo indispensables. ¿El sexo? ¿El amor conyugal o el burdel? ¿El esplendor cromático de la locura o la tierna continuidad de la vida cotidiana? ¿Un poco de Dios? ¿Mucho del diablo? ¿Los egipcios? ¿Las flores en el balcón? ¿Las perversiones de las jirafas? ¿El Tíbet? ¿El sótano perfecto? ¿Cómo casarse o cómo divorciarse? Quizá la gente querrá reír, quizá querrá llorar, quizá querrá pensar, quizá no querrá pensar en nada. Los gustos del público son impredecibles y tiránicos; el lector es un animal que se enamora y se desenamora, y nadie hace estadísticas sobre el amor y desamor. El lector también es un animal despectivo e iracundo, y el desprecio trastorna las estadísticas.

Los editores son animales que tienden a la adivinación, como las tortugas chinas sobre cuyo caparazón grabado con jeroglíficos, desde siempre, están marcadas las hendiduras proféticas del destino. Pero el editor, agresivo pero también levemente masoquista, está obligado a recabar los augurios para la lectura de su duro caparazón. El editor lleva marcados, en la piel de la espalda, los indicios del futuro, y tiene que leerse a sí mismo, debe usarse a sí mismo como intérprete del mundo. Ciertamente, puede tratar de sugerirle alguna cosa al mundo, pero al mundo no le gusta ser amaestrado y se rebela con furor ante los intentos de educarlo.

Caminando por los corredores de la Feria cada tanto el paso se acorta, como si me fuera pegando con una especie de engrudo. A mi modo de ver, son las pingües mermeladas de ideas que se desbordan de las vitrinas, de los mostradores de los editores impacientes y fantásticos. Los hombres de los editores piensan, conversan, discuten, contratan, acuden a decenas de citas, van a los *cocktails*, cenan a horas imposibles y de todos modos se arruinan la existencia. Ya que también ellos son tocados por la magia

y por la madera antigua e incurable que suda de las páginas, incluso de las ficticias tapas de los libros que jamás serán publicados. Luego de unas horas de paciente caminata se experimenta una especie de saciedad mental, como si uno hubiera saciado su hambre mirando por largo rato la publicidad policroma de una marca de salchichas, esa salchicha ilusoria e ilusionista que hizo odiosa la comida, y quizá uno renunciará a alimentarse; solamente, cada día, mirará la salchicha perfectamente dibujada. Permítaseme ser públicamente privado. En un cierto momento, algo diferente a la mórbida materia de las ideas, de los oráculos, de los proyectos, algo acre y vivo me ha tocado. Pasaba frente al *stand* de Islandia, y allí me detuve. No era un *stand* sino una esquina, una minúscula esquina recortada dentro del *stand* de un cierto país escandinavo, y en esa esquina estaban tres ciudadanos islandeses, que viven en el umbral del Polo. No hace mucho tiempo estuve en Islandia, viajé entre las maravillas que un ser humano puede hacer, y ante mí estaba un librito con un nombre: Akureyri. Es una ciudad del norte de Islandia en la que estuve, y vi la gélida agua, olí el fuerte alquitrán de los pesqueros, y descubrí el solitario sopor de un lago desolado y perfecto. Ese olor fuerte de un nombre era más fuerte que el olor de los libros fantasma; y luego llevé a mis amigos a ver esa esquina islandesa, como si yo pudiera enseñarles ese olor áspero y trastornador.

Mentiría si dijera que la magia islandesa me salvó por completo del vicio, que hizo de mí un hombre libre y a salvo. Y aquí estoy: mírenme, estoy hablando con un brillante y fantasioso editor, y mis oídos escuchan distraídos lo que dicen mis labios; mis oídos se sobresaltan, si no fueran disciplinados darían indicio de consternación. Mis labios apenas terminaron de decir: «¿Bizancio? A mi modo de ver, tiene porvenir». En ese momento entendí que la Feria —admirable ambigüedad de la palabra—, la Feria de Fráncfort me había devorado •

TRADUCCIÓN DE MARÍA TERESA MENESES

Valerio Magrelli

VERSIONES DE MARTHA CANFIELD

Una antigua leyenda cuenta que el rey Midas persiguió mucho tiempo al sabio Sileno, partidario de Dionisos, sin lograr atraparlo. Cuando por fin lo tuvo entre sus manos, el rey le preguntó cuál era la suerte mejor y más deseable para el hombre.

F. NIETZSCHE

CAÍA YA LA NOCHE sobre la tierra,
en el caos y en el dolor,
cuando de improvviso me llegó tu voz
mientras subías las escaleras.
Entonces, pegado a la mirilla de la puerta,
desde adentro, esperé
para verte aparecer distorsionada,
pupila y pescadito,
perdida en el acuario de la lente.
Y mientras todo se derrumba sin sentido,
tú subes las escaleras como si me dijeras:
«Vive por mí». Vuelves del voleibol,
pero en la mochila me traes el antídoto,
tú misma, ampolla, antídoto del mal.

L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio Sileno, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine fra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo.

F. NIETZSCHE

ERA GIÀ SERA in terra, / nel caos e nella pena, / quando improvvisa mi arrivò la voce / tua che saliva le scale. / Allora, stretto contro lo spioncino, / dietro la porta, ho atteso / per vederti apparire deformata, / pupilla e pesciolino, / sperduta nell'acquario della lente. / E mentre tutto frana senza senso, / sali le scale e sembri dirmi: «Vivi / per me». Torni da pallavolo, / ma nella sacca mi porti l'antidoto, / tu stessa, ampolla, antidoto del male.

**MIRANDO LOS RESTOS DE UN CASETE
EN LA PAUSA DE UN VIAJE DE VERANO**

**AL BORDE de la autopista oscila
y brilla oscura la cabellera
de una cinta magnética.
Todos los autos que pasan cerca la acarician
con el viento de los neumáticos
peinándola despacio contra la baranda de protección.
Una medusa muda que las ondas
empujan hacia la orilla fluctuando,
objeto canoro muerto, alga de nostalgia.
Si miro fijo ese fetiche musical,
una esponja desecada de voces,
es para preguntarme
dónde puede evaporarse un sonido,
qué nube futura detendrá sus notas
para preparar, mañana,
la lluvia.**

**GUARDANDO I RESTI DI UN'AUDIOCASSETTA
NELLA SOSTA DI UN VIAGGIO D'ESTATE**

SUL CIGLIO dell'autostrada oscilla / e brilla bruna una capigliatura / di nastro magnetico. / Ogni auto passandole accanto l'accarezza / col vento dei pneumatici / pettinandola lenta sul guard-rail. / Una muta medusa che le onde / sospingono a riva fluttuando, / morta cosa canora, alga di nostalgia. / Se fisso quel feticcio musicale, / una spugna essiccata di voci, / è per chiedermi / dove può evaporare un suono, / quale futura nube ne tratterrà le note / per preparare, domani, / la sua pioggia.

**DE UN PAISAJE DE MILENA BARBERIS
VISTO A TRAVÉS DEL «PULPO» DE APOLLINAIRE**

*Hacia los cielos arroja su tinta,
chupa la sangre de lo que ama,
lo considera un bálsamo. Este monstruo,
con mi propio nombre se llama.*

**ESE NEGRO que sube desde lo bajo
no está en el cuadro
sino en quien observa.
Soy yo la sepia que embadurna
de negro la imagen del autor,
yo el pecador y al mismo tiempo el retratista
que hace de cada pintura su propio espejo.
Soy yo el artista que lleva
a la obra una mirada manchada
y haciendo esto firma
el cheque en blanco de su propio pecado.**

**SU UN PAESAGGIO DI MILENA BARBERIS
VISTO ATTRAVERSO IL «POLPO» DI APOLLINAIRE**

*Verso i cieli lancia il suo inchiostro,
succhia il sangue di ciò che ama,
lo trova un balsamo. Questo mostro,
col mio stesso nome si chiama.*

QUEL NERO que monta dal basso / non sta nel quadro / ma nell'osservatore. / Sono io la seppia che imbratta / di nero l'immagine dell'autore, / io il peccatore e insieme il ritrattista / che fa di ogni dipinto il proprio specchio. / Sono io l'artista che porta / sull'opera uno sguardo macchiato / e così facendo firma / l'assegno in bianco del proprio peccato.

Muchos saludos

Antonio Tabucchi

¿Y A QUIÉN le mandaría las postales? Pensó en esto y se dijo si no sería necesario hacer una lista, porque luego uno llega a los lugares y lo olvida. Tomó un pedazo de papel del escritorio, se sentó y comenzó a escribir nombres y direcciones. Encendió un cigarrillo. Escribía un nombre, lo pensaba, lanzaba una bocanada de humo y luego escribía otro nombre. Cuando hubo terminado, volvió a copiar los nombres en una agenda y arrancó la hoja de papel. Puso la agenda sobre las camisas, en la maleta que aún seguía abierta. Miró a su alrededor, recorrió la habitación con los ojos, como si tratara de recordar si no había olvidado algo, porque el viaje sería largo. Luego se acordó de las postales que había comprado en una galería de arte y que había dejado en el entrepaño del librero. Se puso a mirarlas una por una, para ver si tenían que ver con el viaje que se aprestaba a realizar. No mucho, se dijo, no tienen que ver mucho, ¿qué tiene que ver una postal de la región de Las Marcas si la mando desde Sudamérica? Pero luego pensó que los bonitos serían los timbres que les pegaría, por ejemplo: en Perú compraría timbres postales con imágenes de loros, de seguro que en ese país había timbres con loros; y también con el rostro de divinidades precolombinas, máscaras sonrientes e indescifrables, todas de oro y esmalte. En una ocasión había visto una exposición en Palazzo Reale, de seguro también esos objetos aparecían en los timbres. Más bien la idea lo divirtió, porque las sosas postales ilustradas, ésas que son para los turistas, son muy feas, siempre con colores chillones, un poco falsas, y además todas son iguales, así vengan de México o de Alemania. Era mucho más original de esta manera: una postal en donde está escrito «desde Ascoli» y que, sin embargo, ha sido enviada desde Oaxaca o desde Yucatán o desde Chapultepec (¿así se dice?); nombres de algunos de los lugares a los que viajaría.

A los que hubiera ido con Isabel, si ella todavía estuviese. Pero Isabel ya no estaba, se había marchado antes. Habían estado planeando este viaje durante 15 años, pero no era un viaje que se pudiera realizar a pie, especialmente personas con una profesión como la de ellos. Se necesitaba tiempo, disponibilidad y dinero, cosas, todas éstas, que no tenían antes. Ahora las tenían todas, pero Isabel ya no estaba. Por lo tanto, se dirigió hacia el escritorio, tomó una fotografía de Isabel y la colocó sobre la maleta, junto a la agenda y las postales. Era una fotografía en la que aparecían los dos, abrazados, en la Plaza de San Marcos en Venecia, con una bandada de palomas y los rostros sonrientes y un poco imbéciles, como cuando se mira al objetivo. ¿Éramos felices?, pensó. Y recordó perfectamente la frase que Isabel le había susurrado al oído en el *vaporetto*, apretándole una mano: «Por ahora no podemos ir a Sudamérica, pero por lo menos estamos en Venecia».

Son graciosas las fotografías tomadas horizontalmente: Isabel y él aparecían entre las palomas, con San Marcos abajo, y miraban el techo. Le molestaba que los ojos de esa fotografía mirasen hacia el techo, por eso la puso de cabeza y dijo: «Isabel, te llevo conmigo, también tú harás este viaje, iremos a un montón de lugares, México, Colombia, Perú, y nos divertiremos y escribiré postales, y las firmaré por los dos; también pondré tu nombre, será exactamente como si tú estuvieses conmigo, mejor aún, estarás conmigo, porque tú sabes que siempre te llevo conmigo: que te llevo dentro».

Repasó brevemente las cosas que aún le quedaban por hacer; las últimas cosas, pensó con la sensación de quien no regresará jamás. Y entonces, repentinamente, supo con certeza que jamás regresaría; que jamás, estando en esa casa, en la que había pasado casi toda su vida, había deseado estar en lugares exóticos de misteriosos nombres, como Yucatán u Oaxaca. Cerró la llave del gas, la llave de paso del agua, bajó los interruptores de la luz, bajó las persianas. Al asomarse a las ventanas se percató de que hacía un calor terrible. ¡Claro, era el 15 de agosto! Y pensó que había elegido un día ideal para marcharse, un día en el que todos están de vacaciones y atiborran las playas, todos lejos, todos fuera de la ciudad, apretujándose como hormigas con tal de conquistar un confeti de arena.



ERAN CASI las 13:00 horas, pero no tenía hambre. Aunque se había levantado a las 7:00 y sólo se había tomado un café. Su tren llegaría hasta las 14:30, disponía de mucho tiempo. De entre el ramillete de postales eligió una que decía «Isla de Robinson», y detrás de ella escribió: «Estamos en Timultopéc, pequeña isla en la que Robinson pudo haber naufragado, felices como nunca antes. Suyos, Tadeo e Isabel». Escribió «Tadeo», un nombre con el que nadie lo llamaba, pero era su nombre de bautizo, le llegó así nomás. Y luego pensó a quién le mandaría esa postal. Pero para esto todavía había tiempo. Y luego tomó otra, en la que se veían unas torres, y atrás escribió: «Ésta es la cadena del Macchu Picchu, aquí el aire es muy transparente. Muchos saludos de Tadeo e Isabel». Luego tomó una azul, y detrás le escribió: «Este azul es lo que estamos viviendo, un cielo azul, una vida azul». Luego encontró una postal con una iglesia que se parecía a la de Santa Maria Novella y atrás le escribió: «Así es el barroco sudamericano, una copia de cuanto hay en Europa, pero más difuminado, más soñador. Besos de Tadeo e Isabel».

Pensó si valía la pena llamar a un taxi, y si no era mejor tomar el autobús. La estación quedaba tan sólo a tres paradas y, dado el día, para poder conseguir un taxi quizá tendría que esperar en el teléfono sus buenos 20 minutos; no era precisamente un día para tomar taxis, no se veía ninguno en circulación, es más, ni siquiera se veía un automóvil, la ciudad estaba completamente desierta. Cerró la maleta con cuidado, extendiendo un pañuelo sobre la fotografía y sobre las postales. Miró otra vez a su alrededor. Emparejó las hojas de puertas y ventanas, se palpó el bolsillo posterior de los pantalones para verificar si llevaba la cartera y avanzó por el corredor hacia la entrada. Cuando ya estaba en la puerta bajó por un instante la maleta al piso y dijo en voz alta: «Hasta pronto, casa; mejor dicho, adiós».

Bajo la marquesina de la parada del autobús, bajo la sombra, no se estaba tan mal, aun si alrededor se licuaba el asfalto creando falsos charcos. Pero había una ligera brisa que proporcionaba un mínimo de alivio. Cuando bajó frente a la estación temió que fuese a sentirse mal. Pero sólo se mareó un instante; y seguramente se debía a la oleada de calor que emanaba del pavimento y por la luz que enceguecía un poco, una luz sin sombras, porque el sol caía a plomo. El reloj de la estación marcaba las 14:00 horas. La entrada estaba desierta. Sólo había una ventanilla de venta de boletos abierta, compró el boleto y miró a su alrededor buscando un puesto de periódicos, pero el quiosco estaba cerrado. Después de todo, la maleta no pesaba. Para un

viaje tan largo tan sólo llevaba lo estrictamente necesario; lo demás lo iría comprando en los países que fuera visitando, según la oportunidad y la necesidad. Dio una ojeada en la sala de espera de primera clase: también ésta estaba desierta. Indeciso, permaneció allí un instante, pero el bochorno era insoportable. Quizá el paso a desnivel está más fresco, se dijo, o la marquesina del andén, por lo menos allí hay un poco de aire. Lentamente atravesó el paso a desnivel, felicitándose por la ligereza de la maleta, y subió las escaleras del tercer andén. El andén estaba completamente desierto. Mejor dicho, toda la estación estaba completamente desierta, no había ningún pasajero. En una banca de cemento vio a un niño con una bata blanca y un cajón de helados terciado en su espalda. También el niño lo vio, y con cansancio, acomodándose mejor su cajón, fue a su encuentro. Cuando llegó hasta donde él estaba, le preguntó: «¿Quiere un helado, señor?». Él respondió que no, gracias, y el muchachito se quitó el gorro blanco limpiándose el sudor de la frente.

—Hubiera sido mejor no haber venido hoy —dijo.

—¿No has vendido nada?

—Tres *cornetti* y una *cassata*, a los pasajeros del tren de la una. Pero ahora, con excepción de su tren, ya no pasarán otros, hay una huelga de tres horas, que, sin embargo, no incluye a los rápidos. —Puso su cajón en el piso y sacó de su chaqueta un paquete de estampitas. Las dispuso sobre el borde de la banca y luego, dándoles un golpecito con el dorso de un dedo, comenzó a hacerlas volar desde abajo. Las que caían encimadas las recogía y las disponía en un montoncito aparte—. Éstas ganan —dijo, explicando el juego.

—¿Cuántos años tienes? —preguntó el hombre.

—Dentro de poco, trece —respondió el niño—, es el segundo verano que vendo helados en la estación, mi padre tiene un quiosco en Piazza Santa Caterina.

—¿Y no es suficiente el quiosco de tu padre?

—Eh, no, señor, somos tres hermanos, sabe, la vida cada día es más cara. —Luego cambió de tema y preguntó—: ¿Usted va a Roma?

El hombre asintió y dejó pasar un poco de tiempo antes de responder.

—Voy a Fiumicino —dijo—, al aeropuerto de Fiumicino.

El muchacho tomó una estampita y la detuvo delicadamente entre el índice y el pulgar, como si fuese un avión de papel, imitando con los labios el ruido de un motor.

—¿Cómo te llamas? —preguntó el hombre.

—Tadeo. ¿Y usted?

—Tadeo.

—¡Qué chistoso! —dijo el muchacho—, nos llamamos igual, es difícil encontrar otros Tadeos, es un nombre poco común.

—¿Y qué piensas hacer después?

—¿Hacer después de qué?

—Cuando seas grande.

El muchacho lo pensó un momento. Sus ojos eran muy vivaces, se notaba que estaba echando a volar la imaginación. «Haré muchos viajes», dijo. «Iré a todas partes del mundo y allí trabajaré en muchos oficios, una cosa aquí, otra allá, siempre viajando».

La campanilla de la estación comenzó a gorjear y el muchacho recogió sus estampitas. «Está por llegar el rápido», dijo, «debo prepararme para vender».

Aún no había terminado de hablar con él cuando el altoparlante anunció el arribo del tren. «Que tenga buen viaje», dijo el niño alejándose y acomodándose el cajón que traía terciado. Se apostó donde daba inicio el andén, evidentemente para recorrer el pasillo en sentido contrario a la marcha del tren y tener la posibilidad de vender algo más. En ese momento el tren apareció de entre la espesa cortina de calor que ocultaba los edificios de la periferia. El hombre tomó la maleta y se levantó.

Era un tren muy largo, con esos vagones nuevos en los que no se puede bajar las ventanillas de los corredores; por lo tanto, algunos pasajeros iban hasta las portezuelas para comprar los helados. El hombre observó con placer que el niño estaba haciendo un buen negocio. Los controladores que habían bajado al andén le echaron una ojeada, luego, uno de ellos chifló y las portezuelas volvieron a cerrarse. En un instante, el tren se alejó. El hombre lo miró desvanecerse en el ardiente aire ondulante, volvió a sentarse y abrió la maleta. El niño fue a su encuentro metiendo las monedas en una cangurera que llevaba abrochada a la cintura.

—¿Ya no se fue?

—Ya ves.

—¿Y Fiumicino? —preguntó el muchacho—. Perderá el avión.

—Oh, ya habrá otros —respondió el hombre sonriendo. Sacó de la maleta el paquete de postales y se las mostró al muchacho—. Éstas son mis estampitas, ¿quieres echarles un vistazo?

El muchacho las tomó y comenzó a mirarlas una por una. «Me gusta mucho ésta de la Isla de Elba», dijo, «también yo he estado allí. Y

también ésta de Venecia, con todos estos pajaritos».

—Son palomas —dijo el hombre—, Venecia está llena de palomas, las hay de todas las especies y colores, parecen loros de Perú.

—¿De verdad? —preguntó el niño, poco convencido—, ¿no me estará cuenteando?

—No, no, es verdad. Mira ésta, toda amarilla, es de Ascoli, que es una ciudad toda amarilla y un poco dorada, llena de efectos de luz.

—Hermosa —dijo el niño, poco convencido, y luego preguntó—: ¿cuántas son?

—Treinta.

—Mire —dijo el niño, asumiendo el aire de quien quiere cerrar un negocio—, ¿le gustaría hacer intercambio?

El hombre se quedó muy pensativo.

—Lo que trato de intercambiar son mis estampitas —dijo el muchacho.

—Por la postal de los loros le doy un Maciste y dos Ferrari Fórmula Uno. Y además tengo dos cantantes.

Tal parecía que el hombre lo pensaba por un instante; luego dijo: «Mira, te las regalo, total, a mí ya no me sirven». Las puso sobre el cajón de los helados, tomó la maleta y se dirigió hacia el paso a nivel.

Cuando comenzó a descender, el muchachito lo llamó. «Pero, no es justo...», gritó, «pero gracias, de veras, ¡gracias!».

El hombre le hizo un ademán con la mano. «Muchos saludos», dijo para sus adentros •

TRADUCCIÓN DE MARÍA TERESA MENESES

VERSIÓN DE GUILLERMO FERNÁNDEZ

MUNDO: SÉ, pero bueno;
 existe buenamente,
 haz que, procura que, tiende a, dímelo todo.
 Yo iba de tumbo en tumbo, esquivando,
 y toda inclusión era fáctica
 no menos que toda exclusión;
 vamos, cuate, existe,
 no te enrosques en ti mismo, en mí mismo.

Yo pensaba que el mundo así concebido
 con este súper-caer súper-morir
 el mundo tan adulterado
 era sólo un yo mal cultivado
 era mi yo indigesto, mal fantaseante
 mal fantaseado, mal pagado
 y no tú, cuate, no tú, «santo» y «santificado»
 un poco más allá, de lado, de lado.

Procura (ex-de-ob etc.)xistir
 con toda preposición conocida o desconocida,
 date alguna *chance*,
 haz un poco de bien,
 y que funcione el trebejo.
 Vamos, cuate, vamos.

¡Vamos, *münchhausen!*

MONDO, SII, e buono; / esisti buonamente, / fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto, / ed ecco che io ribaltavo eludevo / e ogni inclusione era fattiva / non meno che ogni esclusione; / su bravo, esisti, / non accartocciarti in te stesso in me stesso. // Io pensavo che il mondo così concepito / con questo super-cadere super-morire / il mondo così fatturato / fosse soltanto un io male sbazzolato / fossi io indigesto male fantasticante / male fantasticato mal pagato / e non tu, bello, non tu «santo» e «santificato» / un po' più in là, da lato, da lato. // Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere / e oltre tutte le preposizioni note e ignote, / abbi qualche chance, / 'buonamente un po': / il congegno abbia gioco. / Su, bello, su. / Su, *münchhausen*.

VERSIÓN DE MARA DONAT
 Y MARCO ANTONIO CAMPOS

PARA LA VENTANA NUEVA

Brilla la ventana del verde largamente
 largamente compuesto, sueño a sueño,
 huertos o prados no sé; pero cuánta escarcha
 antes que me convenza, cuánta nieve.

Verde del trigo que alzas la cabeza y escarneces
 entre el oro incierto y el vacío:
 tú, mi ventana, y tú, cielo, que me traes
 entre plácidos astros los resonantes satélites

que el juego humano ha lanzado, con rayos
 de ciencia ficción, para contemplar en órbitas
 ligeras los montes, y los ve a pie firme
 el buey en el campo arado y la vid y la luna.

Oh mi ventana, pureza inextinguible.
 Para hacerte gasté todo lo que tenía.
 Ahora, no contento, en pobreza completa,
 aun de todos tus dones no disfruto.

Pero dentro de poco me darás
 todo aquello que anhelaba.

PER LA FINESTRA NUOVA

Brilla la finestra del verde lungamente / lungamente composto, sogno a sogno,
 / orti o prati non so; ma quanta brina / prima ch'io mi convinca, quanta neve.
 // Verde del grano che alzi il capo e irridi / tra l'incerto oro e il vuoto: / tu, mia
 finestra, e tu, cielo, che porti / a me tra placidi astri gli squillanti satelliti // che
 il gioco umano ha lanciati, con lampi / di fantascienza, a vagheggiare in orbite
 / leggere i colli, e li vede a pié fermo / il bue sul campo arato e la vite e la luna.
 // O mia finestra, purezza inestinguibile. / Per farti spesi tutto ciò che avevo. /
 Ora, non lieto, in povertà completa, / ancora tutti i tuoi doni non gusto. // Ma
 tra poco / tutto mi darai quel che anelavo.

West Coast, September Eleven

ALESSANDRO BARICCO

Era una especie de conserjería, justo al final del pasillo que conducía a la salida de servicio, la del callejón. Si tenías que salir por ahí, no podías evitar pasar enfrente. La puerta siempre estaba abierta.

En la habitación había una cama, y acostado en la cama había un hombre. Se llamaba Malone.

Estaba pensando en sus cosas cuando escuchó algo.

Se apoyó en el codo y trató de levantarse para ver de dónde venía aquel ruido. Los resortes de la cama rechinaron. Malone pesaba 140 kilos.

—¿Quién eres?

Pero lo dijo en voz baja y nadie respondió. Entonces hizo un esfuerzo hasta quedar sentado. Oyó nuevamente algo en el pasillo. Se hizo un poco hacia delante y miró fuera de la puerta. Había una muchacha.

—¿Qué haces allí, princesa?

Esta vez lo dijo en voz alta, mientras buscaba con la mirada los zapatos en el piso.

La muchacha respondió algo que no se entendía bien.

Malone vio los zapatos, pero estaban lejos, así que se quedó sentado en la cama.

—¿Sabes qué hora es?

La muchacha no dijo nada.

Malone miró de reojo el reloj.

—Vete a casa, en un rato llegan los de la limpieza.

Pensó en recostarse otra vez, pero se quedó sentado.

—Sabes bien que al patrón no le gusta que haya gente cuando llegan los de la limpieza.

Estiró un brazo y tomó la lata de cerveza del buró. La agitó con dos dedos y la tiró, tratando de atinarle al lavabo. Luego se volteó y vio que la muchacha estaba de pie, apoyada contra el marco de la puerta.

Llevaba lentes de sol. Puso en el piso una bolsa roja, brillante, y dijo:

—Qué asco.

Malone sonrió.

Había un gran tufo a sudor, y cosas por todos lados. Estaba lleno de esas cajas en las que ponen la comida lista para comer. Las compras, quitas la tapa y comes. Había un montón, algunas sin terminar siquiera. Frijoles, brócoli. Pollo.

—Das asco —agregó la muchacha.

Además de la cama y el buró, sólo había cajas de cartón y un diván de terciopelo rosa, desfondado. En el piso, en una esquina, había una estufa de gas cerca de dos ollas y una bolsa de azúcar. No había ventanas. La luz era la de una lámpara de neón colgada del lavabo. También estaba la luz del televisor, que iba y venía. Y una decoración navideña, con luces de colores, apoyada en la cabecera de la cama. Una especie de decoración navideña.

—¿Tienes hambre? —preguntó Malone.

La muchacha se quitó los lentes de sol. Llevaba tacones, una minifalda de plástico y un *top* verde, sin nada abajo. Podía tener 16 años o 30. No parecía que tuviera las ideas claras al respecto.

—¿Qué es eso? —dijo.

Sobre la televisión había una cosa negra, que parecía un animalillo.

Malone se echó a reír.

—¿Ya viste?

La muchacha hizo una mueca de disgusto.

—¿Qué demonios es?

—Lo encontré esta noche.

Cuando el local cerraba, Malone se quedaba solo, apagaba todas las luces, tomaba una linterna y rondaba por todas partes buscando lo que la gente había olvidado. La inspección le llevaba hasta una hora: se movía lento y con esfuerzo, y no veía bien. Encontraba de todo.

—Es un peluquín.

—Qué asco.

—De hombre.

A veces también encontraba dinero, o joyas. Meses antes había encontrado una pistola.

—Tíralo, ¿no?

—¿Por qué?

La muchacha sacudió la cabeza.

—Qué asco —dijo.

Malone la miró. Pensó que acababa de maquillarse de nuevo y que debía de haber llorado un buen rato.

—Vete a casa.

Pero la muchacha dijo que iría a tomar algo, al Danny's. Dijo que no le gustaba ir por las calles en la mañana porque todos caminan con ese aire de comenzar algo, mientras que para ella el día había terminado y no había nada que comenzar. Dijo que la gente por la mañana tiene el aire de esperar algo del mundo. Y ella, en cambio, no tenía nada que esperar. Hablaba con los ojos fijos en el televisor. Había dos que estaban hablando, pero no se escuchaba nada, porque el audio estaba apagado, o descompuesto. Al final dijo que iría a tomar algo al Danny's.

—¿Qué quisieras que pasara? —le preguntó Malone.

La muchacha no entendió bien la pregunta.

—¿Qué quisieras que te pasara, allá afuera?

La muchacha lo pensó un poco. Luego dijo que no sabía.

—Algo... lo que sea —dijo.

—Ve a casa, princesa —dijo Malone.

Ella lo miró. Luego le preguntó cuándo había sido la última vez que a él le había sucedido algo.

—¿A mí?

—Sí, a ti.

Malone se puso a pensar un poco. Siempre respiraba con un poco de esfuerzo, como lo hacen los obesos.

—¿Qué pregunta!

—Inténtalo.

En el televisor se veía un avión que se estrellaba de lleno contra un rascacielos. Provocaba un montón de humo.

—Hace unos días me llegó una carta —dijo Malone.

Luego hizo una pausa. Tenía los ojos fijos en el televisor, pero no lo estaba viendo.

—Desde hace mucho tiempo no me llegaba una carta. La trajeron aquí. La habían enviado a mi antigua dirección, y desde allá la tomaron y la trajeron aquí.

—¿Qué clase de carta era?

—Habrían podido tirarla y, en cambio, la tomaron y la trajeron aquí. Sabían que trabajo aquí.

La muchacha esperó un poco; luego preguntó si era un carta linda.

Malone asintió con la cabeza.

Hizo un gesto vago en el aire.

—La escribieron para mí —dijo.

La muchacha se puso de nuevo los lentes de sol.

—Tira ese asco de peluquín —dijo.

Luego se fue.

Malone oyó el ruido de los tacones que se alejaba. Le vino a la mente una idea respecto a las cartas. La idea era que si nunca escribes cartas, es difícil que alguien las escriba para ti. Tal vez a la muchacha no se le había ocurrido. Tal vez habría debido llamarla y decírselo.

—¡Oye, princesa!

Sin embargo, ella se había marchado y nadie le respondió. En el televisor estaba nuevamente la escena del avión, pero en cámara lenta. Malone pensó que todo el problema radicaba en el hecho de que la gente no tiene la astucia de escribir cartas. Era natural, entonces, que no las recibiera nunca. Pensó que no era algo difícil de entender. Luego pensó que tenía que ir absolutamente a orinar. Se levantó de la cama, con esfuerzo, y se acercó al lavabo. Tenía en la cabeza una fastidiosa sensación, como cuando estás seguro de haber olvidado algo pero no logras recordar qué. Llegó frente al lavabo y se bajó el cierre. Debía apoyarse en las puntas de los pies para no orinar afuera, y así lo hizo. Seguía teniendo esa especie de gusano en la cabeza. Se dio un vistazo en el espejo y luego bajó la mirada hacia el lavabo. Estaba observando el líquido amarillo que escurría sobre el esmalte mugriento cuando de repente le pareció entender qué era esa especie de agujero en el cerebro, e instintivamente giró hacia el televisor, murmurando...

—Pero qué carajo...

Se acercó un poco al aparato. Se veía un mapa de los Estados Unidos con tres o cuatro franjas de colores atravesándolo. Luego se tocó los pantalones y entendió que se había orinado encima. Estaba allí, de pie en medio de la habitación, con el cierre abierto, y se había orinado encima.

—Putra madre.

Se miró las manos. Volteó para mirar el lavabo.

—Qué puta madre.

Buscó con la mirada la toalla, pero no había toallas allí dentro. Entonces regresó a la cama, tomó una orilla de la colcha y se secó con ella. Se había mojado todo. Pensó que sería mejor quitarse los pantalones, pero pesaba 140 kilos y no lo hizo. Miró a su alrededor pero no se le ocurrió nada. Sobre el sofá de terciopelo rosa había un conejo de peluche al que alguien le había arrancado una oreja. La televisión transmitía otra vez la escena del avión y del rascacielos.

Malone pensó que la muchacha tenía razón.

—Qué asco —dijo •

TRADUCCIÓN DE JORGE ALBERTO AGUAYO

VERSIONES DE GUILLERMO FERNÁNDEZ

LOCURA, mi joven y gran enemiga,
algún tiempo te llevé como un velo
en mis ojos, al conocerme apenas.
De lejos me viste, como blanco tuyo
y pensaste que yo sería tu musa;
cuando empezó la pérdida de dientes,
que aún me affige entre tanto despojo,
compraste la manzana del futuro
para darme el fruto de tu fragancia.

*

EL MANICOMIO es una gran caja
de resonancia
y el delirio se vuelve eco,
medida el anonimato,
el manicomio es el Monte Sináí,
maldito, en el que recibes
las tablas de una ley
que los hombres no conocen.

FOLLIA, mia grande e giovane nemica, / un tempo ti portavo come un velo / sopra i miei occhi e mi scoprivo appena. / Mi vide in lontananza il tuo bersaglio / e hai pensato che fossi la tua musa; / quando mi venne quel calar di denti / che ancora mi addolora tra le spoglie, / comprasti quella mela del futuro/ per darmi il frutto della tua fraganza.

*

IL MANICOMIO è una grande cassa / di risonanza / e il delirio diventa eco / l'anonimità misura, / il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta.

VERSIONES DE FABIO MORÁBITO

CADA DÍA HERMOSO de noviembre
es casi siempre una ocasión perdida.
La luz tiene prisa,
la luz de noviembre no te espera,
lo piensas un segundo y ya no está en oferta.
Nos entristece la promesa
de una felicidad más que segura
con sólo haber tenido el seso
de preparar el material preciso:
unas vueltas displicentes con la bici
y unos labios que se ofrezcan a tus besos.

OGNI BELLA GIORNATA di novembre / è quasi sempre un'occasione persa. / La luce ha fretta / la luce di novembre non aspetta, / ci pensi sopra e non è più in offerta. / E ci si illanguidisce alla promessa / di una felicità, ah, più che certa / se solo avessi avuto l'accortezza / di predisporre il giusto materiale: / un giro inconcludente in bicicletta / e labbra sfaccendate da baciare.

CAIGO Y VUELVO A CAER, me tropiezo y caigo, me levanto y caigo de nuevo, las recaídas son mi especialidad. ¿Qué más he hecho sino fingir que salgo y recaer adentro? Jamás a nadie arrastro yo al caer, me rodean grandes equilibrios que, sin embargo, no me sostienen, es más, precisamente porque caigo se mantienen. Qué hermosa la pareja aquella de viejos enamorados que, tomados del brazo, queriendo medirse llenos de entusiasmo con la cadena que cierra Ponte Sisto, seguros de que por estar juntos podrían brincarla, cayeron al parejo y entrelazados, no avergonzados pero un poco sorprendidos de haber perdido el equilibrio estando unidos, y aun con todo agradecidos mutuamente de haber caído juntos, de que ninguno de los dos fuera testigo, de pie y a salvo, de la caída ajena.

CADO E RICADO, inciampo e cado, mi alzo / e poi ricado, le ricadute sono / la mia specialità. Cos'altro ho fatto / che fingere di uscire e ricadere dentro? / Nessuno mai che io trascini insieme a me / cadendo. Grandi equilibri mi circondano / ma non mi reggono, anzi proprio perché io cado / si sorreggono. Com'era bella la coppia / di vecchi innamorati che sottobraccio / volendo misurarsi per duplice entusiasmo / con la catena che chiude Ponte Sisto, / sicuri che quel restare insieme li avrebbe / sostenuti, caddero invece insieme / ancora sottobraccio, non umiliati / ma certo stupefatti di come quello stare / perfettamente in due li avesse sbilanciati, / e però grati comunque l'uno all'altro / di essere in due, che nessuno dei due / vedesse, l'uno salvo, cadere l'altro.

El mundo subterráneo de **Athanasius Kircher**

CLAUDIO MAGRIS

HACE ALGUNOS AÑOS, en 1973, a un escritor y cineasta holandés, ante el obelisco que se encontraba frente a Santa Maria sopra Minerva en Roma, le surge una idea; y, por cierto, no puede imaginarse en ese momento el enredo de ficciones y dobleces a que su proyecto lo llevaría.

Ese obelisco contiene, entre otros, algunos jeroglíficos falsos, inventados por un genial y extravagante espíritu enciclopédico, perteneciente más bien a la historia del conocimiento, y no a la del engaño y la falsificación; es decir, el jesuita alemán Athanasius Kircher.

Nacido en 1602 y fallecido en 1680, después de una vida pasada sobre todo en Roma, Kircher estaba dominado por el demonio barroco de la curiosidad insaciable por las cosas del mundo, especialmente por aquellas fugitivas, por el deseo de catalogarlas, liberándolas así de la fugacidad y del opaco misterio que las rodeaba; y transformando finalmente la realidad en un extravagante pero sistemático y sobre todo completo museo de maravillas que pusiera orden en la diversidad de la creación. Si para el jesuita barroco el mundo era un teatro destinado a la mayor glorificación de Dios, era necesario captar, detrás de sus incesantes representaciones de comedias y tragedias, detrás de los constantes espectáculos montados por la naturaleza, por la vida y por la historia, el bosquejo de lo Eterno, las tramas del autor divino, uno e inmutable, aunque propenso a esconderse y a mimetizarse en los personajes y en las historias de su repertorio.

La curiosidad barroca es omnívora, acumula conocimientos como se acumulan objetos preciosos y bienes sensuales, persigue la totalidad en todas las cosas y en todas las apariencias, *omnia in omnibus*, según el lema del mismo Kircher. El jesuita alemán se ocupa, en efecto, de ética y matemáticas, enseña física y lenguas orientales en el Collegio Romano, estudia el magnetismo y la astronomía, la historia y la criptografía; en el *Mundus subterraneus*, su extravagante obra maestra, describe todo lo que encuentra escondido debajo de

la superficie terrestre, desde las rocas hasta las aguas y las grutas cársticas; en el *Ars magna* indaga sobre la luz; en la *Phonurgia nova* sobre el sonido y en la *Musurgia universalis* sobre la música. En sus volúmenes, unos cuarenta, trata fervorosamente de encerrar el mundo y al mismo tiempo de agregar este compendio a la realidad, de por sí tan precisa; se ocupa de sinología y de cartografía de las corrientes marinas, de medicina y de arqueología; inventa máquinas calculadoras y máquinas para componer música; proyecta un complicado mecanismo que permita a las autoridades, al soberano barroco representante del orden divino, vigilar desde lejos lo que la gente dice por las calles, previniendo de este modo posibles rebeliones y la difusión de las herejías.

Es una figura excéntrica, pero también un verdadero erudito de formación universal, hoy muy conocido por los estudiosos. No es casual que mantenga correspondencia con Leibniz, pues quiere descubrir el arte combinatorio que mantiene unida la dispersa multiplicidad del mundo, la llave para penetrar en el mecanismo del universo. La realidad es un libro escrito por Dios y se trata, como en los jeroglíficos, de descifrarla, de descubrir la lengua. Cada intérprete, aun el más honesto crítico literario, reescribe, al menos mentalmente, el texto que él examina, y lo violenta con el mismo acto de la interpretación, atribuyéndole significados e intenciones a menudo ignorados por el autor; los poetas a veces se sorprenden ante las ingeniosas interpretaciones de sus poemas, donde se encuentran tantas cosas que no creían haber puesto. Probablemente también el autor del universo tiene que quedar análogamente impedido cuando los exégetas de su obra descubren en ella significados, finalidades y valores que él mismo ignoraba.

La desenvoltura de Kircher, que pretende entender los jeroglíficos y algunos los inventa tratando de hacerlos pasar por auténticos, no es acaso mucho más censurable que tantas otras mixtificaciones realizadas con mayor rigor científico y mayor buena fe, porque cualquiera que se ponga a ordenar el mundo, a leer mensajes y significados en las cosas que ocurren, fatalmente —aunque sea noblemente— está trucando las cartas, poniendo en circulación textos apócrifos. Considerado ya en su época un sabio que tendía al embrollo, Kircher se defiende de las acusaciones llenando su autobiografía de milagros que tenían que convencer, según su parecer, incluso a sus más empecinados difamadores.

En 1973 esos jeroglíficos falsos atrajeron el interés sobre su autor de parte de un escritor holandés. Narrador y poeta, crítico literario y hombre de cine, refinado traductor (especialmente del italiano), Anton Haakman es un hombre reservado y discreto, uno de esos tímidos que siempre parecen detenerse, dudosos e irónicos, en la puerta de entrada de la realidad para

captar, en ése su apartado silencio, el elusivo rumor de la vida. A él le interesa ese jesuita experto en linternas mágicas, ese hombre que ha sido uno de los últimos eruditos en poseer una cultura universal y a la vez un maestro de ilusionismo capaz de convencer a príncipes, papas y emperadores de la realidad de sus sombras coloridas, y de hacerles desembolsar conspicuas sumas para financiar proyectos impetuosos y grandiosos. Haakman decide rodar una película sobre el Padre Kircher, quien a su vez sabía usar tan bien la linterna mágica, y empieza los trabajos preparatorios.

En la República Democrática Alemana, donde se halla Geisa, ciudad natal del jesuita, encuentra a un extraño albergador, quien ha fundado un Museo Kircher, casi compitiendo con el que se encuentra en Roma —museo inaccesible, porque está situado en una zona prohibida por razones políticas y militares. Haakman insiste en sus búsquedas, con el único resultado de provocar sospechas en la policía y la huida del albergador, quien desaparece en la zona prohibida perdiéndose en la nada.

Desde ese momento, la historia del rodaje y de lo que pasa cuando éste se concluye es un laberinto de continuas mixtificaciones, un ensamblaje cada vez más viscoso de verdad y ficción, que más se enreda mientras más se trata de desenredar. Se descubre la existencia de una Sociedad de Investigaciones Científicas Athanasius Kircher, con sedes en Wiesbaden y en Roma, la cual ha obtenido fondos colosales para una edición de la *opera omnia*, convenciendo a personalidades como Otto Henkell, el cardenal Villot, Haile Selassie y el alcalde de Roma para que hagan generosas aportaciones. Según el plano de la obra, cada uno de los 50 tomos deberá costar 3 mil 850 marcos, junto a una edición de lujo por el precio de 50 mil marcos cada volumen.



De esta sociedad, Haakman logra conocer solamente al presidente, Arno Beck, y al vicepresidente, Herbert Franzl, quienes se presentan como los «Comendadores de la Orden Ecuestre del Santo Sepulcro de Jerusalén», aunque luego la secretaria de la orden precisará que nunca han formado parte de ella; y hasta la sede indicada en el papel membretado resultará falsa. Para convencer a Haakman de la existencia de la Sociedad, el comendador Beck promete una gran conferencia, que se resuelve en una velada en casa de un general romano admirador de la falange española y con la única presencia de la mujer de este último. De todos modos, los dos comendadores tienen entrevistas cordiales con Haakman y recitan su parte con tal exagerada propo-peya que los revela inmediatamente como farsantes, con una evidencia sospechosa. Tan sospechosa que, cuando la filmación concluye y la película es exhibida al público holandés, algunos críticos acusan al director de haber engañado a todos, de haber contratado a dos actores haciéndolos pasar por personajes reales. La película documental es considerada una ficción y alguien acusa al autor hasta de haber inventado a Kircher, puesto que la más importante enciclopedia holandesa no lo nombra —tal vez por un viejo resentimiento protestante hacia el jesuita campeón de la Contrarreforma.

En este punto, vista la telaraña de falsedades y equívocos que lo atrapa, una red tan espesa que a cada intento de desentrañarla se vuelve una maraña todavía más enredada, a Haakman no le queda más que una última posibilidad: contar la historia de este enredo. Nace así la novela *El mundo subterráneo de Athanasius Kircher*, un libro fascinante que narra la odisea del autor persiguiendo las huellas de Kircher, la historia de la película y sus malentendidos, la ulterior odisea que es su consecuencia, el destino grotesco y trágico de aquellos personajes verdaderos del filme trocados en figuras imaginarias, de aquellos estafadores auténticos y considerados inventados. Después de la caída de la RDA, en 1989, Haakman puede visitar el misterioso Museo Kircher en Geisa. Durante el viaje tiene un accidente de auto y un tal Hunfeld, un fanático admirador de Kircher, quiere convencerlo de que ese accidente es voluntad divina, un milagro semejante a aquellos de los que se jactaba el jesuita. Hunfeld, además, lo pone en guardia contra la Comunidad Europea, según él una aviesa conspiración católica, como revela el emblema azul con las estrellas: el manto de la Virgen María.

La novela se vuelve una especie de descenso en el *mundus subterraneus* del saber del siglo XVII, en los remolinos de maquinaciones y catástrofes que se vuelven el símbolo del lodazal del vivir. Se descubre mientras tanto que el comendador Beck, quien se proclamaba la reencarnación de Kircher, había sido procesado y encarcelado por una gigantesca estafa con daños a diversos entes privados y bancos, montada sobre una sociedad para el estudio y la restauración de antiguos obeliscos. Por ironía de la suerte, casi contemporáneamente se desarrolla en Roma un serio y riguroso encuentro científico sobre Kircher, respecto al cual estudiosos eminentes iluminan, junto a su funambulismo esotérico, la objetiva grandeza intelectual, la amplitud del saber y su papel en la cultura de su tiempo.

El protagonista de la novela no es Kircher, en realidad apenas pretexto y panel de fondo. Kircher es un vencedor, en la realidad y en la historia; es un personaje contradictorio, pero con un lugar legítimamente sólido en los registros del saber, en las conferencias y en las enciclopedias. Su benévolo destino le ha confirmado que el mundo es un teatro *ad maiorem Dei gloriam*, donde las vicisitudes terminan bien. Tal vez por eso el héroe de la novela de Haakman es Beck, el estafador que sucumbe a sus propios enredos, la víctima de sus mismas mentiras, cuyo delirio confuta la fácil admiración hacia los bribones divinos, con la retórica convicción de que los tramposos pasan por la vida con los pies ligeros. La mentira es pesada, quien abusa de ella puede encontrársela en el pie como una bola de plomo. Cuando el autor lo encuentra, libre, en Wiesbaden, el comendador desvaría y está destruido, dice que ya no existe y que jamás ha existido, habla de intentos de asesinatos y de una conjura universal en su contra, y sobre todo en contra de Kircher puesto que —según él— jueces y tribunales quieren negar que el jesuita haya alguna vez existido y que ellos lo han condenado, no por estafa sino acusándolo de haber insertado abusivamente el nombre de Kircher en las enciclopedias, incluso en las del pasado.

Pero cuando, después de escuchar este delirio, el autor le pregunta si, en su opinión, Kircher habría sido también un estafador, Beck, en vez de negar con desdén, se enreda, contesta confusamente, no se entiende si habla del antiguo jesuita o de sí mismo. Tal vez también para él el mundo es un libro, lleno de cizañas y de errores a los cuales él mismo ha contribuido bastante, aunque para él, contrariamente al polígrafo barroco, no existe un corrector de pruebas que vuelva a colocar las cosas en su lugar •

TRADUCCIÓN DE MARTHA CANFIELD

VERSIONE DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

ROMA

I

¿Cómo era el mundo donde desembarcó Eneas
 Por debajo del llano de campaña?
 Retirado el estrato de compacta ceniza
 Aparecieron ambientes de la era helénica
 Que en el 79 d. C. habían sido abandonados
 Por precedentes terremotos e inundaciones...
 Eran tantas las Romas dispersas en las aldeas,
 Varrón lo escribía entonces como un cuento:
 Al monte Capitolino se le llamaba
 La colina de Saturno, y cita a Ennio
 Como en una fábula, al mencionar la colina
 Saturnia se llamaba a la ciudad...
 Y junto a Porta Mugonia que lleva al Palatino
 Desde la casa de los Tarquinos
 En el pasaje subterráneo que conduce
 Al santuario de Vesta
 Excava aún el equipo para demostrar
 Como quiere el profesor
 El vínculo entre los poderes:
 Sólo al rey se le permitía acceso directo
 Al sagrado fuego.
 Roma, Roma que aún se mofa de nosotros.

ROMA

I

Com'era il mondo dove sbarcò Enea / Al di sotto del piano di campagna? / Rimosso lo strato di cenere compatta / Appaiono ambienti d'epoca ellenistica / Già nel 79 dopo Cristo abbandonati / Per precedenti terremoti e inondazioni... / Erano tante Rome disperse nei villaggi, / Varrone già lo scrive col tono del racconto: / Mons Capitolinus era chiamato un tempo / Il colle di Saturno, e cita Ennio / Come in una favola, sul colle / Saturnia era detta la città... / E presso Porta Mugonia al Palatino / Dalla casa dei Tarquini / Nel passaggio sotterraneo che conduce / Al santuario di Vesta / Scava ancora l'équipe per dimostrare / Come vuole il professore / Il legame tra i poteri: / Solo al re un diretto accesso era permesso / Al sacro fuoco. / Roma, Roma che ci scherzi ancora.

II

De este empedrado compuesto
 De basalto en piedra calcárea
 Se accedía a la fortaleza con funciones de culto
 Y refugio en caso de guerra. En el interior
 Los tres nichos con bóvedas de cañón para los sarcófagos.
 Antonio Bosio tenía dieciocho años
 En 1593
 Cuando, habiendo entrado por un pequeño forado
 Reptando y con el pecho a tierra,
 Se halló en santa Domitila...

«Sodomita», escribió un joven colega
 Bajo una bóveda de la Domus Aurea
 Junto al nombre de Pinturicchio
 Autógrafo, como su envidia.
 Ahí recalaban los jóvenes pintores
 Y después se arrastraban hasta esos colores
 Y relieves con estuco. Trabajaban
 Durante horas con poca luz y pan
 Entre serpientes búhos y lechuzas
 Y luego estampaban la firma.
 Ardían sus miradas alertas y
 Desgarbadas. Eran machos.

«Pinturicchio», definió Del Piero, El Abogado,
 En el momento de máximo esplendor.

II

Da questo selciato composto / Di basoli in pietra calcarea / Si accedeva alla fortezza con funzioni di culto / E rifugio in caso di guerre. All'interno / Le tre nicchie con volte a botte per i sarcofagi. / Aveva diciott'anni Antonio Bosio / Nel 1593 / Quando, entrato per un piccolo forame / Serpendo e col petto per terra, / Si ritrovò in santa Domitilla... // «Sodomito», vergò un giovane collega / Sotto una volta della Domus Aurea / Accanto al nome Pinturicchio / Autografo, come la sua invidia. / Vi si calavano i giovani pittori / E poi strisciavano fino a quei colori / E rilievi con stucchi. Lavoravano / Per ore con poca luce e pane / Tra serpi civette barbagnani / E poi vergavano la firma. / Erano accesi i loro sguardi vigili / E sguaiati. Erano maschi. // «Pinturicchio», definì Del Piero l'Avvocato / Nel momento del massimo fulgore.

LA PLUMA

TOMMASO LANDOLFI

TODOS SABEN QUE LAS PLUMAS, al igual que los encendedores y como cualquier otro objeto de uso, necesitan reposo; por consecuencia, cuando el poeta constató que su pluma ya no escribía como debería escribir, no se sorprendió demasiado y la dejó a un lado, tomándole prestada, por el momento, una pluma a la dueña de la pensión. Pero tampoco ésta escribía, pese a que había sido tratada con muchos miramientos y que había sido secundada en sus supuestos caprichos de pluma mediante oportunas inclinaciones o presiones; lo que indujo al poeta a regresar con un espíritu más conciliatorio con la primera pluma, la cual, sin embargo, continuaba reticente. Finalmente, luego de varios intentos y de haber sido paciente durante varios días (con grave perjuicio a la prepotente inspiración), se decidió a comprar una pluma nueva. La propia dueña de la pensión le anticipó el dinero necesario, y el poeta se dirigió a la mejor tienda de la ciudad, eligió la mejor y la más costosa y, seguro de que ya nada estorbaría la libre expansión de sus sentimientos, se encaminó triunfante a casa.

Regresó, se sentó ante el escritorio, comenzó sin titubeos un soneto, es decir, escribió el título del soneto, el primer verso, una parte del segundo y... y aquí la pluma nueva y perfecta se negó a su vez a escribir. ¿Eh, cómo es posible, si hace apenas un rato había escrito impecablemente y con prontitud las largas líneas y las cortas frases de prueba? La cosa era singular: una sospecha atravesó la mente del poeta, por lo que creyó pertinente considerar con mayor cuidado el comportamiento de estas plumas; en particular de esta última, cuya misma excelencia excluía la hipótesis de un accidente ocasional.



Luvina / invierno / 2008

No era precisamente que se negara a escribir; más bien era que, pese a haber sido alimentada con tinta, cuidadosamente limpiada, etcétera, llegado a un cierto punto languidecía, dejando en la hoja una huella cada vez más pálida, hasta volverse muda, o ciega, en resumen, hasta que ya no dejaba huella alguna. Para ser más claros, en realidad parecía que algo de lo que el poeta iba escribiendo no le gustaba, y que por eso se negaba a ejecutar su obra.

En palabras aún más sencillas, el poeta entendió que la pluma lo juzgaba, así como quizá lo habían juzgado las anteriores, por eso era su huelga. Así que resultaba inútil buscar más plumas renuentes, daba lo mismo; y aunque lo aceptaba a regañadientes, deploraba que, si las plumas eran a tal punto evolucionadas y conscientes, no se pudiese pactar con ninguna de ellas. Y por otra parte, al poeta se le ocurrió pensar que, a lo mejor, de ellos dos, a quien le asistía la razón era precisamente a la pluma; quizá a través de este medio el dios Apolo intentaba convocarlo al orden... Pero vamos a ver, ¿a qué orden?, es decir, ¿cuáles eran sus faltas o pecados en cuanto poeta? ¿Quizá encontraban —el dios y, por poder, la pluma— que su estilo era demasiado pomposo o, por el contrario, demasiado pudibundo? ¿Albergaban dudas sobre la sinceridad de sus sentimientos? ¿Desaprobaban la elección misma de sus temas? ¿Estimaban poco musical su verso y su prosa numerosa? Preguntas que regresaban, luego, como si fuesen una: ¿qué era lo que la pluma quería de él? Era urgente entenderlo, tanto para la salud de su poesía como de la poesía en general, y el poeta se dedicó a esto con empeño; es necesario, se repetía a sí mismo, ir avanzando de prueba en prueba; quizá a través de eliminaciones sucesivas se podrían adivinar las intenciones de la pluma y obtener de ella, finalmente, su aprobación.

Ahora bien, durante algún tiempo siguió esta suerte de contienda con alternada suerte: en ocasiones le parecía que había podido amansar a la ministra y adversaria (en el sentido en que ella lo dejaba escribir tres o cuatro líneas sin languidecer), pero inmediatamente después la desesperante situación se restablecía, y la pluma, siempre menos partícipe, cada vez cediendo menos de sí misma o de su propia tinta o de su propia sangre, terminaba arañando infructuosamente la hoja. De todo esto, por lo demás, no se pretende dar noticia; será suficiente con saber que llegó el día en que el poeta, cansado de tanto sube y baja y de tantas derrotas, se dispuso a realizar un experimento, según él, definitivo.

El poeta se dijo a sí mismo: ¿Es o no es el amor el sentimiento más noble y universal? Y se respondió: Sin duda alguna. Por lo cual, continuó dialogando consigo mismo, sobre dicho *incipit*, al menos, la pelandusca

Luvina / invierno / 2008

de mi pluma no encontrará nada que objetar; si yo hablo de mi amor, se le escuchará rechinar. Y sin embargo no, añadió honestamente, si mi amor no fuese genuino, sino cualquier otro sentimiento simulado o literario, ella tendría toda la razón del mundo para fruncir la boca. Pues bien, pongamos atención: ¿yo amo realmente, es real esa distinguida doncella que he puesto en la cumbre de mis pensamientos y mis esperanzas? Sí, amo con toda mi alma y la distinguida doncella está en la cumbre, creyó responderse... ¡Oh! Bueno, lo elevado del tema y la sinceridad no son suficientes, de acuerdo; pero seguirán siendo dos puntos a mi favor, y ya pensaremos después en el resto.

Vamos, vamos, a la obra; y escribió con buen garbo el título de la composición: *Mi amor*. Y la pluma siguió dócilmente el movimiento de su mano, socorriéndolo con una perfecta erogación de tinta (como la llaman); al final los caracteres, intensos, bien legibles, casi resplandecían sobre la página blanca. Pero, entiéndase, éstas no eran más que escaramuzas; los adversarios parecían estudiarse, y el poeta tenía la mala impresión de que la pluma lo espiaba con aire burlón, como diciéndole: ¡Diantres!, a tu servicio. Un bellissimo título: ya luego se verá en lo que acaba.

La composición, largamente meditada y sufrida, y terminada parte por parte en la mente del poeta, sonaba así: «Mi amor es semejante al viento de la noche; que en un principio apenas y te roza con su ola fugitiva y se va más allá hacia desconocidas metas, y que detrás de ti se cierra como el agua detrás del navío, pero luego, poco a poco, casi curioso de ti, se envuelve y se revuelve, te ciñe, penetra y fuerza.

»Así, querida, yo te asedio, e irrumo en la cerrada ciudadela que custodian tus dioses, y quiero hacer en ella el lugar de mi reposo.

»Sobresalta y asusta a tu corazón el viento de mi violencia; pero se aquieta de inmediato. No se rinde, se aquieta: él reconoce la fuerza y la dulzura del nuevo regimiento.

»Ya no de otros, sino de mí, tú quisieras ser súbdita y reina».

Escribió, resoplando y regocijándose a la vez, y ni siquiera advirtió que esta vez la pluma, voluntariamente, lo había asistido, sin errores; él ahora pensaba en otra cosa, no en celebrar su triunfo sobre la obstinada. Se echó hacia atrás contra el respaldo de la silla, encendió otro cigarrillo, consideró con los ojos entrecerrados la oscura, ordenada multitud de líneas. Se sentía exhausto, pero feliz: lo que quiera que fuesen, aquellas distendidas líneas que habían salido de lo profundo de su alma correspondían exactamente a su pasión y a su forma de pasión, estaba seguro de ello... Cierro, podía encontrarse allí una sobreposición y una

confusión tal de imágenes, o cualquier otra cosa de imperfecto; pero había tiempo para corregir, retocar, para mejorar el dictado... Volvió a meter la cabeza en los sudados papeles, se puso a releer lo escrito.

Y esto fue lo que leyó aterrorizado:

«Quisiera celebrar mi amor. Pero, ¡gran Dios!, ¿qué puedo decirles acerca de él? Si él es sincero, excluye las palabras o las hace, de cualquier manera, inútiles; si no lo es, ¿ante quién y para el provecho de quién lo fingiría?

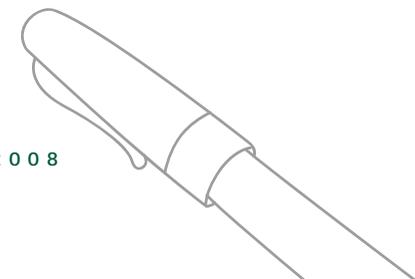
»Pero por lo menos puedo preguntarme precisamente sobre esta hoja de papel, en el silencio de la noche, si él es realmente sincero. Ah, cuestión vana entre todas: todo sentimiento es sincero y ninguno lo es hasta el fondo; ninguno es, o quizá puede ser, puro. Y, además, ¿qué aportaría una indagación semejante, o cómo me dejaría la certeza de saber que mi corazón miente?

»¿Acaso pienso en la gloria? ¿Cuando, muerto yo, alguien juzgue que he dispuesto bien sobre la página blanca negras palabras? ¡Ah!, ¿y cómo gozaría de lo que no puedo gozar ahora y no podré, insensible despojo, gozar jamás?

»Negras palabras, y oscuras. En vano yo me esfuerzo en suscitar en ellas una luz; en vano busco penetrarlas y establecer en ellas una correspondencia con una realidad de cualquier orden; ellas no le responden más que a la nada; buenos tiempos, cuando imaginaba para ellas una patria celeste revelada... A veces, en ciertas temporadas, las buenas avellanas que vienen de los montes salen huecas a causa de un gorgojo secreto que ellas guardan: ávido muchacho, yo me encontraba con las manos repletas de cáscaras, nada más que cáscaras... A dicha suerte me preparo hoy, si insisto.

»No es que yo sea un mal poeta; a lo mejor y hasta soy bueno, daría igual el resultado último. Y, concluyendo, no me queda más que cambiar de oficio... No sé: mi padre me dejó algunos centavos, la farmacia de aquí en la esquina está en venta... ¡Oh!, ¿tienen que ser farmacias? ¿No se podría, de casualidad, escoger un oficio un poco más poético?... ¡Tonterías! Debo armarme de valor y empezar a prevenir: o será demasiado tarde y me pasaré toda mi vida divirtiéndome con cascarones vacíos» •

TRADUCCIÓN DE MARÍA TERESA MENESES



VERSIONES DE JUANA CASTRO

VISIÓN DE UN ESPECTRO

Si hubieras visto su forma espectral
 abrir de par en par esta noche el frigorífico
 y casi entrar con el cuerpo
 en esa nave de claror
 muda bebiendo leche como las ánimas la sangre
 espectral sobre todo para sí misma
 sedienta de blanco deslumbrada
 por el acero y el hierro
 abrasándose los dedos con el hielo

habrías dicho, no es ella. No es
 la que muriendo he dejado
 para que me continuase.

VISTA DA UNO SPETTRO

Se avessi visto la sua forma mortale / spalancare stanotte il frigorifero / e
 quasi entrare con il corpo / in quella navata di chiarore / muta bevendo latte
 come le anime il sangue / spettrale soprattutto a se stessa / assetata di bianco
 abbacinata / dall'acciaio e dal ferro / bruciandosi le dita con il ghiaccio //
 avresti detto, non è lei. Non è / quella che morendo ho lasciato / perché mi
 continuasse.

MALOS CAMBIOS

Han disparado en la cara a los dos hermanos.
 Sus nuca doblan la hierba
 la vuelven oscura más que la uva en el tonel.
 La luna se mece dentro del corazón de la isla.
 El silencio excava un foso en el País de las gargantas muertas.
 Como en tiempo de los romanos, empujan la carroña a los pozos
 ardiendo de venganza después de los años.

Ahora cosen el plomo
 que mantendrá derecha
 la orla del vestido de luto.

MALAS MUTAS

*Ani isparadu in sa cara a sos dos fratros sos gathiles incrunant sa matta / la fa-
 ghen niedda prus ke s'achina in sa cupa. / Sa luna chilliat in su Core de l'Isula
 / su silenzio irfossa sa Bidda des Gurules mortas. / Comenti in tempos de Roma
 / ispingherent in sos puthus sos mortarzus / catrassandendi pustis de' vinditta. //
 Como cusint su piumu / ke fat drittu s'oru / de sa beste de prantu.*

Hanno sparato sul viso ai due fratelli. / Le loro nuca piegano il cespuglio
 / lo fanno scuro più dell'uva nel tino. / La luna dondola dentro il cuore del-
 l'isola. / Il silenzio scava un fosso sul Paese delle gole morte. / Come al tem-
 po dei Romani, spingono le carogne nei pozzi / bruciando di vendetta dopo
 anni. // Ora si cuce il piombo / che fa dritto / l'orlo del vestito a lutto.

VERSIÓN DEL LOGUDORESE DE ANTONELLA ANEDDA

FRANCO LOI

VERSIONES DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

¡CÓMO LLAMAMOS, Dios, a esta primavera
que aun en la lluvia parece siempre cantar!
¿Es la primavera o tu leve mano,
esa que a la vida y a la muerte sabe jugar?
¡Oh, decirse amor como se dice de noche
vuelve mañana y toca a los ojos un claro!
pero aparte llega la noche, una garza negra
que gusta del vuelo pero abajo está el mar
y el movimiento del agua sin fondo
donde es agradable estar aunque asusten las olas.

CUME LA CIÀMUM, Diu, sta primavera / ch'anca nel piöv la par semper cantà! / L'è la natüra o la tua man legera, / de ti, che vita mort te sé giügà? / Oh, diss amur cume se dis de sera / turna matina e tucca j öcc un ciar! / ma sturna vègn la nött, 'na gazza nera / che si vulà ghe piàs ma sott gh'è 'l mar / e quèl möess de l'aqua senza fund / che piàs stàgh dent ma fann paüra i und.

COME LA CHIAMIAMO, Dio, questa primavera / che anche nel piovere pare sempre cantare! / è la natura o la tua mano leggera, / di te, di te che vita e morte sai giocare? / Oh, dirsi amore come si dice di sera / torna mattina e tocca gli occhi un chiaro! / ma storna viene la notte, una gazza nera / a cui, sì, volare le piace ma sotto c'è il mare / e quel muoversi dell'acqua senza fondo / in cui è piacevole stare ma fanno paura le onde.

TANTO ME MOLESTA y temo
perder la belleza de cuando me miras.
Mi alma se desgarra, una sombría violeta
que el húmedo fondo de las zanjas parece devolverme.
¡Ah correr! ¡Estar entre los guijarros de tu luna!
en el agua que en el sueño era buscarme
entre la sombra de las moras, en el humo de la luna
al borde de la ceniza que surge cuando en mí piensas.

G'Û TANTA SLÖJA e g'ù tanta paüra / de pèrd la tua belessa del vardàm. / L'è 'n strèpp de l'ànema, 'na viöla scüra / che l'ümed fund di foss par returnàm. / Oh curr! oh vess tra i sass de la tua lüna! / a l'aqua che nel sògn l'era un cercàm / tra l'ombra di murun, nel füm de lüna / al fil de sender che vègn dal tò pensàm.

HO TANTA NOIA e ho tanta paura / di perdere la tua bellezza del guardar-mi. / È uno strappo dell'anima, una viola oscura / che l'umido fondo dei fossi pare ridarmi. / Oh correre! oh essere tra i sassi della tua luna! / all'acqua che nel sogno era un cercarmi / tra l'ombra dei gelsi, nel fumo della luna / al filo di cenere che viene dal tuo pensarmi.

VERSIONES DEL GENOVÉS DE FRANCO LOI

El corazón pesado

Como la fábula del provinciano / perdido en la gran ciudad:
 en la explanada donde las calles convergen / se orienta mirando los tilos
 el callejero cobrizo de las manchas / que aquí atormentan las hojas.
 Todo es selva, las torres de acero / las paredes que reflejan, los vidrios
 son estanques hechizados, ramas y troncos / recorridos por cuervos parlantes;
 será como el cuento del muchacho / que se casa con la selva y transforma
 las venas en cables de acero, los ojos / en canicas de vidrio incoloras:
 si un transeúnte sin querer lo roza / disipa el sortilegio, lo deja
 caer en pedazos, en miles de añicos / de las agujas de pino del bosque.
 Así caminas, en trance, a lo largo de los bulevares / rumiando un solo pensamiento
 después de días que nadie te habla / te enfermas de luz, de los pasos
 destinados a la masacre, arrojados al azar / sobre el mapa de las poblaciones,
 la corona de calles sin salida / donde la nada te ha invadido;
 y atravesar el crucero que ningún dios / campesino mira y protege
 es exponerse al viento helado que sopla / desde la sombra lunada del mal:
 o será como el niño velado / del apólogo que a tientas
 vuelve a subir la cresta de la almohada / e inconsciente se abandona
 hasta el día en que su corazón será pesado / y los ojos ofrecidos ante un altar
 de nubes, hasta el nido del mirlo / donde una aureola de plumas
 sobre el fondo azul oscuro de la infancia / lo clavará a su dolor.

Il cuore pesante

Come la favola del provinciale / perso nella grande città: // sul piazzale dove le vie
 convergono / si orienta guardando i tigli // lo stradario ramato delle macchie / che
 qui tempestano le foglie. // tutto è foresta, le torri d'acciaio / le pareti specchianti,
 i vetri // sono stagni fatati, rami e tronchi / percorsi da corvi parlanti; // sarà come
 la fiaba del ragazzo / che sposa la selva e tramuta // le vene in cavi d'acciaio, gli
 occhi / in biglie di vetro incolori: // se un passante per sbaglio lo sfiora / scioglie
 il sortilegio, lo lascia // cadere in pezzi, nei mille frantumi / degli aghi di pino del
 bosco. // così cammini, in *trance*, lungo i viali / macinando un solo pensiero //
 dopo giorni che nessuno ti parla / ti ammali di luce, di passi // votati alla strage,
 scagliati a caso / sulla mappa degli abitati, // la raggiera delle strade a scomparsa /
 dove il nulla ti ha invaso; // e passare l'incrocio che nessun dio / contadino guarda
 e protegge // è esporsi al vento gelato che spira / dall'ombra lunata del male: // o
 sarà come il bambino velato / dell'apologo che a tastoni // risale sulla cresta del
 cuscino / e inconsciente si lascia andare // fino al giorno in cui avrà il cuore pesante /
 e gli occhi offerti su un altare // di nuvole, sino al nido del merlo / dove una corona
 di piume // sul fondo azzurro cupo dell'infanzia / lo inchioderà al suo dolore.

El futbolista de Bilbao

DACIA MARAINI



EN EL AVIÓN DE BARCELONA a Bilbao me encontré sentada al lado de un hombre pálido y de labios oscuros. El avión se movía tanto que yo no podía leer. El cielo estaba limpio, clarísimo. No se veía siquiera una nube. Pero justamente esta limpieza tenía que ser obra de vientos muy fuertes que sacudían el avión, lo arrojaban en el aire y después lo lanzaban hacia abajo, cual paja al viento.

Poco antes la aeromoza nos había servido una taza de té. Pero no se podía llevar el líquido a los labios sin que se derramara en los dedos.

Para soportar la incomodidad, mi vecino y yo nos pusimos a hablar. Pero sobre todo fue él quien me habló de sí mismo, de su viaje, o más bien de su regreso, puesto que era la primera vez después de 20 años que regresaba a Bilbao.

Como peregrinos en un barco en medio de la tormenta, que se hacen confesiones en voz baja para engañar la espera de un evento decisivo, ya sea la muerte o el fin de la furia natural, así los dos, con los ojos fijos en el té que se movía en las tazas, nos hacíamos compañía. Hacía 20 años que el hombre de los labios oscuros había llegado a España de Brasil, «comprado» por el equipo de Bilbao. Sus propietarios brasileños habían negociado mucho para poder venderlo al precio más alto. Después, cuando parecía que el negocio no se concretaba, de pronto le dijeron que el traspaso se había cerrado y que se preparara para partir. Y él, que ya no contaba con eso, había tenido que hacer sus maletas de prisa y correr rumbo a Bilbao, su nueva ciudad.

Era la primera vez que iba a España y todo le parecía extraño y nuevo, ligeramente amenazador. Los viejos tranvías con el frente de hierro labrado, los puentes ennegrecidos del Nervión, los policías en cada esquina, con aquel casco verde con negro tan característico de ellos, las torres góticas de la catedral. La Gran Vía que, presuntuosa y solemne, atraviesa toda la ciudad para terminar en la Plaza del Sagrado Corazón con aquella gigantesca estatua del Sagrado Corazón que pareciera estar ahí lista para condenarte.

Había vivido seis meses en la infelicidad, sin lograr hacer amistad con sus compañeros de equipo, que entre ellos hablaban vasco; comiendo solo en el restaurante del Hotel Torrontegui, caminando a lo largo y ancho de la ciudad, y cansándose en los entrenamientos hasta la extenuación.

Para Navidad, cuando ya pensaba en abandonarlo todo y regresarse a sus verandas de Aracaju, una tarde fue arrastrado al teatro por el entrenador, que era el único que se ocupaba de él.

¡Imposible de creer! Nunca antes en su vida había pisado un teatro. El cine le gustaba, pero sólo el de acción, con muchas balaceras y persecuciones a caballo.

La ópera le alteraba los nervios con aquellas voces demasiado agudas. El cabaret lo vio una sola vez y no le convenció. En cuanto al teatro, para él era un mundo totalmente desconocido.

Pero, una vez estando en la platea, en la oscuridad, hundido en una butaca de terciopelo viejo con las coderas raídas, sucedió lo que menos se esperaba: quedó fascinado, encantado por las palabras del texto. Nunca antes la lengua española le había parecido tan musical, tan cercana a los movimientos del agua, casi como un desbordamiento de arroyos, riachuelos y cascadas que le endulzaban el oído.

Se trataba de Calderón de la Barca, que él recordaba haber escuchado nombrar alguna vez en la escuela. Pero que nunca le había interesado en lo más mínimo.

«*La vida es sueño*», me dice el futbolista de los labios oscuros lanzando una mirada a la ventanilla. Estábamos cayendo en picada como si estuviéramos en la montaña rusa. Le digo que de vez en cuando yo también voy al teatro.

El papel de Rosaura era interpretado por una actriz que de inmediato asombró su fantasía. El porqué no lo recordaba. No era bonita, por lo menos no era a lo que él estaba acostumbrado en su mundo: tenía los ojos muy oscuros y lejos el uno del otro, lo cual daba a su mirada una curiosa expresión de desorientación. Era pequeña, de cabello y piel negros, casi una india, con un cuerpo menudo y bien hecho.

Amó de inmediato la voz tranquila, profunda, de esta mujer, y ese moverse tan suyo en escena, como si estuviera en su casa, con la perfecta naturaleza del más grande artificio.

Siguió palabra por palabra toda la tragedia. Sufrió con Segismundo, se angustió con Rosaura, fue rey y peregrino, prisionero y jefe de ejércitos.

Salió de ahí perturbado. Y algunas noches después, sin decir nada al entrenador, regresó al teatro, él solo, a ver una vez más *La vida es sueño*.

Se sentó en la oscuridad, dudoso, convencido de que no experimentaría las mismas emociones de la noche anterior. En cambio, después de tan sólo

dos minutos, quedó encantado. Como si no conociera la historia, sufrió de nuevo por Segismundo, se angustió de nuevo con Rosaura y regresó otra vez al Hotel Torrontegui cargado de voces amigas.

La noche siguiente, muerto de cansancio por los entrenamientos, fue a sentarse de nuevo en la butaca de las coderas raídas del Teatro Arriaga, a beberse las palabras de los actores.

Y así cada noche, mientras duró el espectáculo en Bilbao, así tuviera que levantarse temprano a la mañana siguiente, así estuviera cansado después de los saltos, las carreras, los ejercicios.

Ya se sabía todos los diálogos de memoria. Pero esto, en vez de saciarlo, parecía darle más hambre. Todo el día pensaba en aquel atrio oscuro del primer acto, la prisión de Segismundo, y de cómo en el sueño era transportado a las lujosas salas de la corte, para después regresar a su guarida.

Durante la noche soñaba a Rosaura en hábito de hombre, que subía por las rocas lamentando la traición de Astolfo. Quería hacer algo por ella, pero no lograba acercársele.

Mientras tanto, en el teatro alguien había notado su asistencia tan asidua. Y ese alguien era justamente Rosaura, o más bien Concha Álvarez, la joven primera actriz de la compañía.

A fuerza de verlo en primera fila, se había acostumbrado a aquellos ojos encendidos que la seguían en escena, a aquella cabeza atenta que bebía sus palabras. Ya lo esperaba. Y en la noche, antes de que empezara el espectáculo, iba a espiar por un agujero del telón para ver si él ya había llegado.

El día de la última función el hombre de los labios oscuros se sintió perdido. ¿Qué haría sin Rosaura? Habría querido hablarle, pero ¿cómo podría hacerlo? Nunca antes le había pasado algo semejante y no sabía lo que se acostumbraba a hacer en ese mundo tan diferente al suyo. ¿Y si me despreciara? ¿Qué es un futbolista respecto a una actriz que siembra palabras tan fértiles y profundas en la oscuridad del escenario? De esta forma pensaba, atormentándose con la duda.

Pero fue ella misma quien dio el primer paso. Al final del espectáculo, durante los agradecimientos, lo miró directo a los ojos y le sonrió con tal dulzura que él quedó pasmado. Después, con un dedo, le hizo señas de que la esperara ahí donde estaba.

Y él así lo hizo, tronándose los dedos. Y cuando todos se habían ido, y las luces se apagaron, y cuando ya se imaginaba que lo tomarían del cuello y lo lanzarían fuera como a un ladrón, escuchó el frufrú de un vestido junto a él.

Todos los días el hombre de los labios oscuros y Concha caminaron por la ciudad. Ella hablaba y hablaba. Se había propuesto que se enamorara de Bilbao, pues él detestaba dicha ciudad. De esta manera lo llevaba a lo largo del

rio, por algunas calles estrechas, donde se vendía pasa perfumada envuelta en hojas de vid. Y después a pequeños restaurantes del Campo Volantín, donde comían bacalao con aceitunas y bebían leche en tazones de barro. Y lo había llevado a Begoña a ver la fiesta de los toros, y al parque de Las Tres Naciones, además del mercado de artesanías de la Tendería.

Ambos eran tímidos e indecisos y no habían osado besarse hasta no haberse tenido confianza. Pasaban la noche caminando y hablando.

No se necesitó mucho para que el hombre de los labios oscuros se enamorara de Bilbao. Al final no sabía si le gustaba la ciudad por culpa de Concha o si le gustaba Concha por culpa de la ciudad.

Concha terminaba los ensayos como a las ocho. Y él, después de una ducha rápida, que lo liberaba del sudor de los entrenamientos, corría por ella, con el cabello aún mojado y una bufanda caliente de alpaca alrededor del cuello.

Sin embargo, al terminar el año deportivo, el futbolista fue llamado, contra su voluntad, a la selección brasileña. Y tuvo que regresar a las verandas ya olvidadas de Aracaju.

Allí intentó, desesperadamente, que Concha lo alcanzara para casarse con ella. Quería tener hijos con ella. Pero Concha estaba ligada a su compañía con un contrato y no podía moverse. De esta forma él se limitaba a llamarla por teléfono. Largas conversaciones de una parte a la otra del océano, que lo agotaban y lo aligeraban de buena parte de sus ganancias.

Para sentirse cerca de ella, iba frecuentemente al teatro, él solo. Ninguno de su equipo amaba la prosa. Más bien lo consideraban un poco loco por sus gustos y se reían a sus espaldas. Pero a él no le importaba. Siempre esperaba asistir a otra representación de *La vida es sueño*. Pero en Río de Janeiro, donde jugaba, en vez de Calderón de la Barca representaban a Valle Inclán.

Cuando tenía algunos días de descanso tomaba el avión y se lanzaba a Bilbao. Concha lo esperaba paciente y enamorada. Pasaban el día caminando por la ciudad, como hacían en aquellos tiempos en que él vivía aún en Bilbao. Después se acostaban juntos y dormían abrazados, luego de haber hecho el amor toda la noche.

Un día, mientras el hombre de los labios oscuros se dirigía de Aracaju a Río para un partido importante, fue alcanzado por un empleado del telégrafo que le entregó un telegrama. Venía de Bilbao. «Me caso. Te amo. Concha».

El hombre se quedó con la hoja en la mano, con la mente en blanco. Después, empujado por sus compañeros, hizo lo que tenía que hacer. Pero jugó muy mal y se ganó las rechiflas de los aficionados.

Apenas tuvo dos días de descanso, partió hacia Bilbao. Pero ahí no encontró a su Concha. «Está de luna de miel», le dijo la amiga con la que compartía la casa. «¿Y a dónde fue?», insistió él de una manera terca. «No sé, tal vez a Río».

¿Cómo que a Río? El futbolista se sobresaltó, aturdido por una duda terrible: ¿y si ella hubiera ido a buscarlo mientras él estaba aquí? Tomó inmediatamente otro avión y regresó a Río. Se encerró en el hotel esperando una llamada suya. En la espera no podía ni comer ni beber. Iba de un lado para otro de la habitación desnudo, pateando los muebles. Cada vez que sonaba el teléfono, se precipitaba, y cuando escuchaba que no era ella colgaba sin siquiera contestar.

Desde entonces no volvió a saber más de Concha. Pasaron los años. Y él se resignó a la pérdida. «Ya casi no pienso en eso», dice con una voz que hace pensar lo contrario. Se casó con una hermosa brasileña con la cual tuvo dos niños. Dejó de ser futbolista. Ahora dirige un gimnasio en el centro de Araçaju. Gana bien. Se considera en paz con el mundo y consigo mismo.

Pero hace algunos meses su esposa murió, y él decidió ir de nuevo a Bilbao para resolver, después de muchos años, el misterio de Concha.

Mientras tanto, nuestro avión, después de tantos sobresaltos y piruetas y resbalones, por fin había llegado a su destino. Bajamos en muy mal estado, pálidos y con náuseas.

Me despedí del hombre de los labios oscuros. Me fui al hotel. Vendí las telas italianas por las cuales había ido a Bilbao. Y después de tres días regresé al aeropuerto para tomar un DC9 rumbo a Barcelona, para luego proseguir hacia Roma.

En la calma de un día húmedo y bochornoso, sin viento, en el avión volví a encontrarme con el futbolista de los labios oscuros. Con el cabello corto, el cuello robusto, los ojos azules melancólicos. Me sonrió. Le sonreí.

«¿Descubrió el misterio de Concha?», le pregunté, sentándome cerca de él.

«Nadie sabe nada de ella, ni en el teatro, ni en su casa. Parece que desapareció así nada más, de la nada», me dijo con voz apagada.

Llegó la aeromoza con el té. Puso las tacitas sobre las mesitas plegadizas y se fue. Miré al hombre de los labios oscuros, que arrancaba una de las puntas del sobrecito de azúcar y vaciaba el polvo en la taza. Ambos parecíamos sorprendidos y fascinados de la total inmovilidad del líquido en el recipiente de plástico.

«Supuesto que sueño fue, no diré lo que soñé... Sí, hora es ya de despertar...», lo escuché repetir junto a mí las palabras de Segismundo mientras el avión volaba suavemente como si fuera sobre un tapete de aire, sin siquiera una sacudida •

TRADUCCIÓN DE MARCELA TAVERA SORIA

VERSIÓN DE DULCE MARÍA ZÚÑIGA

Bien

Sus acusaciones, sus reproches, de nuevo.

Mientras los rebato
como puedo, uno a uno,
citando hechos, nombres, fechas,
mientras con los dedos hago el recuento de mis dos,
tres, cuatro méritos
y en plena cara le aúllo mi vida
no dice nada: me mira.

Las orejas rojas, las venas
hinchadas en el cuello
—¿qué está mirando? Lo sé, sé que el bien
es diferente.

¿Pero no se apiada
de ver cómo
cada día estoy aquí
arremedándolo?

Bene

Le vostre accuse, i vostri / rimproveri, di nuovo. / Mentre li smonto / come posso, uno a uno, / citando fatti, nomi, date, / mentre riconto sulle dita i miei due, / tre, quattro meriti / e vi abbaio sul muso la mia vita / non dite niente: mi guardate. // Le orecchie rosse, le vene / gonfie sul collo / – cosa guardate? Lo so, lo so che il bene / è diverso. // Ma non vi fa pietà / vedere come / ogni giorno son qua / a fargli il verso?

VERSIÓN DE DULCE MARÍA ZÚÑIGA

El viento en el mar es un ser de escamas predispuesto a la masacre

El viento —un ser de escamas que nos asalta
endereza los restos del cuerpo vendimiado
de las colinas:

un soporte de plácido verde cobrizo, un lamento, los filos
[perfumados de veneros
subterráneos, la paz conquistada del agua en remanso, la víctima
[de la canícula

que declara su amor con enigmas y nos condiciona.

La volátil formación de automóviles de hierro y carne
es un vivero de larvas de retornos
agua elevada por las terrazas de los campos de trigo
sumergidos
santuarios
ebrios de viento y gloria
del solsticio
despojado y retumbante
observatorio pleno de euforia y de escarcha.

Il vento in mare e un essere di scaglie predisposto al massacro

Il vento – un essere di squame che ci assale / drizza le spoglie del corpo collinare / vendemmiato: / un bilico di placido verderame, un compianto, le frese profumate di sorgenti / sotterranee, la pace salda dell'acqua ramata, la vittima del caldo / che dichiara il suo amore per enigmi e ci condiziona. // La volatile schiera automobilistica di ferro e carne e un vivaio di larvati ritorni / acqua levata dalle terrazze e dai campi di grano / sommersi / santuari / ebbri di vento e gloria / del solstizio / spoglio e tuonante / osservatorio pieno di euforia e di gelo.

JULIO, el último vuelo

ALBERTO GARLINI

14 de febrero de 1929, Ciudad de México

La sede de la Cruz Roja es un sótano iluminado por luces amarillentas y enfermas. Rejas de hierro que enmarcan la noche. El delirio de las quemaduras en las paredes, del polvo sobre el suelo. Hay largas bancas de madera clara de pino, imágenes de la Virgen con los ojos ensangrentados. La Virgen está vestida con pomposos ropajes: amarillos, ocre, carmesíes; magníficos encajes. El hijo de Dios en sus brazos, cubierto de preciosos tapices, tiene los dedos fofos, el humor del niño aburrido.

Sus manos eran pueblos, la frente nubes. La lengua un caballo ciego en la pradera.

«Quizá por su físico de atleta, tal vez se salvará...», dice un cirujano. «Técnicamente la operación fue un éxito...». La bata blanca manchada de sangre. La sangre de Julio. El cirujano desaparece.

¿Tenía lentes? Quizá no. Quizá eran sólo sombras.

La helada corroe una ventana, empuja la telaraña de los cristales hasta adentro del vidrio. Afuera, en las calles de la Ciudad de México, desde el Zócalo hasta los jardines de Xochimilco, asuela un viento gélido que vuelve la noche aún más límpida. Millones de estrellas se quiebran, como cristales bajo golpes de mazo.

Tina tiene frío. Tiene miedo. El miedo y el frío la hacen temblar. No logra controlarse. Golpea manos y pies contra la pared, contra la tierra. Por desesperación, por rabia. La rabia flota en su cuerpo entre equilibrios contrarios. Es la única cosa que ve claramente aflorar en ella. En oleadas, en vuelos, a borbotones.

Los hombres van y vienen, con abrigos de lana, con largos y pulcros bigotes. Una mujer tiene una pluma en la cabeza, posada sobre los pesa-

dos cabellos negros, esplendentes como el lustre de los zapatos. El niño que tiene en brazos le quita la pluma del cabello, una pluma de gorrión. La mira asombrado.

Diego Rivera, apenas supo la noticia de la agresión a Mella, corrió a la Cruz Roja, se abrió paso entre los indios acucillados en el piso, que esperaban la voluntad de Dios. Y ahora acaricia el brazo de Tina, intentando confortarla.

La manaza de Diego está todavía llena de color, de los colores que dejó a los pies del mural en el cual estaba trabajando. Trabaja día y noche. Pinta la saga del pueblo explotado desde siempre. Es sorprendente cómo esta mano, gigantesca, puede ser dulce y delicada.

Del cinturón asoma una pistola.

Tina tiene frío, tiene miedo, y el frío y el miedo hacen germinar un pensamiento. Un pensamiento injurioso. Que viva. Que Julio pueda vivir. Aunque la dejara, aunque la despreciara, aunque el amor de ambos debiera disolverse como la hoja fugaz del helecho. Las lágrimas se le solidifican en el cuello, tiene los ojos hinchados.

«Ánimo...», le dice Diego, «ánimo...».

Tina tira el cigarro al piso y le apoya la cabeza sobre el pecho. Se confunde en su abrazo.

«No se puede hacer otra cosa... esperemos...».

La puerta se abre, un cono de luz que parece herir. Sale otro cirujano y, por su rostro, Tina entiende inmediatamente qué está por decir.

Sus manos eran pueblos, la frente nubes. La lengua un caballo ciego en la pradera.



Tina había visto a Julio por primera vez durante una gran manifestación de solidaridad en apoyo de Sacco y Vanzetti, los dos anarquistas italianos condenados a muerte por el gobierno estadounidense a causa de un robo que no habían cometido. Centenares y centenares de personas acaloradas, que deletreaban eslóganes antiimperialistas y agitaban las cabezas como espigas entre las amapolas.

Julio era el único orador de la velada. El revolucionario, el campeón del proletariado, fugado de Cuba, perseguido por los sicarios del dictador Machado. Las compañeras se lo comían con los ojos. Habló tres horas sin detenerse con las más bellas palabras que jamás habían embravecido labios de hombre.

«No duerme la ferocidad. La ferocidad de los bigotes blancos no duerme jamás. Anda con guantes y garras y clava los corazones sobre

el enrejado del poder. La ferocidad del poder mata, la electricidad del dinero abre las venas de los pobres, las aves de mal agüero con alas de dólar rondan sobre sus cabezas».

Su corazón era un pétalo de rosa.

Julio estaba en pie sobre una mesa, erguido. No tenía necesidad de un micrófono. Su pecho se llenaba de aire, y el aire salía como hálito de justicia. Era hermoso como el sol.

«Espero que sepa lo que dice...» silabeó Xavier, apretando el flanco de Tina. Xavier era su hombre. Un indio de la tribu de los tarahumaras, de los cañones del Norte: se había ganado la fama de ser brujo por su forma de mezclar los colores. Había abandonado la pintura por el comunismo.

«Es demasiado individualista...», continuó con sus modales tranquilos, que lo hacían asemejarse al rosetón de una iglesia; «nosotros los comunistas no somos caballos que galopan, o trenes que bufan vertiginosamente... nosotros somos monjes que construyen casas de piedra...».

A la salida de la reunión, mientras la muchedumbre se dispersaba por las calles de la Ciudad de México, vuelta bermeja por los últimos rayos de sol, Tina vio, contra las nubes oscuras y rojas del crepúsculo, una bandada de pájaros listos para emigrar. No los reconoció, ni supo darles su nombre propio, eran sólo puntitos móviles de hollín en el cielo, pero sintió una inmensa ternura. Cada día, encima de las cabezas de los hombres, millones de pájaros se movían, cantaban, buscaban mejores lugares para anidar sus huevos.

Señaló con el dedo, tímidamente, aquel milagro de plumas y de vida a Xavier.

«Mira los pájaros, en el cielo quemado... ¿no te parece que entonan un himno... que cantan “Santo, santo, santo...”?».

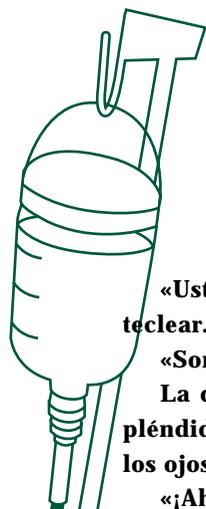
Pero Xavier no la escuchaba.



Unos meses después se encontró con Julio en la redacción de *El Machete*, el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano.

Se había quedado después de la hora de salida para traducir con Diego un artículo de la prensa italiana. De la ventana emergía un mundo de saludos y pasos apresurados, la dulce pulpa erótica de las casas. Diego escribía a máquina lo que Tina traducía en un español difícil.

El mundo proletario no puede buscar la unión si no es mediante la seria previsión de los posibles derroteros de una situación...



«Ustedes los italianos son muy aburridos...», dijo Diego, dejando de teclear.

«Somos teóricos, pero teorizamos con el corazón...».

La discusión fue interrumpida por el inesperado ingreso de un espléndido hombre de 26 años. Irrumpió en el cuarto como un arco iris, los ojos de seda pura, bordado oscuro y esplendente.

«¡Ah!, disculpen, estaban trabajando», dijo con un dulce acento cubano, que daba una nota soleada a las vocales.

«Sí, pero no importa...», farfulló Diego. «Compañera Modotti, éste es el compañero Mella...».

Los presentó como si fuera una obligación, una más entre las miles de aquella agitada vida. Pero Diego observó bien sus miradas y entendió que ésa, aunque una entre mil, era, sin embargo, la obligación justa.

Tina no podía hablar. Callada, aniquilada. La cercanía de aquel cuerpo había vuelto fuente plateada su boca, fuego su interior, plomo tórrido su respiración. Sintió sus pezones erguirse, el vientre soltarse. La carne gritar.

Fuego su interior.

Tina alzó la mano derecha, como titubeando. Y lo mismo hizo Julio, la mano derecha, como titubeando.

Julio dijo: «Les ruego, continúen...». Y desapareció vertiginosamente por la puerta, dejando en la imaginación de la mujer una estela de pétalos rojos.

Regresó poco después para preguntar algo, de lo cual no se acordaba bien. «Bueno, ustedes..., no sé... yo...». También Tina tenía unas preguntas que hacerle, pero no lograba llevarlas a los labios.

Julio desapareció de nuevo y de nuevo regresó, sin nunca saber qué decir, y Tina tampoco sabía. Ambos callaban y se miraban. Diego estaba asombrado de que aquel hombre, famoso por su fuerza, virilidad y seguridad en sí mismo, se comportara de manera tan infantil. De que aquella mujer famosa por tener muchos amantes no pudiera hacer acopio de la más ínfima coquetería.

Invitó a Julio al café Cantono, que estaba a la vuelta de la esquina, pero Mella declinó la oferta.

Tenía cosas que hacer, dijo.

Aunque no recordaba qué cosas.

«¿Quién no conoce la fama de Julio?». Diego, sentado a la mesita del café, se pitorreaba de Tina. «Sabes que lo llaman el Adonis del comunismo, el David de Miguel Ángel contra el terrible Goliath cubano. Ha iniciado una lucha sin cuartel contra Machado, a riesgo de su vida, desdenoso como un caballo al galope... ¿Y por qué? No por sí mismo, sino por la justicia, por la paz, por la dignidad de su pueblo... Y además es tan hermoso, ¿verdad, Tina?».

Tina callaba, había ordenado un mezcal para recuperar vigor, pero la sal y el limón le molestaban y el sabor dulzón del licor le daba náuseas. Quería tener a Julio a su lado, quería estrecharlo, quería que respiraran juntos el amargor de los laureles. Alma y materia unidas, perfecto equilibrio, hostia.

Dulce como los ojos de los niños, dulce como las conchas de noche.

El cartel de una corrida. Seis toros pintados, tres toreros, una tarde de sangre. Vasos, vasitos, café, espejos, viejas fotos con flores y querubines, sillas desbalanceadas, el aire limpio de un día de trabajo terminado.

Diego insistía: «Julio coge con un montón de mujercitas... Le he conocido al menos cinco, todas muy lindas, burguesas, del pueblo, solteras y casadas, no hace distinciones, el muchacho... Imagínate, con esos rizos negros y esos ojos encendidos. Fíjate que tiene esposa y un hijo en La Habana. Pero él no es fiel, ¡faltaría más...!, si yo fuera mujer se me antojaría, debe de ser impetuoso bajo las sábanas...». Y agregó, malignamente: «Qué pena que tenga siete años menos que tú y que tú estés todavía ligada por un amor virtuoso a Xavier, aunque él te haya dejado sola por irse a Moscú».

Pero Tina se sentía todo aquella noche: se sentía puta, virgen, campesina, traidora, río, tierra que brota, tierra que sepulta, cielo, pájaro; se sentía todo excepto vieja y enamorada de Xavier. Sentía todo en ella excepto el peso del sufrimiento y la muerte, de los miedos por el futuro, del arte que se hacía árido. Sentía todo excepto la mínima contradicción por la belleza del todo.

Y cuando Julio compareció una vez más a la mesa y miró a Tina sin decir nada, Diego entendió que había llegado el momento de desaparecer. Se despidió de ellos con una gran sonrisa, ese amor tan pleno le había dado alegría y gloria de vivir.

• **Hicieron el amor enseguida**, esa misma noche. Pocos segundos después de que Diego se había ido. Hicieron el amor en la redacción de *El Machete*, junto a la rotativa, junto a la máquina de escribir. La redacción estaba a 50 metros del bar, pero aquellos 50 metros parecían kilómetros. Parecían un abismo que se engullía el sol, una hoja que lentamente se secaba. Aventaron las plumas, aventaron la tinta, se acomodaron sobre la mesa, después en el suelo, luego en el aire, en el viento, en la tormenta de la noche siempre más grande, siempre más grande.

Julio era todo hermoso, era todo rígido, plástico.

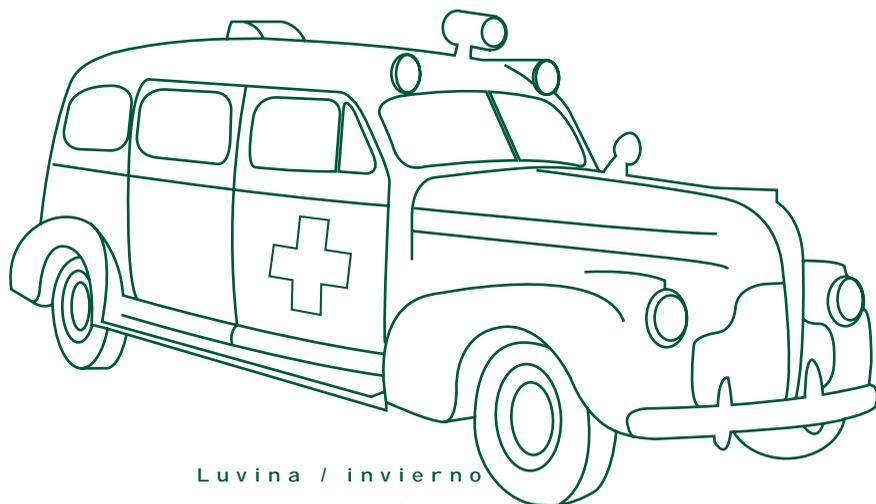
El vientre era músculos entrecruzados, naves metálicas en el mar.

El pecho fuerza, águila henchida, emanación asesina.

Los brazos sabias tortugas, la infinita vastedad del tiempo.

La ingle lanza, rotura, sangre, el alma superior de las rosas.

• **En la sala de espera**, los amigos rodean a Tina. Olor de cervezas dejadas en los bares, olor de sudor rancio, encerrado en el mismo saco en días siempre iguales, olor de colores, de pieles mal curtidas. Densos jugos amargos en la boca, una corriente de aire sobre las pantorrillas desnudas, un terciopelo de hielo que tiene los márgenes azules del ciclón. Está ahí Manuel Bravo para abrazarla, el fotógrafo prófugo; está Rosendo Gómez, el exiliado cubano; está Ribello Oriali, el italiano, agente del Comintern. El estado mayor del Partido Comunista se cierra en torno a Tina: es su nueva familia, ahora que le mataron a Julio. Ahora que las emociones no la esperan más en la calle y en el cielo, ahora que nada más unirá la oscuridad.



Ninguna luz le enceguecerá los ojos. Ninguna lengua le quemará la boca, ninguna voz de leche la saciará.

Rosendo lame la envoltura de un cigarro. Lo enciende, sopla distraídamente el fuego, aspira, dos veces, tres veces. El humo parece regresarle a la vida; su palidez, sin embargo, no conoce pausas.

Son las dos de la mañana.

Llega también Lupe Marín, la ex esposa de Diego, a consolar a Tina. Una vez le dijo puta, cuando creía que quería quitarle el marido, dejó de saludarla, pero ahora corrió a verla, para decirle palabras de respeto, palabras de amor.

«Tina, mi pequeña Tina...».

Tina llora, no tiene vergüenza de llorar. Por primera vez no siente vergüenza alguna.

Quiero llorar diciendo mi nombre, quiero ser yo la que lloro, no cualquier espíritu, no cualquier excusa. Soy yo, y lloro, y estoy orgullosa de llorar.

El enésimo niño aúlla, bajo las luces de gas. Otro hombre murió quién sabe dónde. Afuera debe de haber un cielo poblado por estrellas gélidas barridas por el viento, y cada persona que sale de casa lleva consigo su propia soledad.

Diego la sostiene. «De ahora en adelante tienes que ser fuerte...».

Ribello se quita el abrigo y cubre a Tina con él, la piel de la mujer está helada. El sudor frío le penetra hasta los huesos. Ribello dice: «Recuerda que eres comunista...».

Julio está muerto. Muerto.

Ningún rubor en los frutos de la nueva primavera, los troncos de los árboles agonizarán sin savia.

«¿Me lo puedo llevar, doctor?», pregunta Tina al médico que le dio la noticia. Se asombra de que la voz le salga realmente de la boca y de que no haya dolor en las palabras. Existe sólo la tierra. La tierra oscura. La tierra con sus puertas de siempre.

«Lo siento, señora, pero es contra la ley...».

«Dios mío, al menos déjenme verlo...».

«Debe esperar que lo lleven al Hospital Juárez para la autopsia, después podrá solicitar el cuerpo...».

«Yo soy su esposa, e insisto en verlo ahorita, inmediatamente...».

Tina: la falsa esposa de miles de hombres •



Jolanda Insana

VERSIÓN DE JUANA CASTRO

COMO UN ECO resuenan
afirmaciones y negaciones calladas

maga por simple mandato

quiso casa y casa fue
con dos puertas
una para entrar y otra para salir

imposible alegrarse
con el diafragma aplastado
cuando en Bagdad se tiran a la calle
machacados
27 niños
en fila
por caramelos

entumecida
no siente el cuerpo
de los pies a la cabeza
y no extiende los labios
y no tiende los brazos
y calla
pero se toca
los cabellos el cuello la frente
tuerce los dedos

y verifica
si está hablando conmigo
o estoy hablando yo

relega el tiempo al futuro
pero aquí está el cumplimiento
y no vendrá ni pronto ni tarde
el tiempo que no es
sin diálogo somos
mónadas rancias
dormitando en el mundo
que no tiene días y no tiene historia

según el sabor
así la vida

en ciertos trances es con la contradicción
como hace honor la verdad
en el palacio de las elegancias acumuladas
y da audiencia
detrás del armario de la cocina

también la emperatriz Ci Xi festejó
sus cincuenta años
dando audiencia detrás de la cortina

yo soy quien la lleva en vida provocando odio
y no adivinará la palabra
a ella destinada
rescatada en lo mudo de la garganta

entraron rabiosos en las habitaciones
los cuatro caballeros del apocalipsis del *shopping*
a rebuscar entre zapatos y montones de piezas
y ella allí bajo la escalera
asiste al saqueo

**aterrada y temblorosa
con la baba pegada en las comisuras de la boca**

**no va a la montaña sagrada
ni a los saltos de agua
y sobrecogida por el carácter de la tos
que no sea inoportuna
si se pone en camino
corre el riesgo de equivocarse
como hacen los pingüinos
que desembarcan en las cálidas playas
de Río de Janeiro**

**IN GUISA D'ECO rimbombano / i detti e i contraddetti taciuti // magia
per semplice comando // volle casa e casa fu / con due porte / una per
entrare e l'altra per uscire // impossibile giubilare / con il diafram-
ma schiacciato / quando a Baghdad schizzano via / maciullati / 27
bambini / in fila / per le caramelle // irrigidita / non sente il corpo /
dai piedi alla testa / e non protende le labbra / non tende le braccia /
e tace / ma si tocca / i capelli il collo la fronte / torce le dita / e verifi-
ca / se sta parlando con me / o sto parlando io // deporta il tempo nel
futuro / ma è qui il compimento / e non verrà né presto né tardi / il
tempo che non c'è / senza dialogo siamo / monadi irrancidite / son-
necchianti nel mondo / che non ha giorni e non ha storia // il savòr
com'è / fa la vita // in certi frangenti è con la contraddizione / che
onora la verità / nel palazzo delle eleganze accumulate / e dà udiènza
/ dietro l'armadio della cucina // anche l'imperatrice Ci Xi festeg-
giò / i suoi cinquant'anni / dando udiènza dietro la tenda // sono io
che la tengo in vita eccitando odio / e non indovinerà la parola / a
lei destinata / ricacciata nel muto della gola // entrarono incazzati
nelle stanze / i quattro cavalieri dell'apocalisse dello *shopping* / a ro-
vistare tra scarpe e pezze a bizzefte / e lei lì nel sottoscala / assiste
allo scempio / atterrita e tremebonda / con la bava incollata agli an-
goli della bocca // non va alla montagna sacra / né ai ruscelli d'acqua
/ e troppo presa dal tono della tosse / che non sia disdicevole / se si
mette in cammino / rischia di sbagliare rotta / come fanno i pingui-
ni / che sbarcano sulle calde spiagge / di Rio de Janeiro**

Giancarlo Pontiggia

VERSIÓN DE JUANA CASTRO

IMAGINA

**Imagina una celda, una
celda húmeda, oscura, donde
el tiempo (¡el tiempo!) ya
no teja sus
polvorientas telas, donde**

**en la oscuridad
volcar las horas (vacías
cisternas de la torpe
vida), un
gozne de improviso**

**ceda, y un hilo
de luz ondee, fuerte, como
de espada, desde el lucernario
(inmenso, altísimo)
del mundo. Así, alguna vez,
por orden**

de la Casualidad, aun para ti

¡es vida!

IMMAGINA

**Immagina una cella, una / cella umida, buia, dove / il tempo (il tempo!)
più / non tessa le sue / polverose tele, dove, // nel buio / colare delle
ore (vuote / cisterne della torpente / vita), un / cardine all'improvviso
// ceda, e un filo / di luce fiotti, forte, come / di spada, dal lucernario /
(immenso, altissimo) / del mondo. Così, talvolta, / per ordine // el Caso,
anche per te // è vita!**

Una visita difícil

(4 de julio de 1943)

DINO BUZZATI

Un día, el capitán de fragata Burgos se dirigió a Nápoles, a Torre del Greco, para ir a buscar a la madre de un marinero llamado Battiloro, muerto en combate, que había trabajado bajo sus órdenes. Ambos habían sido gravemente heridos por la misma carga de fuego, cuando se encontraban sobre el puente de mando. Y luego les tocó estar juntos en la sala de urgencias del hospital naval al que los trasladaron para curarles las heridas. El valeroso comandante del cazatorpedos, noble piemontés, codo a codo con el más humilde de los hombres de a bordo. Éste era un muchacho muy sencillo, casi primitivo, un pescador sin instrucción; sin embargo, había muerto con un gesto memorable. Ya que unos días antes había sido amonestado por no portar el uniforme conforme a la norma, cuando se sintió próximo a su fin le dijo: «¿Ya vio, comandante, que hoy sí estoy limpio?». No se sentía preocupado por dejar el mundo, sólo le preocupaba abandonarlo de la mejor manera posible, como lo hacen los buenos soldados. Y su imagen, especialmente querida, se quedó grabada en el corazón del capitán de fragata Burgos; como símbolo del cazatorpedos que había tenido que dejar, del espíritu generoso de la tripulación, y de las horas inolvidables y puras de la batalla.

El capitán de fragata Burgos se fue restableciendo de sus heridas con mucha dificultad. Pero ya no navegaba, ahora se la pasaba encerrado de la noche a la mañana en una Dirección Naval, entre prácticas y llamadas telefónicas. Todavía le dolían las heridas. Y con el paso del tiempo se iba acrecentando su deseo por conocer a la madre de Battiloro; un proyecto que, sin persuasión, se había propuesto desde el principio. Le daba la impresión de que podría encontrar en ella el espíritu de Battiloro mismo, que podría regresar, aunque fuera por breves instantes, a esos días heroicos ya lejanos.

En una brumosa y calurosa tarde, le ordenó a su chofer que lo trasladara en su automóvil hasta Torre del Greco. El auto se detuvo en una pequeña plaza escarpada. Subiendo por una de sus callecitas, a la izquierda, se situaba

la vivienda de Battiloro. Sin embargo, resultaba imposible proseguir, porque una casa, al derrumbarse, había bloqueado el paso. Hasta aquí habían llegado, precisamente la mañana de Pascua, los aviones enemigos; y alrededor no había más que inocentes casas de pescadores y marineros, realmente nada más, ni astilleros, ni depósitos, ni vías del tren; nada que tuviera que ver con la guerra. Entonces, el comandante descendió del automóvil, se encaminó a pie hacia la entrada opuesta del callejón. Era un laberinto de calles pobres y semidesiertas. Pero, en los alrededores, crecían huertos verdísimos que proporcionaban mucha alegría. Lo seguía una docena de muchachitos, manifestando una curiosidad enloquecida por ese oficial tan elegante que llevaba unos cordoncitos dorados colgándole de un hombro.

El comandante se metió al estrecho callejón que se abría entre dos barreras de tapias. Extrañamente, a la mitad de la callejuela, ésta se abría por completo a la luz. También aquí habían caído las bombas. Una casa a la derecha había sido derrumbada. En otra, a la izquierda, asomándose a un zaguán, se veía un ancho orificio circular en el techo; y a través del orificio, como en algunos carteles publicitarios de trasatlánticos, la habitación del piso de arriba: una cómoda, un santo colgado en una pared, la cama hecha, todo absurdamente tranquilo y en orden. Una pata de la cama estaba suspendida en el vacío. No se escuchaban voces. ¿Acaso sería posible que...? Burgos descartó tan cruel pensamiento. Mientras tanto, la gente salía de sus casas. Pero no estaban bien informados. Señalaron la casa de Battiloro pero, por otra parte, se contradecían. Algunos afirmaban que un hijo había muerto en la guerra. Otros decían que no había muerto un hijo sino una hija, una hija casada, en el último bombardeo (estaba en el refugio, cargando en brazos a su hijo, un niño de seis días de nacido; ella había quedado aplastada, al pequeño, por el contrario, lo habían podido rescatar de entre los escombros sin ni siquiera un rasguño). Finalmente, a fuerza de preguntar, pudo enterarse. De los hijos Battiloro: uno había muerto en la guerra; una durante el bombardeo de Pascua; una tercera, también casada, había quedado herida y ahora estaba restableciéndose en el hospital; luego había un cuarto, todavía un muchachito.



Burgos entró en la casa. Una escalerita conducía a una larga terraza sobre la cual se abrían muchas puertas. Salió un jovencito, pariente de los Battiloro; un marinero en los dragaminas, que había vuelto, con permiso, desde Cefalonia. Le dijo que la mamá Battiloro había salido, probablemente se encontraba en una casa vecina, de amigos; de inmediato mandaría a alguien a buscarla. Alrededor se veían casas de pescadores, encaladas, todas con terrazas, terracitas y escaleritas interiores. Una muchacha invisible cantaba. Se percibía un aire gris como de lluvia. El comandante se mostraba ligeramente inquieto. ¿Qué le podría decir ahora a esa madre? El marinero en permiso charlaba con la gran desenvoltura que le otorgaba su traje de paisano. Pero, de repente, el comandante divisó el mar. Entre la esquina que formaban unas casas aparecía un pedazo de mar como un espejismo perturbador. «Allí está», le dijo al marinero en permiso, «allí está un dragaminas como el tuyo», y señalaba hacia un minúsculo contorno negro en la línea del horizonte. El jovencito sonrió: «No, comandante, ése es un escollo. Desde aquí lo vemos cuando sopla el siroco. En cambio, cuando tenemos lebeche no se alcanza a distinguir». Siguió un silencio embarazoso. Hasta que apareció un robusto muchachito todo blanco de harina; era el más joven de los Battiloro, aprendiz con un panadero. «Cómo se parece a su hermano», dijo



el comandante, y el rostro se le iluminó. Luego lo estrechó afectuosamente: «¿Ves? Yo soy el comandante del barco en el que estaba embarcado tu hermano. Era un buen marinero, ¿sabes? Tú debes ser digno de él. Y dime, cuando seas grande también tú serás marinero, ¿verdad?». El muchachito, sin timidez, respondió: «No, yo seré panadero». Se rió el marinero con permiso; también al comandante le hubiera gustado reírse, pero no pudo.

Fue entonces que llegaron a avisar que la mamá Battiloro no estaba con los vecinos, sino en casa de su segunda hija, la que se encontraba herida, a unos cuantos kilómetros de allí. «Vamos a buscarla», dijo el comandante y volvió a bajar el callejón en el que los niños todavía lo estaban esperando. También subió el marinero al automóvil, para ir mostrándole el camino.

El auto corrió por la costanera del golfo, flanqueada por barreras ininterrumpidas de casas, semejantes a un desmesurado país. Se detuvo frente a una de las muchas viviendas, baja, polvorienta y agrietada. Desde la calle se entraba en una gran habitación vacía que era un hervidero de moscas, y en la que un niño jugaba en el piso. Le seguía una enorme recámara atestada de muebles, con tres camas gigantescas, en las cuales estaban reunidas las mujeres. Aquí todo estaba limpio y ordenado.

La mamá de Battiloro estaba sentada en un sillón angosto. Era una dulce ancianita, extremadamente quieta y ordenada. En su rostro no había sufrimiento; ni siquiera calor de vida. Deseos, ilusiones, ansias y vanidades se habían extinguido en ella para siempre. El comandante se sentó junto a ella, le habló amorosamente, le explicó quién era, por qué había venido a buscarla. Ella callaba, movía la cabeza como diciendo que sí, que sí, pero parecía lejana. Sólo Dios sabe si realmente entendía. Alrededor, sin contar a los niños, eran cuatro jóvenes mujeres, muy excitadas por esa visita inesperada; especialmente una, de extremas gordura y exuberancia, no dejaba de afanarse en quitar objetos para hacer lugar, en procurar sillas, en ofrecer explicaciones de todo tipo. Se tenía la impresión de que nadie había entendido bien el porqué de la visita del oficial. «¿Y entonces, ya está bien ahora?», preguntó en un momento dado una de ellas. Las otras se aprestaron a callarla. El hecho es que no había entendido nada, creía que Burgos había venido a traer noticias de la hija herida.

Pero ¿por qué esas mujeres continuaban parlotando? ¿Quién era ese viejo austero que ahora entraba con grandes ceremonias? ¿Por qué el marinero del dragaminas se afanaba, creyendo que no saltaba a los ojos, en ofrecerle algo al comandante? ¿Y qué significaba, allá en la cocina, esa imprevista batahola como de fiesta? La mamá de Battiloro, sentada con gran compostura, asentía a las palabras del comandante; a causa de los dolores, parecía vaciada por completo.

«Estaba sentado cerca de mí», contaba el comandante conmovido, «como lo estamos ahora nosotros dos aquí. Y mientras me curaban...». Ella movía la cabeza aseverando, pero su mente debía de estar lejos, sus ojos ya no eran capaces de llorar; como cuando a un árbol le arrancan todas las ramas y poco a poco el tronco va secándose. «Afortunadamente no sufrí, yo le sostenía una mano...». Ella afirmaba con la cabeza, con resignación infinita. «Traigo dos periódicos. Aquí se habla de su hijo. Que se los lean. Escribieron unos artículos expresamente para él». Ella los tomó, intentó abrirlos, los dobló de nuevo, pero era evidente que no se daba cuenta.

«Ahora debe decirme, le ruego, dígame si puedo hacer algo por usted, dígamelo con toda sinceridad». Y entonces los labios de la madre se movieron, murmuraron algunas palabras: «Sus cosas...», dijo, «su ropa...». Quería los objetos personales de su hijo, que probablemente se habían perdido luego del combate, en la refriega del barco atacado. Ya aquí el comandante se dio cuenta de que tenía frente a él a una pobre madre a la que los años, los partos, los dolores, al final, la habían apagado; y que de ella no quedaba más que una sombra, una especie de dulce simulacro, alejada ya de la tierra. Todo dejaba suponer que ella todavía estaba entre nosotros; sin embargo, sin que nadie lo supiese, ella ya se había encaminado, poco a poco, siguiendo a esos dos hijos que se le habían muerto. En vano el comandante Burgos había venido hasta aquí a buscarla y ahora la llamaba para que regresara, para que le respondiera; ella se había ido tras las huellas de sus hijos perdidos; y resultaba inútil que él le siguiera hablando, precisamente como se le hablaba a un fantasma. Y las otras personas que estaban a su alrededor no entendían. Ellos eran buenos y amorosos con la mamá Battiloro, pero no imaginaban, ni por asomo, qué era lo que había sucedido al interior de ella; ante la presencia de tan aristocrático oficial sólo les preocupaba no quedar mal con él. Afuera comenzaba a llover.

El capitán de fragata Burgos renunció a hablar. Responde con cansadas sonrisas las atenciones que le procura la familia, acepta una rebanada de dulce, está impaciente por irse de allí. No ve la hora de salir por el camino donde podrá divisar, entre las casas, algunos fragmentos de mar, una, aunque sea, mísera franja, pero de desnudo, plúmbeo, salvaje mar desierto. Se da cuenta de que está solo, absolutamente solo con sus maravillosos recuerdos en esa habitación atiborrada de gente. También Battiloro, alma sencilla, se sentiría solo aquí adentro. Porque lo que los soldados sufren en las grandes horas de la guerra no puede ser compartido con los otros hombres, una barrera misteriosa separará a unos de los otros para siempre •

TRADUCCIÓN DE MARÍA TERESA MENESES

VERSIONES DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

POSTAL

Vuelto con el deseo de regresar
a la tierra que dejé y quizás
debí haber olvidado
a la tierra que vuelvo
y que ya no reconozco y no sé amar
y sobre todo a ti que sólo eres
una simple historia
ahora increíble, vacía

AMANTES

Pero sí que eran tuyos los ojos
que me miraban, la boca
que me besaba, los flancos
magros, el gesto en fuga
de una caricia, tuyas las manos,
los sueños que bajan en silencio
al corazón, la urgencia de las
últimas palabras.
Sí, al final de la calle
correcta la encontraste.
¿Quién disuelve lo insoluble?
Los amantes, *separándose*.

CARTOLINA DA CASA

Venuto con il desiderio di tornare / nel paese che ho lasciato e forse / avrei
dovuto dimenticare / nel paese che ho ritrovato / e non riconosco più e non
so amare / e soprattutto da te che non sei altro / che un semplice racconto /
ormai incredibile, svuotato

AMANTI

Ma certo erano tuoi gli occhi / che mi guardavano, la bocca / che mi baciava,
i fianchi / magri, il gesto in fuga / di una carezza, tue le mani, / i sogni che
scendono in silenzio / nel cuore, l'urgenza delle / ultime parole. / Certo, alla
fine la strada / giusta l'hai trovata. / Chi scioglie l'insolubile? / Gli amanti,
separandosi.

VERSIÓN DE SERGIO TREJO

DÓNDE ESTÁ LA ESTERILIDAD que te acompaña
y retiene las sonrisas a los fecundadores
que no logran fecundarte

porque eres estéril y la alianza
con la infancia es
una primavera llena de muerte.

Gastas tu santo cuerpo detrás
de los setos. Te poseen muchachos
nutridos de pan. Hay
que llorar por todos. Por ti
que entre ortigas en un prado
te concedes. Por mí
que de nuevo voy en busca
de palabras para evocar el sol
de tu cuerpo.

Dov'è la sterilità che t'accompagna / e trattiene i sorrisi ai fecondatori / che non riescono a fecondarti // perché sei sterile e l'alleanza / con la fanciullezza è / una primavera piena di morte. // Spendi il tuo corpo santo dietro / le siepi. Ti possiedono ragazzi / nutriti di pane. C'è / da piangere per tutti. Per te / che in un prato ti concedi / fra le ortiche. Per me / che daccapo vado in cerca / di parole per rievocare il sole / del tuo corpo.

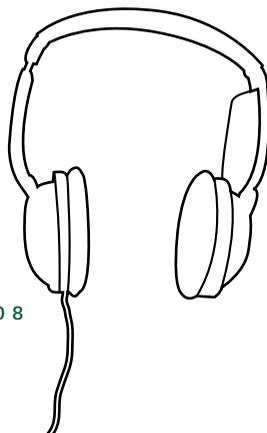
Rap y poesía

EDOARDO SANGUINETI

EN LA TIPOLOGÍA de las relaciones de colaboración entre poesía y música, existen dos polaridades fundamentales: por un lado, se da el caso de un escritor que, sin pensar en lo absoluto en la música, escribe un texto, que un músico utiliza porque juzga que lo puede emplear para sus fines expresivos, estimulado, aparte del aspecto temático, por el de la organización lingüística; por el otro, se presenta el caso de una colaboración que nace porque el músico le pide expresamente un texto a un autor; luego, se dan los casos intermedios, en los que el autor propone materiales ya escritos, que el músico selecciona a su libre albedrío. Mi trabajo sobre el *rap* —con Andrea Liberovici— pertenece a esta especie de tercer camino: no se me pidió permiso para musicalizar textos determinados y mucho menos que escribiera uno para la ocasión; sino, más bien, colaborar en un proyecto. Yo propuse varios materiales ya existentes; otros los seleccionó el propio Liberovici de entre mis escritos, y nos pusimos de acuerdo sobre una relativa libertad para usarlos. Creo que este modelo de colaboración puede ser interesante, ya que no se trata ni de una idea nacida de un encargo de trabajo, ni de la utilización de un texto concebido fuera de la música, sino del trabajo de un músico sobre materiales poéticos que fueron puestos a su disposición y que él puede reorganizar de acuerdo a sus propias exigencias.

En realidad, mi curiosidad por las experimentaciones que implican música y literatura no es nueva. Empecé a colaborar con músicos a principios de los años sesenta, fundamentalmente con Luciano Berio. Berio es, acaso, el músico que mejor encarna mi idea de colaboración, que se ha prolongado hasta hoy; aunque a veces hemos dejado períodos prolongados entre una colaboración y otra, nunca se rompió una línea de continuidad, entre otras cosas porque aunque se modificaran nuestras poéticas y las formas de nuestro lenguaje —como es natural en una investigación—, siempre nos movimos con cierta simetría: los problemas, tanto de lenguaje

poético como de lenguaje musical que se planteaban, a menudo presentaban analogías, incluso en la obvia diferencia de dos modalidades comunicativas más bien heterogéneas. Con Berio y con otros músicos el trabajo era, de vez en cuando, cambiante, pero conservaba la constante de pertenecer siempre a ese género de música que consideramos *grave*, seria, ligada al teatro, a la sala de concierto, o incluso a soluciones de cámara, pero lejana de la así llamada *pop music*, es decir, de una música de más amplio consumo, que utiliza modalidades de comunicación popular nacidas —o que se transformaron— como tales. Este ámbito siempre me ha apasionado, primero a través de las sugerencias del *jazz*, luego con el desarrollo del rock y de otras formas más recientes. Aparte de este interés específico, cuando le presenté a Liberovici algunos de mis materiales, a mí me movía la idea —que él, por otra parte, compartía— de que el *rap* es, ante todo, una técnica evidentemente rítmica y musical, pero también una técnica del discurso verbal, una manera paradójica para «recitar cantando», en la que la importancia del texto es muy fuerte y que incluso permite utilizar componentes que no poseen una preordenada estructura rítmica pero que se construyen a través de juegos verbales. Yo he utilizado, por lo menos en muchos de mis textos, aliteraciones, rimas remarcadas, y esto se prestaba muy bien para ser transformado en *rap*, con pocas modificaciones de réplica, de iteración, de variación. Después de aceptar la propuesta para un *rap*, le sugerí a Liberovici que nos aventuráramos más allá, que pensáramos en un espectáculo en el que el *rap* mantuviese su estructura esencial, pero que junto con éste se usaran textos musicales tradicionales —para violonchelo, por ejemplo— que luego fueran grabados de tal manera que se creara, tanto desde un punto de vista escénico y gestual como desde un punto de vista verbal, una gran posibilidad de movimientos diversos en las direcciones más variadas. Satisfecho por el resultado obtenido, el propio Liberovici ahora piensa en trabajar y ampliar esta forma de *rap* y crear un espectáculo todavía más desarrollado, injertándole otros elementos (como la canción u otras modalidades) igualmente heterogéneas respecto al material preordenado. Este trabajo tiene, por lo tanto, su estructura ya organizada, pero también es un trabajo *in progress* porque es susceptible, en las intenciones del músico, de continuos perfeccionamientos.



Además, desde el punto de vista temático, Liberovici partió de un tema que podía ofrecer mucho material: el argumento del sueño; por eso le facilité plena libertad para que montara mis textos y para jugar —como yo esperaba que lo pudiese hacer— con la conjunción de partes heterogéneas entre sí, pero que en una lógica onírica encontraban su sentido de montaje. Por otra parte, mucho del *pop art* —entendido no solamente en el sentido pictórico, sino como *arte pop*, en el sentido en que se emplea esta palabra cuando hoy se habla del folclor de masas— es digno de gran atención; y existe un intercambio continuo, unas veces consciente, otras no, entre las expresiones tradicionales de arte y las expresiones de masa ligadas al consumo y a la cultura de los jóvenes. En el fondo, en esta relación se encuentra algo que la tradición siempre conoció y que luego perdió un poco: si se observa la manera en la que la música del pasado maniobró con chaconas o gallardas o minuets o valeses, uno se puede percatar de que toda la música más seria, algunas veces incluso *grave*, utilizó formas de danza que eran consumidas, simultáneamente, por la cultura «popular» de la época. Luego se verificó una escisión o, por lo menos, una mayor dificultad de relación entre estos elementos, incluso si la influencia del *jazz* en la música seria, por ejemplo, alcanzó a músicos como Debussy y Stravinsky; y creo que esta forma de contaminación no sólo puede continuar, sino puede volverse más explícita y consciente, y más programática de cuanto lo fue en el siglo xx.

También la escritura literaria y el trabajo en la palabra podrían encontrar en esta especie de hibridación un impulso ulterior para romper con el *poetese* en sentido negativo, es decir, la jerga lírica, la selección verbal hacia realidades superiores dotadas de aura, y estimular principalmente para un empleo poético del lenguaje cotidiano, de todo lo que es el mundo de la prosa moderna, de la tecnología, de las fecundas mezcolanzas de lenguas diversas. Por otra parte, es importante recordar que en una cierta literatura estadounidense en la época de la cultura *beat*, hubo autores, como Keroauc y Ginsberg, que declaraban que se habían inspirado mucho en el ritmo del *jazz* o en la música *pop*, precisamente como ritmo de escritura; existen ejemplos, tanto en poesía como en prosa, de una literatura que tuvo esta influencia de la rítmica musical, en el terreno de la novela y de la narrativa, así como en el poético, y creo que, en esta dirección, se pueden alcanzar progresos todavía más ricos.

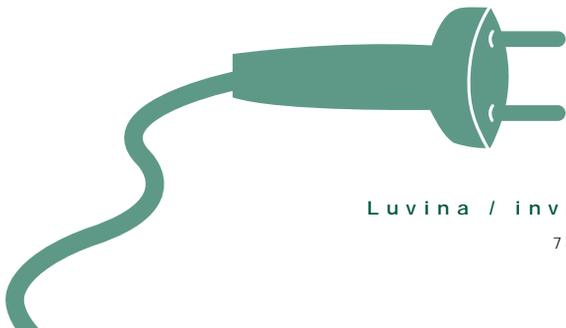
Al evaluar la situación italiana, es necesario, sin embargo, hacer las debidas diferencias. Los experimentos de los años cincuenta y sesenta para crear una canción de autor, o el desarrollo de los así llamados cantautores, arrojaron resultados absolutamente discutibles. Lo característico de la canción italiana parece muy aprisionado dentro de los límites de la melodía tradicio-

nal, por lo cual o se vuelve tardío melodrama reciclado o, en el mejor de los casos, tarda romanza de cámara. Esto no quita que no se hayan verificado resultados positivos entre los autores (porque Paoli o Conte, acaso, abrieron brecha) y los intérpretes, que eran, más bien, extraordinarios, incluso desde el punto de vista de la indumentaria, como Mina o Patty Pravo. Sin embargo, siempre ha sido un límite la preponderancia de la melodía o de lo poético; incluso los intentos de escribir textos para canciones realizados por Pasolini, Calvino, Fortini, e incluso por Moravia y Soldati, aunque muy rara vez, no encontraron validación ni continuidad, porque en el fondo la verdadera música popular iba en otras direcciones. La intervención del *jazz* y del *rock* fue, por el contrario, un hecho irrevocable en el desarrollo del lenguaje musical, el único que puede encontrar equivalentes en la experimentación literaria. Junto con el *poetese*, hubo un *canzonettese*: Italia, desgraciadamente, es el país de Sanremo, para decirlo todo en una fórmula, y esto ha representado y representa una limitación muy fuerte.

Incluso desde el punto de vista de los contenidos y de las ideas, aunque la canción haya tenido un público muy amplio, en sustancia siempre se quedó prisionera en actitudes, por así decirlo, pequeñoburguesas. Mucha de la protesta orientada en ese sentido no se puede comparar con la ruptura expresiva propuesta por mucha música anglosajona, desde los Rolling Stones hasta los Sex Pistols, por ejemplo, en la que el radicalismo y el anarquismo alcanzaron una violencia que en Italia fue prácticamente desconocida o verdaderamente accidental y excepcional. El límite de la canción italiana es, en verdad, también un límite ideológico y de clase. Intentar el experimento del *rap* significaba, para mí, salir realmente de estos límites, traspasar realmente otra frontera: realizar un trabajo, con un músico, en una dirección que posteriormente tampoco se quedara prisionera en la forma del *rap*, sino que la utilizase como una suerte de referencia fundamental, en la organización de la estructura de una experiencia espectacular, sin renunciar a ninguno de los elementos que hoy tanto la palabra como el sonido pueden proponer.

Cada vez más, tiendo a insistir en el momento anarquista como un momento de pulsión del gran arte crítico del siglo xx. Si este momento encontró encarnación, no fue tanto en la forma de la canción «a la italiana», sino más bien en las experiencias de cierto rock violento y hoy, acaso, del *rap* y de otras expresiones de este género •

TRADUCCIÓN DE MARÍA TERESA MENESES



Stefano Raimondi

● VERSIÓN DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

a mi hijo Giacomo

● LAS HISTORIAS ESTÁN donde se cuentan:
● en su agudo modo de abrazarse
● entre las palabras, en su permanencia
● junto a lo cierto, al sueño de alguien.

*

Pueden ser pobres las palabras:
las puestas ahí adrede. Pero las tuyas
son pequeños ruidos: de gruta.

● Dime tu hallazgo de luz
● tu sílaba suavemente destilada
● el ruido de tu sonrisa hecha
● en el candil la vez primera
● dentro de tus manos.

● Y desde las paredes incisas y rupestres
● dime que estás: que estarás para siempre.

a Giacomo mio figlio

*LE STORIE STANNO dove si raccontano: / nel loro modo acuto di abbracciarsi / tra le parole, nel loro rimanere / vicino al vero, al sogno di qualcuno. // * // Possono essere povere le parole: / quelle messe lì apposta. Ma le tue / sono suoni piccoli: di grotte. / Dimmi la tua scoperta di luce / la tua sillaba stillata piano / il tuo rumore di sorriso fatto / a lumicino la prima volta piano / dentro le tue mani. // E dalle pareti incise e rupestri / dimmi chi sei: chi sarai per sempre.*

Trenes

BIANCA GARAVELLI



CADA VEZ QUE SUBÍAN aquella escalinata, en seguida se detenían a contemplar el panorama hacia abajo, con actitud de conquista. Era pesado subir esas escaleras y el corazón mandaba señales que daban miedo. En cada subida era peor. Especialmente en verano.

La vista abajo no era particularmente bella, más bien alguien la hubiera podido considerar lóbrega. Eran los andenes de una pequeña estación que aún poseía el esplendor de principios del siglo xx, pero que se había convertido en una escala secundaria, de poca importancia, aunque invadida en los días hábiles por una incontenible proliferación de trabajadores de ida y vuelta. No obstante los pequeños cambios en sí positivos, los monitores que anunciaban horarios, andenes y retrasos, las vitrinas cada vez más cromadas, grandes y legibles con la lista de los trenes, nunca lograba perder, con el pasar de los años, un no sé qué de suciedad y mala fama. Y tampoco el espectáculo que ofrecía a quien la miraba desde arriba podía ser fascinante.

Sin embargo, aquellos andenes vacíos y silenciosos, aquel aire de sueño y reposo, en una noche de verano, con la luna aún grande y luminosa como un ojo espectral en el cielo, capturaban un resplandor de belleza.

La ciudad era una de esas grandes, siempre algo inacabadas, siempre un poco demasiado inhabitables, sucias y caóticas, que arrastran a la economía italiana con su energía dirigida sólo hacia las ganancias.

Era porque aquella perspectiva de los andenes vacíos era un nicho de reposo en la ciudad ajetreada, el reino de la espera de un nuevo evento (a la mañana siguiente, cuando el sol habría de reconquistar el dominio por ahora dejado a la luna y el traqueteo de los trenes volvería a atormentar los oídos), que aquella vista adquiría todo ese encanto.

Ellos se detenían sólo un instante, no mucho más, en lo alto de la escalinata de metal. Se acercaban al barandal del puente pintado de verde, contemplaban los andenes, después se miraban brevemente a los ojos y seguían caminando.

Generalmente, cuando pasaban por ahí acababan de cenar en el restaurante refinado y costoso que surgía justo debajo de la escalinata, que era como un puente sobre los andenes. Si algún amigo estaba con ellos, los miraba asombrado. En cambio, si ya los conocía, no se asombraba. También el jardín del restaurante (que, pese a ser famoso y a que intentaba mantener con la buena cocina y los precios altos una clientela conocedora y selecta, continuaba adornándose con el apelativo de taberna) se veía desde arriba. Pero no era un espectáculo capaz de atraer como la vista de los andenes, porque ya se podía distinguir bien desde antes de llegar arriba, y no tomaba ese aspecto de premio conquistado con dificultad, como la visión final de la estación, para alcanzar la cual se necesitaba incluso acercarse al barandal del puente.

Era ya una especie de rito. No esperaban nada a cambio de su fidelidad. No buscaban nada. Sin embargo lo repetían, sin omitirlo jamás. Tenían miedo de no hacerlo. Al menos, haciéndolo, tendrían la posibilidad, aunque pequeña, aunque remota, de que les sucediera nuevamente.

Como un milagro. Como el don de una voluntad superior.
Ellos no sabían si merecerlo o rogar por obtenerlo, aun sin méritos.

Permanecían aferrados a ese gesto, porque no podían dejar de asirse a aquel instante de sus vidas, pues temían que, de lo contrario, morirían.

No es que temieran la muerte. Eran dos seres humanos adultos. Habían vivido experiencias que los habían acercado al sentido de sus vidas, sin poder entenderlo del todo. Se habían movido midiendo las fuerzas en las curvas angostas de las dificultades, habían hecho apuestas en los laberintos de las decisiones y luchado contra la avaricia del tiempo, descubriendo que lograban superar el miedo permaneciendo unidos. La habían rozado tan de cerca tantas veces, perdiendo a las personas más queridas, que la muerte ya se había vuelto familiar. Pero no habrían sido capaces de resistir aquella ola negra de tristeza con la que se materializaban los recuerdos, hacía ya algunos años.

Desde que habían perdido la oportunidad de sus vidas.

Desde que habían decidido no partir, no tomar un tren hacia una ciudad lejana, extranjera, prometedora.

Hasta aquella noche de verano, tan parecida a todas las demás que vinieron después, con la luna como un ojo abierto al mundo, piadoso o distraído, en los andenes dormidos, cuando habían visto por un breve instante, como una visión lejana y sin embargo nítida y simple, la imagen de sí mismos.

Caminaban agarrados de la mano, jóvenes y sonrientes; esperaban el tren. En un momento dilatado por la eternidad, en algún lugar entre las huellas indelebles de acciones humanas que llenan el universo, ellos dos podían tomar aún aquel tren.

Nunca lo habían perdido •

TRADUCCIÓN DE MARCELA TAVERA SORIA

VERSIÓN DE JEAMEL FLORES-HABOUD

CRITERIO DE LOS CRISTALES

que el peso de la luz sobre las manos es breve
—la doble herrumbre sobre la balanza.

apenas es, tiene el otro espejear.
la vitrina la mercadería vista—
la vertical. se sienta, al primer
velo del polvo —muda,
cambiada por una misma
línea casi no dada,
escindida es escindida, la cortina
cansada de cuanto
está de lo propio inverso.

la luz es el hábito ligero —dice
perdido

CRITERIO DEI VETRI

che il peso della luce sulle mani è breve / – la doppia ruggine sulla bilancia. // appena e, ha l'altro specchiare. / la vetrina la merce vista – / la verticale. siede, al primo / velo della polvere – muta, / cambiata da una stessa / riga quasi non data, / scissa è scissa, la cortina / stanca di quanto / sta dal proprio inverso. // la luce è l'abito leggero – dice / perso

VERSIÓN DE GUILLERMO FERNÁNDEZ

SE ENTRA EN UNA casa ajena
 como en las altas grutas de una montaña
 o en las madrigueras.
 En un principio se husmea el olor
 que impregna el aire, luego el áspero
 tajo de la luz
 y, al fin, el dulzor que envuelve
 y renueva las cosas antiguas.

Miras en torno tuyo, tú, a boca abierta
 —el mueble alto, el clóset,
 la mesa de madera oscura en el fondo
 y el aparador—.

Cómo se condensa en poco espacio
 el territorio del hombre.

SI ENTRA CON prudenza in casa d'altri / come nelle grotte su in mon-
 tagna / o nelle tane. / S'annusa dapprima l'odore / che impregna
 l'aria, poi l'aspro / taglio della luce, / per ultimo il dolce che avvolge
 / le cose antiche e le rinnova. // Tu guardi intorno, tu, a bocca aper-
 ta / —il mobile alto, il mio armadio a muro, / quel tavolo di legno
 scuro in fondo / e la credenza—. // Come s'addensa in poco spazio /
 il territorio dell'uomo.

Los libros son como los árboles: aproximaciones a la narrativa italiana contemporánea

STEFANO STRAZZABOSCO

La rapidez con que Italia ha avanzado a causa de cambios que, en poco menos de veinte años, han modificado radicalmente la que se quisiera definir como su «alma» —si un Estado moderno pudiera permitirse todavía tener una—, hace más difícil la articulación de un razonamiento claro acerca del estado de la narrativa italiana en la actualidad y, más generalmente, sobre la posibilidad de narrativizar el presente de este país y de dar cuenta de todo lo que ha sucedido y está sucediendo día tras día.

Como en una mala parodia de la leyenda faustiana, se tiene la impresión de que Italia ha sido forzada, más o menos conscientemente, a vender su alma, para adquirir no fama o riqueza, sino simple supervivencia, desdichadamente en menoscabo suyo y de otros. El desarrollo económico de fines del siglo pasado ha llevado, de hecho, a las áreas más avanzadas del país a un grado de competitividad que, para sostenerse en términos redituables, obliga a deshumanizarse cada vez más, decretando de pasada el fin de la familia como núcleo constitutivo de la sociedad, y la muerte de esa civilización —campesina primero, industrial después— que por siglos fue la base de la tradición común y de la identidad nacional, para bien y para mal. Estos modelos están siendo sustituidos, por un lado, por un concepto de las relaciones de producción cada vez más flexible y funcional para el mercado, visto éste como valor en sí; por el otro, por una concepción atomística de la comunidad, que a menudo existe únicamente como erogadora de bienes y de servicios en beneficio tan sólo del individuo.

El proceso de vaciamiento de la identidad nacional profunda que, por otra parte, estaba muy lejos de haberse consolidado como algo homogéneo, encontró al menos dos factores muy importantes de aceleración, si no es que incluso concausas: en primer lugar, la televisión, con todas sus implicaciones de homologación del pensamiento y de invención de escenarios ficticios adecuados para compensar la creciente pobreza de la realidad; en segundo

lugar, la política, que se ha valido abundantemente de la televisión para sus propósitos, pero que representa el verdadero cáncer que devora al país y que, poco a poco, le está cambiando la fisonomía, para volverlo más afín a sus planes de negocios, cada vez más elitistas.

En este contexto, en el que una política invasora busca controlar los principales medios de comunicación para asegurarse el consenso de la masa; en el que la independencia de la magistratura se pone en discusión y aparece como un obstáculo para el desarrollo, y el parlamento se halla en peligro de ser desautorizado por el poder ejecutivo; en el que, finalmente, la crisis económica estructural y la presión de la gran masa de desesperados que llegan a Italia en busca de trabajo están produciendo un clima de intolerancia, sospecha y xenofobia que cala en los peores impulsos de las personas, no es extraño que un semanario católico, por lo general prudente y de amplia difusión, *Famiglia Cristiana*, haya hablado hace poco de derivaciones fascistas, atrayéndose las críticas del propio Vaticano, subrayando de este modo un problema que muchos de los más agudos y liberales comentaristas habían puesto de relieve desde hace tiempo. Y no se trata, naturalmente, del regreso del fascismo histórico, con sus mitos de papel maché, el imperialismo colonial, los garrotes, la censura y todo lo demás; sino de una forma rastrera de dictadura *de facto* que vive del vaciamiento progresivo de las instituciones democráticas, reducidas a simples fachadas de edificios más bien secretos y tenebrosos, poderes que escapan al control de los ciudadanos y que sin embargo los condicionan y determinan *a priori* sus opciones, casi siempre sin su conocimiento pero sí *con su consenso*.

Por otra parte, actualmente en Italia más del 40 por ciento de la riqueza que se produce es fruto de actividades ilícitas;¹ las diversas mafias emplean directamente a casi dos millones de personas (sobre una población total de cerca de 57 millones);² el 98.40 por ciento de las grandes empresas, con una facturación superior a 50 millones de euros, evade al fisco,³ y el trabajo negro y subterráneo representa 27 por ciento del PIB;⁴ mientras tanto, la gente experimenta un miedo creciente ante lo que es diferente y ante los extranjeros —hay, por ejemplo, una infame campaña mediática contra los gitanos y los emigrantes—, y las nuevas generaciones, al contrario de sus «abuelos» del 68, que querían cambiar el mundo, se contentan con cambiar el viejo celular por el último

1. *Rapporto dell'Alto Commissariato anti-Corruzione*, 2008. Hace 20 años era el 30 por ciento.

2. *Relazione della Commissione Parlamentare Antimafia*, 2003.

3. Agenzia delle Entrate Fiscali.

4. Organización para la Cooperación Económica y el Desarrollo (OCDE).



iPod. La Italia de hoy, en resumen, es muy distinta de la que ha dado al mundo escritores como Primo Levi, Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi y Pier Paolo Pasolini, por citar sólo algunos entre los más grandes. Sólo ahora, quizá, se comienza a entender esa poderosa, abigarrada y viva corriente artística que nació de las cenizas del régimen fascista y de la Resistencia y creció en la postguerra del Neorrealismo, que se hizo famosa en el mundo gracias al cine, representó una especie de Renacimiento *novacentesco* irreplicable, y que la fase que vivimos ahora puede llamarse francamente de declinación. Del mismo modo, se intuye que el largo período de paz, democracia y desarrollo del que Italia ha gozado desde 1945 a la fecha, aunque sea en modo errático y discontinuo, no era la regla histórica sino la excepción, así como el fascismo no fue un fenómeno anómalo, un caso aislado y estrambótico, sino la expresión coherente y lógica de una sociedad y de una historia que llevaban esa tentación en su ADN, en sus mismos cromosomas.

La mejor narrativa italiana está buscando, entonces, trazar una ruta propia en ese paisaje de ruinas y fantasmas, pero mi impresión (porque, forzosamente, las mías son sólo impresiones) es que su camino no es nada fácil. El primer gran obstáculo, por ejemplo, es el mercado editorial, que tiende a premiar los libros cautivantes sobre aquéllos más indigestos —aunque con frecuencia más auténticos y verdaderos. Esto hace que se consagren, sobre todo, los narradores que saben fascinar al público de manera funambulesca, acaso participando en los *talk-show* televisivos o construyendo tramas tan perfectas como inútiles y estérilmente manieristas; o bien haciéndose escritores de los géneros que están más de moda en la actualidad, como el policíaco y el *noir*. Pero también es cierto que hay autores que saben utilizar las convenciones de esos mismos géneros para hablarle a la gente de los problemas reales, como hacen, por ejemplo,



Andrea Camilleri y Massimo Carlotto, ambos autores del género policíaco, y ambos también muy capaces de arañar y denunciar los males de un país entontecido, empavorecido y distraído al borde del abismo.

Aún más, la narrativa italiana aparece amenazada por el peligro del regionalismo. La identidad italiana ha sido siempre el resultado de lenguas, tradiciones, historias y culturas incluso muy distintas entre sí. No sólo el norte, para referirnos a lo más obvio, ha estado lejanísimo del sur, sino que también, en el interior de esta dicotomía clásica, la variedad y la especificidad de cada territorio y de cada región son tales que hacen pensar en un espléndido mosaico de un policromatismo muy encendido, en ocasiones casi enceguedor. Así, en la actualidad, no obstante que la homologación se haga cada día más perfecta, sobreviven todavía narradores fuertemente radicados en su propio contexto, sin el cual no serían tales. Sin embargo, en algunos casos la narración de hechos de colores típicamente locales puede funcionar más como una distracción que como revelación de verdad y poesía, y entonces el boceto sustituye al arte, en una especie de perverso turismo literario de pega y corre. Pero incluso en este caso los mejores escritores, como Marcello Fois, de Cerdeña; Mauro Covacich, Tiziano Scarpa y Tulio Avoledo, del noreste; el mismo Andrea Camilleri, de Sicilia, son capaces de conservar intactas sus raíces y, al mismo tiempo, de escribir con un aliento que excede sus confines regionales, un poco como en su tiempo lo supieron hacer Leonardo Sciascia (Sicilia), Romano Bilenchi (Toscana), Cesare Pavese (Piamonte), Giorgio Bassani (Emilia), Goffredo Parise (Véneto), Salvatore Satta (Cerdeña), Tonino Guerra (Romaña), Alberto Moravia (Roma), Ottiero Ottieri (Milán), Anna Maria Ortese (Nápoles), etcétera.

Otra amenaza es el minimalismo, o bien la tendencia a narrar historias en sordina, casi a hurtadillas, concentrándose en los pequeños hechos personales y omitiendo el hecho de que cada quien es parte de un contexto, de una comunidad, de un diálogo de muchísimas voces. Me parece que es justamente ésa la corriente en la cual nadan los escritores de la Italia actual, y es necesario decir que muchos de ellos poseen una técnica refinada y afinada por los editores de las principales casas, que los hacen más apetecibles al gran público y, potencialmente, *best-sellers*. Pero los libros que de veras aturden y dejan una impronta indeleble en sus

lectores son aquellos que hacen arder el papel sobre el cual están impresos, como el reciente *Gomorra*, de Roberto Saviano. El libro de Saviano es más un ensayo que una novela, pero su nivel de narratividad es altísimo, tanto que logra hablar con una voz propia y clarísima a los lectores de otros países. Argumentos iguales, *mutatis mutandis*, se podrían elaborar para la obra de Claudio Magris y de Paolo Rumiz, que fundan el *reportage* de viaje con la observación, la reflexión y el análisis, incluso sosteniéndose con frecuencia sobre tenues tramas narrativas. La intensidad que se percibe en esas narraciones deriva en primer lugar del cociente de verdad y de emociones no banales que en ellas se encuentra en abundancia, y que las hace imprescindibles e importantes. Una novela «minimalista», por el contrario, debe saber calcular el riesgo de la irrelevancia, compensando su estrechez de horizonte con el vértigo de una excavación en profundidad, o con cualquier otra virtud que la vuelva universal, como son la muerte y la belleza. Paolo Giordano, el autor del libro-revelación de 2007 —*La solitudine dei numeri primi* (Mondadori)—, por ejemplo, parece encarrilado en este camino, así como Carola Susani y Davide Bregola, por citar unos pocos nombres casi desconocidos fuera de Italia. Pero también escritores ya ampliamente conocidos y traducidos en muchos idiomas, como Antonio Tabucchi y Alessandro Baricco, han sabido conjugar el amor por la literatura en cuanto tal con la investigación sobre el presente y la historia de todos, colocándose como posibles puentes entre las generaciones de los maestros del siglo xx y las nuevas generaciones de hoy.

En conclusión, si históricamente Italia se ha distinguido por dos grandes filones narrativos, el del realismo que reelabora los hechos para comprenderlos y el de la inspiración fantástica de los temas y de la lengua, en la actualidad la posibilidad de sobrevivir a un pasado luminoso parece ligada, por un lado, a la capacidad de continuar caminando sobre esos surcos, conservando la memoria del tiempo perdido como un precioso talismán y una brújula, y otro lado, a su capacidad de resistir a todos los tipos de distracción, de manipulación, de evasión controlada a la distancia, de ocultamiento sobre el presente ilusorio que se nos viene propinando cada día para aturdirnos y mantenernos tranquilos, mientras alguien nos sustrae furtivamente la vida, la libertad, la dignidad, el futuro. Los grandes libros son como los árboles, dicen: entre más se elevan hacia el cielo, más profundas son sus raíces en la tierra. Dicen también que los frutos de plástico pueden incluso ser agradables a la vista, pero que probablemente es mejor no comerlos •

TRADUCCIÓN DE SILVIA CRUZ

VERSIÓN DE JEANNETTE L. CLARIOND

YA NADA HAY fuera. Blanco y niebla.
Yazgo en un cuarto, el cuarto de los otros,
enferma mas no grave, sobre el sofá.
En la mesa los amigos
callan, hablan. De las cosas más variadas.

Morir, lentamente, en compañía
y que al mirar atrás
no encuentren el cuerpo: ¿a dónde se fue?
Disuelto.
Yo no era mi carne.
Yo me río
desde Flandes, desde los bosques de Mont Noir,
desde los muros del burgo en la nieve,
desde la playa de una isla en otoño,
el agua estaba helada pero me bañé
entre detritus y pájaros
y cuando llegue el invierno
pasaré un tiempo en casa —en los árboles, allá fuera.
Nadie invoque: regresa.

NON C'E PIÙ NULLA fuori. Bianco e nebbia. / Io giaccio in una stanza, stanza
altrui, / ammalata non grave, sul divano. / Gli amici al tavolo, / tacciono,
parlano. Delle cose più varie. // Morire, lentamente, in compagnia / e che
girandosi / non trovino più il corpo: dov'è andato? / Dissolto. / Io non ero
la mia carne. / Io rido / dalle Fiandre, dai boschi di Mont Noir, / dalle
mura di un borgo nella neve, / da una spiaggia su un'isola in autunno,
/ l'acqua era gelida, ma io ho fatto il bagno / fra i detriti e gli uccelli, /
e quando verrà inverno / per un po' sarò a casa - negli alberi là fuori. /
Nessuno invochi: torna.

Surtidor de abrazos

DANIELA TOMERINI

*Si tiene algo que celebrar y no cabe en el pellejo de la alegría,
antes de regresar a casa para contárselo a sus familiares, llamar
por teléfono a sus amigos, o bien si no tiene ni familiares ni
amigos y le sirve alguien para abrazar o para que lo abrace a usted
y disfrute con usted, acuda a mi padre, en el jardín público. Él
siempre está ahí, cerca de la fuente, esperándolo.*

*Si le ocurrió algo triste, si está desesperado porque perdió su
trabajo, si le parece que va a volverse loco porque ella se marchó
con otro, y le sirve un abrazo para seguir adelante, acuda a mi
padre, él lo está esperando cerca de la fuente grande, la que tiene
en medio estatuas de mármol que surten el agua.*

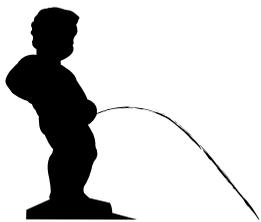
*Mi padre se llama Giovanni —pero nosotros en casa, y también
todos los que lo conocen, lo llamamos Giò— y su trabajo es
abrazar a la gente: se queda sentado en el borde de la fuente,
redonda como un plato sopero y obra de un gran escultor,
esperando a que alguien se acerque para abrazarlo.*

Cuando regresa a casa y no está demasiado cansado, me cuenta quiénes son los que acuden a él. Son personas a veces simpáticas, a veces menos; sin embargo, él abraza a todo el mundo.

Cuando los ve llegar con aire satisfecho, mirando a su alrededor con una gran sonrisa, se les acerca y les dice: «Hola, me llamo Giò, ¡me alegro por ti!». Y luego se abrazan, con alegría, y se ríen juntos. A menudo le cuentan por qué están contentos, pero también hay personas que se las dan de misteriosas y no le dicen nada, tan sólo «¡Gracias! ¡Gracias!» —con aquel aire satisfecho de quien es feliz y cree que lo va a ser para siempre.

Trabaja cerca de la fuente porque dice que el agua le proporciona energías positivas que lo recargan; sostiene que su trabajo precisa de muchas fuerzas (esto no lo puedo explicar: por qué abrazar a alguien cuesta tanto), pero yo creo que se pone cerca de aquella fuente porque la conocen todos y así saben dónde encontrarlo. Además, es muy hermosa, la fuente: tiene unas estatuas que parecen personas de verdad que se mueven y se cuentan cosas, y yo pienso que por las noches, cuando no las ve nadie, se mueven de verdad y hablan, pero en cuanto el cielo clarea y alguien podría verlas, vuelven a ponerse inmóviles •

TRADUCCIÓN DE MANUELA TORQUATI



Alessio Brandolini

VERSIÓN DE MARTHA CANFIELD

VUELVE EL VIENTO FRÍO del bosque y revive esta ansia. Así, aunque no lo queramos, el pantano se nos instala dentro.

**Hay cubiertos sobre el mantel religioso
pescados en el bolsillo de la chaqueta
agujas en el ojo y la luna que rebuzna.**

**No hagas de la tortura el núcleo de la cuestión
la hoja blanca que absorbe la tinta
el lobo amansado que muerde al jefe de la oficina
el hijo pobre que le clava los dientes al padre rico
el sol y las estrellas que reniegan de su propio fulgor.**

Lo sabes que hay que abrirse, más aún, desencajarse.

**Refugiarse de apuro en el bosque
en los surcos y en los pliegues de la tierra
en el corazón sin latidos del hombre.**

**Porque el nombre exacto de las cosas (y del yo)
sigue siendo incomprensible,
bien escondido detrás de la mirada.**

TORNA IL VENTO FREDDO del bosco e rigenera questo affanno. / Così, anche se non oogliamo, la palude ci si adagia dentro. / Posate sulla tovaglia religiosa / pesci nella tasca della giacca / aghi nell'occhio e la luna che raglia. / Non fare di questa tortura il nucleo della questione / il foglio bianco che assorbe l'inchiostro / il lupo ammansito che morde il capo ufficio / il figlio povero che azzanna il padre ricco / il sole e le stelle che rinnegano il proprio splendore. // Sai che occorre aprirsi, anzi spalancarsi. / Rifugiarsi in fretta nel bosco / nei solchi e nelle rughe della terra / nel cuore senza battito dell'uomo. / Perché l'esatto nome delle cose (e dell'io) / resta incomprensibile, / ben nascosto sotto lo sguardo.

VERSIÓN DE MARTHA CANFIELD

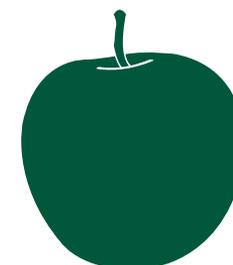
MAGRITTE

La hoja ya contiene en sí al árbol
el perfil del hombre contiene su propia tarde.
La nube contiene en sí al horizonte
y la memoria es una herida
en la sien de una estatua olímpica.
La manzana se levanta sobre un cuello inexistente,
cabeza vegetal
y el título es siempre necesario,
siempre necesario.
Mientras la nube entra en nuestra intimidad,
y el mundo vegetal se mezcla con el animal,
la ropa se mezcla con el cuerpo
las funciones con el medio (el pájaro con el cielo)
una manzana escucha invasora
y nosotros, con nuestras tres lunas,
miramos los panes que desfilan en el cielo,
y por la ventana, inquietantes,
nos miran deshechos
cincuenta de nuestros yoes
horrible
vendimia de muerte.
Mientras un pájaro de piedra
vuela
en un cielo pintado
de nuestras caras
adiós sol,
triste sobre el traje negro.



MAGRITTE

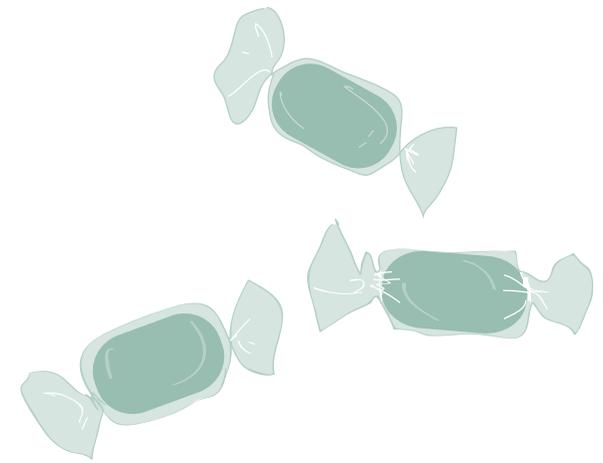
La foglia contiene già in sé l'albero / il profilo dell'uomo contiene la sua serata. / La nuvola contiene in sé l'orizzonte / e la memoria è una ferita / sulla tempia di una statua olimpica. / La mela si erge sopra un collo inesistente, / testa vegetale / e il titolo è sempre necessario, / sempre necessario. / Mentre la nuvola entra nella nostra intimità, / il mondo vegetale si mischia con quello animale, / i vestiti si mischiano col corpo / le funzioni col mezzo (l'uccello col cielo) / una mela ascolta invadente / e noi, con le nostre tre lune, / guardiamo i pani sfilare nel cielo, / e dalla finestra, inquietanti, / ci guardano scomposti / cinquanta dei nostri io / orrenda / vendemmia di morte. / Mentre un uccello di pietra / vola / in un cielo dipinto / delle nostre facce / addio sole, / triste sul vestito nero.



Algo dulce

PAOLO LAGAZZI

A las dos y media de la madrugada, el asesino entró con sumo cuidado en la habitación oscura. El día antes había comprado un par de zapatos con suela de crepé finísimo, que no iban a producir ni el más mínimo ruido incluso al caminar sobre la grava más crujiente. La mano derecha agarraba, con la calma habitual, una calibre 90, capaz de tumbar un bisonte en un santiamén. Estaba muy próximo a la cama de la víctima designada, Jim McAlley, que roncaba a pierna suelta, cuando, de repente, lo asaltó uno de sus incontenibles ataques de gula. ¿Qué iba a hacer? ¿Salir de la habitación y tomarse una taza de chocolate caliente en el bar nocturno de la esquina, aplazando el crimen un cuarto de hora? El asesino reflexionó que dicho retraso podía meterle en un apuro con su empleador, siempre muy exigente en cuanto al cumplimiento de los horarios por parte del personal asalariado. Sin embargo, inmediatamente después, se le ocurrió una idea brillante. Para que no lo reconocieran, el hombre llevaba puesta una peluca de goma, y dicha goma no debía de ser, en el fondo, demasiado diferente de la que se utiliza en las gomas de mascar. De manera que, con la mano derecha, agarró uno de los rizos de mentiras e intentó arrancarlo para paliar, por lo menos temporalmente, con el sabor dulzón de aquél, su necesidad extrema de una golosina. Pero la peluca se resistía: a pesar de la fuerza del hombre, parecía que no iba a soltar ni siquiera un hilo de sus espirales gomosas.



Al asesino se le escapó una leve maldición cuando, tirando y tirando, se encontró sin peluca, caída quién sabe dónde, al suelo, en plena oscuridad.

Aquel ruido fue suficiente para que McAlley se despertara, se incorporara en la cama y encendiera la lámpara de mesilla. El asesino, con horror, se vio descubierto.

«Tú, Tom Brown, ¿quieres hacerme esto?», fue la sencilla pregunta que hizo McAlley, y el otro no supo qué contestarle. En el fondo no era un asesino malvado, y nada lo apuraba tanto como las discusiones, las polémicas y las quejas.

«Mi querido McAlley», trató de contestarle con el tono más suave posible, «¿no tiene acaso un chicle, o siquiera un caramelo de menta?».

El otro, aún mirándolo incrédulo, alargó una mano hacia la mesilla y, en medio de cajas de medicinas, cigarrillos, fósforos, cómics y objetos diversos, logró detectar una cajita de pastillas. Con una mano algo temblorosa desenvolvió una y se la dio a Brown.

«Gracias», dijo éste, empezando a mascar con avidez.

Fueron sus últimas palabras. De repente se derrumbó al suelo, mientras McAlley le daba vueltas con los dedos, con cierta satisfacción, a su cajita de pastillas de arsénico para exterminar ratones, arañas, escorpiones y, en su caso, suegras •

VERSIONES DE JEANNETTE L. CLARIOND

NO HAY COSA que yo digo que no diga
que yo vivo otra vida que es más viva
de esta misma mía que vivo y digo.
Es como estar un palmo bajo la tierra,
entre semillas que tal vez florecerán—
un poco más abajo es donde yacen los muertos
pataleando eternamente más allá de la vida.
Y allí permanezco muda: espero,
sigo esperando, todavía espero,
no me detienen ni el sol ni la luna,
hasta que llegue el verde y cubra todo
hasta mi corazón abierto a la gran vista.
Parece ser así la dicha dura
de un ermitaño en la cima de una columna
en el desierto.

NON C'È COSA ch'io dico che non dica / ch'io vivo un'altra vita che è più
viva / di questa stessa mia che vivo e dico. / È come fosse un palmo
sottoterra, / tra semi che magari fioriranno - / un po' più sotto è dove
stanno i morti / a scalciare in eterno oltre la vita. / E lì io me ne resto
muda: aspetto, / continuo ad aspettare, aspetto ancora, / non mi fer-
mano il sole né la luna, / fino a che arrivi il verde e copra tutto / fino
al mio cuore aperto alla gran vista. / Pare che sia così la gioia dura /
d'un eremita in cima a una colonna / nel deserto.

DÍAS

Mientras las abejas, las hiladas de la uva, el calor,
los manojos de albahaca, las miradas,
los cuatro girasoles y el pensar,
los mosquitos, el aire de menta, todo
va directo a deshacerse en las alturas

en tanto nosotros estamos en paz
bajo el olivo más viejo del huerto—
cuerpos, para retener aquel encanto.
Nadie jamás tocó el tema.

GIORNI

Mentre le api, i filari dell'uva, il caldo, / i ciuffi di basilico, gli sguardi,
/ i quattro girasoli e il pensare, / i moscerini, l'aria di menta, tutto / se
ne va dritto a sfarsi verso l'alto // noi intanto ci lasciamo stare / sotto
l'ulivo più vecchio dell'orto - / corpi, per trattenere quell'incanto. /
Nessuno ha mai toccato l'argomento.

VERSIÓN DE MARTHA CANFIELD

LA TRAVESÍA

Mientras espero, en esos pocos minutos, me siento tranquilo y veo como una película, para mí, la suspensión, el día que se manifiesta fresco y que pasa por los gestos de los hombres.

Siento las cosas ásperas encima mío, mías. Las cosas sucias y plenas. De modo que estoy metido adentro. Yo también.

Será el polvo en el viento ligero, el barco sucio y el arpón, la caja, el guante del pescador, las manchas de aceite, las colillas, los saludos descarados, y las carcajadas, el olor del cuero que me gusta.

LA TRAVERSATA

Nell'attesa, per quei pochi minuti / mi accomodo sereno e vedo / come un film, per me, la sospensione, / il giorno che agisce fresco e scorre / nei gesti degli uomini. // Sento le cose ruvide / addosso, mie. Le cose / sporche e piene. Così / ci sono dentro. Anch'io. // Sarà la polvere nel vento / leggero, la barca sudicia e il rampone, / la cassetta, il guanto del pescatore, / le macchie d'olio, le cicche, / i saluti scomposti e le risate, / l'odore del cuoio che mi piace.

Revolución y literatura

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

CIERTAMENTE, no es ninguna novedad decir que los hechos sociales influyen en la literatura. Sin embargo, ninguna revolución causó, en las letras, un efecto comparable al que provocó la Revolución Francesa. En las raíces de esta profunda transformación también reside el hecho de que, junto con el viejo régimen en Francia, en toda Europa terminaba el siglo XVIII. Esta época belicosa, hipercrítica y descontenta, pariendo su revolución, moría de hemorragia: ésta es precisamente la ocasión para decirlo. El siglo XIX, pequeño que tomará posesión de la herencia del período anterior, tendrá muy poco parecido con él: será un siglo eminentemente poético, descaradamente inocentón, que hasta sus últimos años conservará un burdo aspecto de jocosidad infantil. Si los comparamos con los del siglo XVIII, por una parte, y con los hombres del siglo XX, por la otra, Hugo, Lamartine, Browning y Mörike, entre los poetas, y Palmerston, Napoleón III, Ferdinando II, Mazzini y (¡Dios me perdone!) también Bismark, entre los hombres políticos, no son más que unos muchachitos quinceañeros bajo sus heterogéneos mostachos y barbas.

Los efectos literarios de la Revolución fueron, como es regla, múltiples y contrastantes, positivos y negativos.

El efecto positivo maduró a largo plazo, durante unos treinta años, y consistió en el acrecentamiento del *personal*, tanto de los autores como de los lectores: en 1825 existían en Francia 10 veces más escritores notables que los que existían en 1789: la burguesía participaba de lleno en el movimiento literario y dictaba sus reglas, en vez de ser admitida como excepción y de padecer los dictámenes; mientras tanto, el tiraje medio de una novela de éxito subió a 10 mil ejemplares en comparación con los tres mil que se tiraban en el siglo XVII, cifras que adquieren un valor mucho mayor si se considera que Francia estaba perdiendo el monopolio literario que detentó durante el siglo anterior.

Por el contrario, los efectos negativos fueron inmediatos y netamente contrastantes. Y aquí nos ocuparemos solamente de ellos.

Durante los siglos XVII y XVIII se formó en Francia la así llamada *République des Lettres*, término que comprende a los autores, los lectores, los editores, los libreros, los teatros, los críticos, los salones literarios y las revistas. Con el advenimiento de la República Política, la República Literaria se derrumbó de golpe, de la noche a la mañana. Incluso se puede precisar la fecha: 15 de julio de 1789.

Durante la Revolución, de 1789 a 1798, no quedó en Francia ni un solo escritor de valor: *todos* emigraron, incluso aquellos que eran más de izquierda (Beaumarchais, De Saint-Pierre). La única excepción fue Chénier, que era, por otra parte —pero él no sabía que lo era—, un gran escritor.

Junto con los escritores desaparece el público. La aristocracia, los grandes financieros, los innumerables *abbés* literatoides se marcharon a Coblenz o a Inglaterra; cuando no, terminaron en el patíbulo. La censura revolucionaria esterilizó teatros, suprimió revistas y adaptó los talleres tipográficos para imprimir proclamas y cartillas de racionamiento.

Decaimiento que, para los autores más conocidos cuando estalló la Revolución, se prolongó para siempre: Beaumarchais, Laclos, De Saint-Pierre y Delille sobrevivieron y todavía estaban vivos y vitales cuando el Imperio retomó la vida normal en el país, pero todos callaron inexorablemente: tuvieron la clara conciencia de que su siglo había concluido.

En 1815, el personal literario francés se había renovado por completo y estaba formado totalmente por jóvenes —en edad y en experiencia artística.

Emigrados todos los escritores de talento, emigrados o ajusticiados todos los lectores dotados de gusto, en la Francia revolucionaria sólo sobrevivieron los géneros literarios que podían adaptarse al nivel rebasado de la cultura y a la coyuntura febril y peligrosa: la composición de himnos, el periodismo y la oratoria.

Durante la Revolución, los cantos cumplieron un papel muy importante, tanto que sobrevivieron, algunos como nombres, otros como realidad. El «Ça ira» es, no obstante la letra bravía, una agraciada arieta rococó; «La carmagnole» es una danza popular fuertemente escanciada, pero el «Chant du départ» es una oda verdaderamente hermosa, la única obra decente de M. J. Chénier perfectamente adecuada para la música de Méhul. Y la Marsellesa, más allá de su torpe letra, sigue siendo el ideal de los cantos revolucionarios: si se escucha cantada, en el crepúsculo, por una multitud enardecida, en verdad parece el rugido de un león, expresión de la tristeza y del orgullo de un pueblo acorralado.

El periodismo revolucionario produjo obras notables. Hasta que emigró de Francia, Rivarol con sus *Actes des Apôtres* aportó modelos de polémica cáustica, mordaz, concisa, empapada de buena educación dieciochesca.

La urbanidad desaparece en los artículos de Camille Desmoulin. Pero de inmediato es sustituida por la fuerza. Desmoulin es el más grande periodista

revolucionario y sus últimos artículos, publicados en el *Vieux Cordelier* antes de que su autor dejase la cabeza en el patíbulo, son obras maestras de brío y de sentimientos humanos. También Hébert poseía talento, y su *Père Duchesne* sigue siendo un modelo de vehemencia y de *nargue* difícilmente superable.

Los artículos de Marat y de Danton son, con mucho, inferiores.

(En Palermo existe una valiosa colección de periódicos revolucionarios que pertenecía a Giuseppe Scordia; por otra parte, los artículos de Rivarol, Desmoulin y Hébert han sido recogidos en un volumen y son fácilmente localizables).

La oratoria, como es natural, fue la máxima manifestación literaria revolucionaria.

Mirabeau y Robespierre fueron los máximos artistas en este género. Mirabeau es, en verdad, un gran orador y sus discursos, si bien ahora nos parecen desprovistos de la acción personal, del gesto, del timbre vivaz y de la ansiedad del momento (nosotros sabemos cómo terminó la historia, pero los escuchas lo ignoraban) todavía son poderosos en su sucesión de frases lapidarias y de apremiantes argumentos («Et encore... Et d'ailleurs... Je vais vous dire plus»).

Por Robespierre, ya en más de una ocasión he expresado mi admiración: él es la única persona realmente *seria* de la Revolución, la única que tenía ideas precisas, la única que en verdad era *l'Incorruptible*.

Sus discursos poseían sus cualidades: consistentemente organizados, llenos de argumentos contundentes, muestran, en la transparencia de las palabras genéricas, el fuego glacial de sus consideraciones; avanzan a paso mesurado hacia el ideal de Robespierre: el reino de la Virtud.

Danton pasa por el más grande orador revolucionario: lo habrá sido, pero ahora el ardor de sus pensamientos se ha apagado. No permanece en nuestra admiración ningún discurso completo, como permanecen los de Mirabeau y los de Robespierre, sino solamente bramidos de pasión democrática y patriótica, magníficos.

Y luego están los grandes oradores, los Vergniaud, los Isnard, los Buzot, verdaderos románticos *ante litteram* que hacían llorar a sus colegas de la Convención (los cuales, no lo olvidemos, eran todos *hommes sensibles*) pero que a nosotros ya no nos conmueven.

En líneas generales, el nivel intelectual y retórico de las asambleas revolucionarias fue muy alto; una lectura incluso superficial del *Moniteur* revela un cuidado en los problemas, un estudio de las cuestiones y un relativo desinterés personal que sería sorprendente que lo encontráramos en una asamblea parlamentaria actual •



TRADUCCIÓN DE MARÍA TERESA MENESES

Emilio Coco

VERSIÓN DE EMILIO COCO

MONTE CELANO

a María Victoria Atencia

Monte Celano arriba con la cruz
con anillos de hierro era la escala
vibrando en nuestros ojos avizores
suspensa en el abismo de narcisos

Ligeros en la sombra de la base
acometer la cima a pies descalzos
y por sables de luz encegucidos
al círculo asomarse dominando
el valle que allí abajo serpentea
como ángeles rebeldes aureolados
de cielo en nuestro desafío a Dios

MONTE CELANO

a María Victoria Atencia

Monte Celano in alto con la croce / ad anelli di ferro era la scala / che vi-
brava nei nostri sguardi aguzzi / sospesa sull'abisso di narcisi // Alleggeriti
all'ombra della base / aggredire la cima a piedi nudi / e accecati da sciabole
di luce / affacciarci nel cerchio a dominare / la valle srotolandosi a serpente
/ noi angeli ribelli aureolati / di cielo nella nostra sfida a Dio

FABIO CIRIACHI

VERSIÓN DE JEANNETTE L. CLARIOND

POSTGUERRA

Había sol, tal vez el aire olía
a los grandes que regresaban a la vida,
papá elegante de chaleco ligero
—camisa con mangas arremangadas—
fumaba, la otra mano dentro
del bolsillo, la mirada hacia abajo buscaba
no sé qué cosa masticando sus dientes
como hacen los actores norteamericanos,
mamá en el centro de la falda larga
giraba en piruetas como un derviche
por el jamón bienvenido a la cena.

DOPOGUERRA

C'era il sole, forse l'aria odorava / dei grandi che tornavano alla vita, / papà
elegante col gilet leggero / - camicia a maniche rimboccate - / fumava,
l'altra mano la teneva / in tasca, con gli occhi in terra cercava / chissà
cosa masticandosi i denti / al modo degli attori americani, / mamma nel
centro della gonna lunga / piroettava come una derviscia / per il prosciutto
bentornato a cena.

Paolo Ruffilli

VERSIÓN DE GUILLERMO FERNÁNDEZ

(VISTO UNA CAMISETA
holgada, que cubre
las otras prendas.
Sandalias de cuero.
Cogido de la mano
en la baranda,
desde el puente veo el mar
y una barca
que pasa a lo lejos.
Tengo siete años).

Allá va,
libre y al viento,
la vela de la infancia
en el horizonte.
A veces se encabrita, incierta,
y prosigue su fuga
cada vez más lejos.

Esculpido parecía
mi rumbo
e indudable,
de alguna
manera, abierto.
Sueños, planes y proyectos,
todos, hasta los más extraños,
veloces e irisados
sobre las olas.

Ahora, mirando atrás,
me veo un poco anegado
por el vacío que, como
un vidrio, se halla
entre el que soy ahora
y el otro más lejano.
Más escondido
mientras más presente
en tantas apariencias
y lugares.

(HO UNA MAGLIETTA / larga, che copre / gli altri panni. / I sandali di cuoio. / Tenuto per la mano / alla ringhiera, / dal ponte fisso il mare / e una barca che / passa lì di fronte. Ho sette anni.) // Eccola, / sciolta al vento / la vela dell'infanzia / all'orizzonte. / Si impenna a tratti incerta / riprende la sua fuga / più lontano. // Scolpita sembrava / la mia rotta / e indubitabile, in / qualche modo aperta. / Sogni, progetti e piani / tutti, i più strani, / veloci e via guizzanti / sopra i flutti. // Se guardo indietro, ora, / mi vedo un po' annegato / dal vuoto che, come / un vetro, si è posto / tra il me di adesso e / quello più discosto. / Per quanto rivelato / in molti luoghi e / aspetti, tanto / più nascosto.

Antes de desaparecer

(fragmento)

MAURO COVACICH

12

El funcionario me sirve medio vaso de agua. El equipo de sonido de la sala transmite en monoaural los burbujes de la botella. Alguien del público sonríe. Ocho por ocho 64: son tres bloques de 64 sillas, de las cuales no hay más de una decena vacías. Profesoras, estudiantes de quinto grado (el encuentro tiene un valor de seis puntos), matronas del Rotary y de asociaciones semejantes, un manojo de universitarios salidos de la biblioteca cívica contigua, jubilados y jubiladas que se levantarán a media conferencia para ir a comer sopa, dos o tres personas de más de ochenta años mantenidas en vida por el narcisismo y la curiosidad (sin duda, durante el cierre alguno de ellos exigirá el micrófono), y sí, también, en las primeras filas con mi último libro apoyado sobre sus rodillas, algún lector aficionado. La Sala Aiace está lista para escucharme hablar. Anna también lo está. Hacía mucho tiempo que no me acompañaba. Claro, Udine está a unos cuantos pasos de casa, pero de cualquier modo es significativo que mi esposa haya cerrado el laboratorio a media tarde, se haya puesto lápiz labial, la pulsera de Basaldella, el traje sastre con el que se casó, y que se haya trepado al coche junto conmigo. Quizás es sólo por lo que sucedió esta noche, o quizás no.

—Buenas tardes, es bonito ver tanta gente a pesar del mal tiempo. Discúlpenme si no estoy lúcido, pero anoche bajé del tren a las cinco. Sé que el encuentro es sobre el placer de la lectura, pero yo quisiera contarles lo que me sucedió esta noche, ténganme paciencia —los muchachos se deslizan un poco sobre las sillas y cierran su cuaderno de apuntes—. Eran las cinco, como les decía, la explanada de la estación estaba completamente blanca como todos los paisajes que he visto desfilar frente a la ventanilla del tren que va de Milán a Pordenone. Es increíble que aquí, en Udine, todo esté seco (¡pero qué frío!). Imagínense mi viaje, digamos mi odisea, dentro de

una Siberia llena de cobertizos, viñedos, multisalas, tiendas al por menor de escaleras telescópicas. Todo está blanco e inmóvil, sustraído a la realidad a favor de una dimensión descaradamente literaria; y, como ven, aquí estamos. Literatura. El *Intercity*¹ salió puntual a las 19:10 y debía llegar a las 22:50. Sólo que la nieve cayó inesperadamente como... como un único copo gigante, un meteorito tan grande como Siberia, estrellado sobre la llanura padana, para bloquear los coches, los trenes, los aviones, ocultando los ruidos de la calle y empujando la noche de las personas despiertas, en gran parte viajeros, claro, pero no sólo viajeros, hacia una nueva forma de sueño. En Vicenza el jefe de tren nos dijo que ya no se podía seguir. Hasta ahí habíamos avanzado casi a paso de hombre, con el ayudante del maquinista que bajaba a accionar los cambios manualmente, pero de ahí en adelante no hubo manera de avanzar. «Más de cincuenta centímetros en tres horas», repetía el jefe de tren, sacudiendo su hermosa cabeza de caballo, a aquellos que le pedían información, posibles transbordos, etcétera. Entonces todos tuvimos que bajar a los andenes, con los abrigos todavía desabotonados, los troles levantados como las maletas de antes, detrás de los agentes de la policía ferroviaria que nos guiaban hacia el brillo verdejo de la sala de espera. Bien, pues fue en medio de esa confusión que encontré a Angela. El hermoso título de este encuentro reza *Lee y verás*, pero si yo me hubiera quedado sentado con mi libro en el compartimiento, no habría visto a Angela.

El público me mira sin entender. Son pocos los que ya me otorgaron su confianza, la mayoría se esfuerza en adivinar adónde los quiero llevar. Entre ellos está también Anna, a quien solamente he insinuado algunos contratiempos de esta noche mientras me metía debajo de las sábanas. Esta mañana salió cuando yo todavía dormía. En el coche le dije que hablaría de Kafka y Rilke. Después pasamos a mi entrevista al *Corriere della Sera* y encontré en la masa grasienta del cansancio mis últimos recursos mentales para inventarme una conversación que no tuve y que jamás tendría, en un periódico que, después de la llamada del cazador de cabezas, que se remonta a hace ocho meses, ya había digerido abundantemente mi desaparición. La conversación que tuve en Milán fue con una tal Susanna, quien vestía mi falda preferida pero que, claro, no se arrodilló como Jesús en el jardín de Getsemaní. ¿Anna sabe de Susanna? No, todavía no. Y, de todos modos, ¿quién es esa Angela?

—«¡Hola, Angela!», le dije. Y ella: «¡Profel, ¿cómo está?, ¿en serio se acuerda de mí?»». Quizás alguien de ustedes ya sabe que también fui profesor durante algunos años. Angela estaba en tercero c durante mi primer año de

1. Tren de alta velocidad que recorre las principales ciudades de Italia.

docente en el Liceo Marchesi de Conegliano. Había sido un año difícil, el director había recibido una carta anónima en donde se decía que me entendía con una de mis alumnas. La alumna era Angela. ¿Podía no acordarme de ella? Estaba en la sala de espera desde hacía ya un par de horas, había sacado de su maleta un suéter y se lo había extendido sobre sus piernas, pero también todos los demás tenían aspecto de refugiados, estaban sentados sobre sus bolsos, estaban tan amontonados que no lograban apoyar sus codos; trabajadores y estudiantes, usuarios de ida y vuelta, algún turista de *interrail*, una masa de gente arropada inmersa en el vapor de sus alientos. Aquellos que se lo podían permitir se habían ido a dormir en los hoteles cercanos a la estación, los demás estaban resignados a pasar la noche así; a lo mejor la situación mejoraba tan repentinamente como había empeorado y todos aquellos trenes estacionados sobre los rieles se marcharían hacia sus destinos. ¡Ojalá! Angela me acompañó a buscar comida. Ella había logrado conseguir una de las últimas golosinas antes de que el repartidor automático se vaciara por completo, y ahora se lamentaba de mi ayuno. En la gran cafetería iluminada como si fuera de día, a la una de la madrugada, la gente había comido todo lo comible, incluso los dulces, incluso los sobrecitos de dulcificante, incluso las decoraciones de fruta en los estantes de los emparedados, y los empleados estaban allí todavía rompiéndose el lomo para vender las últimas gotas de grapa y Punt e Mes.² Afuera de las ventanas se veían los coches de los guardias municipales que esperaban los primeros vehículos quitanieve. Entre la cafetería y el atrio central había un vaivén incesante de gente con aire desorientado. Muchos habían tratado de apaciguar su hambre aceptando las grapas del *barman*, por lo que se emborracharon de inmediato. Causaba una extraña sensación ver a aquellas personas bien vestidas tambalearse *engrapadas* (sí, *engrapadas* aquí viene muy al caso) a sus Samsonite con rueditas. Pero todo era extraño ayer en la noche, también Angela y yo que nos poníamos al día sobre nuestras vidas, mirando caer la nieve sobre la explanada de la estación, ambos pensando en aquella carta y en lo que decía. La licenciatura, la maestría, el departamentito en Lambrate, Angela me ofrecía cajas que adentro tenían otros pensamientos, de vez en cuando me observaba desde atrás de su pelo rubio cortado en casa, en una casa sin espejos, como para animarme a hacer lo mismo. Ábreme tu corazón, háblame de ti, prepara unas cajas y ponles dentro algo tuyo. Y en efecto, quizás por la nieve, quizás por la situación, quizás por la voz que ahora me sería fácil definir como angelical de aquella antigua alumna mía, empecé a imitarla. Le dije que hoy tendría que hablar del placer de leer y que tal

2. Punt e Mes, marca de vermut.

vez me referiría a esa cafetería donde estábamos sentados, a esa cafetería y al *Castillo* de Kafka. «Sí, ¡es verdad!, ¡la posada del Castillo!», exclamó Angela. «Sí, ¡ándale!, la escuela. ¡El mismo paisaje, las mismas figuras extranjeras, la misma atmósfera surrealista! Muy bien, ¿te acuerdas de las esperas de K.?». «¡Síiii!», exclamó ella desde abajo de su absurdo fleco rubio. «¿Te acuerdas de los pequeños charcos de cerveza?». «¡Síiii!». «¿Y de Frieda atrás del banco?». «¡Síiii!», exclamó una vez más. No agregué si se acordaba de Frieda y K. abrazados debajo del banco porque no quería que mis cajas contuvieran aquel tipo de efectos personales. Así era más que suficiente. Nunca he alcanzado tal grado de confianza con una desconocida (porque esto es en el fondo Angela para mí), y sin embargo todavía no nos habíamos contado nada, solamente habíamos intercambiado cajas, las últimas de las cuales contenían literatura.

El público me escucha, finalmente se animó a escucharme. En las últimas filas algunos muchachos están haciendo comentarios dentro de sus enormes suéteres alternativos, quizás esperan algo escabroso, quisiera decirles que se quedarán desilusionados. También el funcionario parece pensar lo mismo, juguetea con su uña sobre la etiqueta del agua mineral mientras asiente a lo que digo moviendo el torso como un judío ante el Muro de las Lamentaciones. Y tú, Anna, ¿qué piensas? ¿Crees que es ella? ¿Qué me estás diciendo con esos ojos, dentro de tu traje sastre de novia? ¿Por qué viniste? Debería cambiar de tema, no sé a dónde me van a llevar mis palabras, debería hablar de Kafka y de Rilke, como se lo prometí a quien me invitó (300 euros netos más reembolso kilométrico), y en cambio insisto con lo de Angela, con la inercia que tienen las divagaciones más embarazosas, una vez que arrancan.

—Y bien, la noche continuó así. De vez en cuando alguien iba a tocar a la puerta de la oficina de control y luego les refería a los otros refugiados el contenido de los boletines acerca del tránsito y de la nieve. De vez en cuando venían a la sala de espera los voluntarios de la Cruz Roja trayendo sus termos con té. Angela me contó que dejó a su novio por otro después de tres años de convivencia y que sufrió tanto por él que deseaba que se invirtieran los papeles, quería ser ella la dejada y que su *ex* fuera feliz con otra. Yo le dije que era algo comprensible, sobre todo con las personas a las que se había querido mucho, que quizás esto era lo que contaba el mito de Admeto y Alceste, ése donde Alceste ama a tal grado a su marido que les pide a los dioses que sea ella quien muera en lugar de él. Más que de muerte, ¿ese mito no habla de abandono? En el fondo, ¿no sienten que se mueren las personas que uno abandona? «Pero él rompió la corteza del dolor / en pedazos y extendió altas sus manos / como para detener al dios fugitivo. / Pedía años,

sólo un año más / de juventud, meses, pocos días, pero noches sólo una, / sólo una noche, esta noche: ésta». «¿Ves? Basta con sustituir la palabra *juventud* con la palabra *amor*», le dije a Angela. «Según yo, en estos versos no hay nadie que se esté muriendo, solamente hay un hombre abandonado. Conozco pocos poemas de memoria, pero el *Alcesti* de Rilke lo llevo conmigo desde la primera vez que lo leí», le dije como para justificarme. Y después continué recitando en voz baja, sentado en el piso, al lado de Angela, sin mirarla. «Pero una vez / más él miró su rostro, volteando / atrás, en una sonrisa como / una esperanza, una promesa: regresar / a él adulta desde la sombría muerte / a él viviente... Entonces él las manos / apretó sobre su frente, arrodillado / para no ver más que aquella sonrisa». Angela lloraba pero yo fingí no darme cuenta. Había algo en ese encuentro nuestro, quizás algo más todavía, en el marco en que se estaba celebrando, que me obligaba a continuar. No éramos náufragos, sólo estábamos esperando que nuestro tren se marchara, acurrucados en una sala llena de prendas húmedas y aliento vaporizado. ¿Qué me empujaba tan cerca de Angela? Pero también podría decir: ¿qué me permitía ser tan descarado, tan desprovisto de escrúpulos y pudor? —pausa—. El libro que estaba leyendo.

Es un capicúa. La gente estaba trasladándose hacia el final a velocidad de crucero y de repente se encuentra con el cofre orientado en dirección hacia donde vino. Las señoras del Rotary se pelean los brazos para ponerse derechas sobre las sillas, una de ellas arquea teatralmente las cejas: ¿*el libro que estaba leyendo?* Los viejos renunciaron desde hace rato a escucharme con atención y están construyendo en su cabeza la intervención del todo ajena y apriorística que harán en cuanto deje el micrófono. Pero los muchachos con suéteres alternativos han dejado de comentar. Dos de ellos (él, lentes con armazón fantasma como de estudiante de informática; ella, cabello rizado, crespo, cara bonita de comadreja) han vuelto a abrir el cuaderno de apuntes. Al centro de este sistema receptivo pluridiferenciado (no puedo dejar de pensar en qué tan lejos está de la consonancia de las plateas de Rensich) está el corazón de mi esposa, que se estrecha y se expande dentro de su tórax de muchachito. Anna me mira sin bajar los párpados, como si en aquellas distracciones infinitesimales pudiese perder contacto y yo me convirtiese en una señal definitivamente lejana e incomprensible. ¿Qué me estás diciendo? Cada vez que me cruzo con su mirada, me detiene y me interroga. Ahora debería explicar por qué, si hubiera continuado leyendo aquel libro, no me habría encontrado con Angela, o la habría encontrado si no lo hubiera leído. El funcionario reducía a bolitas los pedacitos de etiqueta girándolos con la yema sobre la seda verde de la mesa. Las contradicciones se deben explicar.

—Si yo me hubiera quedado sentado con mi libro en el compartimiento del tren, no habría visto a Angela; sin embargo, si no hubiese tenido aquel libro entre mis manos, no me habría asaltado tal... tal frenesí comunicativo, digamos. Para mí era urgente hablar de ese libro, o mejor dicho, no hablar sino compartir, vivir junto con alguien la experiencia de ese libro, quizás incluso sin citar el título, vivir con alguien lo que ese libro me estaba provocando. Obviamente nunca me habría comportado así en una situación normal, créanme, generalmente no soy así, generalmente el tren, aunque vaya retrasado, me regresa a mi casa sin percances y yo me quedo inmerso en la lectura, o escucho música, no importuno a mis compañeros de viaje. Pero esta noche la urgencia de compartir ese libro se encontró con la urgencia, o mejor dicho, la emergencia de lo que acontecía fuera de mí. El libro me estaba mostrando la vida y la vida me estaba empujando a mostrar el libro. Pero ya basta de rodeos... —Y casi como un vendedor ambulante, saco de mi bolsillo el pequeño libro de Milo De Angelis titulado *Tema del adiós*.

»Aquí está, es éste. Aquí adentro hay dos poetas que se aman. La mujer muere de cáncer y el hombre intenta cincuenta y siete veces congelar su amor en un poema, intenta recoger en una imagen su vida juntos, entregarla a la nada y al mismo tiempo construirla. Cincuenta y siete intentos. “Te despides de mí, te vuelves a poner el sostén, sientes / que puedes extraviar el código terrestre, demoler / el núcleo, caer en la oscuridad. Vas hacia la ducha. / Recuerdas un nueve y ochenta en cuerpo libre, / una primavera de la piel, una diagonal perfecta. / De la pesadilla extraes una horquilla, te arreglas / los cabellos, te pones la cofia, pides solamente / ser perdonada”. Éste es un intento. ¿Me entienden? Yo leía en aquel tren lentísimo y pensaba en qué tanto puede estar desesperado un hombre que perdió a la mujer que ama. Y sí, también pensaba en qué tan hermoso debe de ser desesperarse así, en qué tan afortunado es este hombre desesperado. Pensaba en la institución, en la fundación, en la perfección del amor por su esposa. Cincuenta y siete variaciones sobre el tema del adiós. Pensaba en que es mucho más bella la muerte que el abandono».



No es suficiente; en realidad falta una pieza, la explicación está incompleta. Ahora debería decir que ayer en la noche, gracias a este libro, experimenté solidaridad con los vivos y busqué a Angela, una como Angela, a quién decirle que amaría para siempre a mi esposa, que la amaría y que nunca la abandonaría. Ésa será la pieza faltante, sólo que el calor del llanto sube desde el esternón con toda la intención de humillarme. Me concentro en las manos peludas del funcionario, en sus bolitas de la etiqueta de agua mineral. Tomo aliento lo menos teatralmente posible. La gente me mira con expresión rígida, parece un músculo en tensión. Trato de huir de los ojos de Anna, debajo del escote de su traje sastre aparecen las primeras manchas rojas. Me aprieto el índice y el pulgar un poco por arriba del tabique de la nariz, como si pudiera cauterizar los conductos lacrimales. Un viejo cronista televisivo que se conmueve por sus mismas palabras, en eso me he convertido. Antier frente a Doctor Insólito, hoy en la Sala Aiace. Estoy llorando en la Sala Aiace.

—Discúlpenme, quizás no tendría que haber venido —logro decir después de que bebí todo el vaso de agua que me sirvió el funcionario—. Se lo dije, pasé una noche verdaderamente extraña y el cansancio a veces puede hacer malas jugadas —la muchacha de cara bonita de comadreja es la única que me observa con simpatía—. Pues ni yo sé qué quería decir. Quizás la lectura satisface nuestra hambre de vida, pero la satisface sólo si ya estamos hambrientos. No lo sé —y no lo sé de verdad, quizás el funcionario no me dará ni siquiera los 300 euros que me prometió—. Angela y yo nos despedimos a las cinco y diez de esta mañana, mientras nuestro *Intercity* llegaba a su Conegliano. Más de cuatro horas intercambiándonos cajas. «Yo fui», me dijo cuando bajó y el tren estaba todavía allí con las puertas abiertas enseñándome a una antigua alumna sobre la banqueta blanqueada de la estación. «Yo fui, aquella carta la escribí yo». Así me dijo, y después el tren se fue. He aquí —pausa—, *lee y verás*. Gracias.

El silencio acumula electricidad estática, por alguna décima de segundo parece que puede erizar los vellos de las manos y las pelusas de los suéteres, después se desploma. Mientras que el público se deshace en aplausos inesperadamente generosos, me pregunto si también el funcionario notó a la mujer con las manos en su regazo. Viste un traje sastre gris, tiene los ojos húmedos, las manchas en el cuello. Vaya a saber si él también entendió que espera sólo el momento de volver a subir al coche ●



TRADUCCIÓN DE BRENDA MORA

VERSIONES DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

III (DE LA SUPERACIÓN)

**No se puede realizar lo que se quiere
por eso se realiza lo que no se quiere hacer:
no para facilitar la tarea de una preposición
no para experimentar la composición de un estrépito
no para conservar intacta la semejanza material
en una órbita temporal de clausura pura
prefabricada en la doble tautología
severa idiotez de una muerte postindustrial y
no para devolver a cada quien al fango de donde viene
se vuelve ávido el cieno en el reflejo de tus venas**

*

**CUANDO EL TIEMPO demuestra sus
reales dimensiones en nada
proyectando hacia atrás la consistencia
inerte de las previsiones absortas
y cuando la amenaza de la muerte
se engancha a un metro del cerebro
lo que queda ya nadie lo funda**

III (DEL SUPERAMENTO)

**NON SI PUÒ COMPIERE QUELLO CHE SI VUOLE / PERCIÒ SI COMPIE QUELLO CHE
NON SI VUOLE FARE: / NON PER FACILITARE IL COMPITO DI UNA PREPOSIZIONE /
NON PER SPERIMENTARE LA COMPOSIZIONE DI UN TONFO / NON PER CONSERVARE
INTATA LA SEMBIANZA MATERIALE / IN UN'ORBITA TEMPORALE DI CHIUSURA PURA /
PREFABBRICATA NELLA DOPPIA TAUTOLOGIA / SEVERA IDIOZIA DI UNA MORIE POST-
INDUSTRIALE E / NON PER RIMANDARE OGNUNO AL FANGO DA CUI VIENE / SI FA
VOLENTIEROSA LA M E I M A SUL RIFLESSO DELLE TUE VENE**

*

**QUANDO IL TEMPO dimostra le sue / reali dimensioni in niente/ proiettando
indietro la consistenza / inerte delle previsioni assortite / e quando la mi-
naccia della morte / si aggrappa a un metro dal cervello / quello che resta
non lo fonda più nessuno**

VERSIONE DE JEAMEL FLORES-HABOUD

TIRESIAS. v. NECROMANCIA, οἱ ἄταροι, MASSENGRÄBER

dónde está sumergida por la nieve, las capas,
allá donde la tierra es oscura, limpia, sin surcos,
sobre el umbral, trata de llamar, allá, llamar,
sintiendo tan sólo tu voz, que llama,
bajo las capas, bajo
la nieve lucida,
bajo la tierra negra,
llama hasta deshacerte, hasta gemir.
no regresarán nunca más, sino en sueños, insomnios,
sino allá abajo, su réquiem, ¿dónde?
las sombras vagarán, aquí, miríadas,
todavía a bullir, ellos,
buscando su nombre.
¿y llevas la leche, y la miel?
¿el vino dulce, la harina de cebada?
no puedes tampoco escucharlos silbar,
aquel su graznar, el chisporroteo, el jadeo,
el murmullo que hacen haciéndose tierra,
no sientes, sientes graznar el cuervo,
que ve regresar la sombra,
sobre la nieve, de otra luna amarilla.
calla. lleva las manos al rostro, anuda tus cabellos.

todavía no has recogido tu narciso y el croco ya florece.

TIREZIA. v. NECROMANZIA, οἱ ἄταροι, MASSENGRÄBER

dov'è sommersa dalla neve, le coltri, / là, dove la terra è bruna, tersa, senza solchi, /
sulla soglia, prova a chiamare là, chiamare, / sentendo soltanto la tua voce, che chiama,
/ sotto le coltri, sotto / la neve luccicante, / sotto la terra nera, / chiama fino a sfinirti, a
gemere. / non torneranno più, se non in sogno, insonni, / se non laggiù, la loro requie,
dove? / le ombre vagheranno, qui, miriadi, / ancora a brulicare, loro, / cercando il loro
nome. / e porti il latte, e il miele? / il vino dolce, la farina d'orzo? / non puoi nemmeno
sentirli sibilare, / quel loro gracidiare, lo sfrigolio, l'affanno, / il mormorio che fanno
facendosi terra, / non senti, senti gracchiare il corvo, / che vede ritornare, l'ombra, /
sulla neve, di un'altra luna gialla. / taci. porta le mani al viso, riannoda i tuoi capelli. //
ancora non hai colto il tuo narciso, e il croco già fiorisce.

VERSIONE DE GUILLERMO FERNÁNDEZ

LA MISMA RAZA

*Esta tierra resuella cansada, por los puñetazos
del aire. Toda tierra respira, se oye en todas partes.*

*Hay gente que crece en sitios más sofocantes: asfalto, cemento,
plástico en la boca y en los dientes. Hay que oír también
el jadeo ahogado de esa tierra, estrangulado en la desembocadura.*

Ciertas florecitas rompen el alquitrán y buscan la luz.

*El aire también acaricia el chapopote. Hasta las bestias vivirían
en la ciudad si sólo encontraran alimento.*

¿Se diferencian de nosotros, que sabemos comprar y comer?

¿Es distinta la tierra de la cual escapamos?

*Cuando estamos distraídos, mantiene ese aliento
duro; como bestias, volvemos a casa por la noche.*

LA STESSA RAZZA

*Questa terra ha un respiro pesante, fatto col pugno / dell'aria. Ogni terra è un fiato,
in ogni luogo si sente. / C'è gente che cresce in posti più soffocati: asfalto, cemento,
/ plastica in bocca e tra i denti. Anche quella è una terra / da ascoltare nel suo ansito
strozzato, intoppato alla foce. / Certi piccoli fiori spaccano il catrame e sono alla luce.
/ Anche l'aria carezza il bitume. Perfino le bestie vivrebbero / in città; basterebbe che
trovassero il cibo. / È diverso da noi che sappiamo comprare e mangiare? / È diversa la
terra dalla quale scappiamo? / Nei momenti che siamo distratti tiene ancora quell'alito
/ duro; come bestie, torniamo a casa di sera.*

Por un cigarro

Mario Praz

«**Lo hizo un cigarro**» (*A cigarette did it*): así rezaba al calce de la imagen de un chalet envuelto en llamas en el cartel publicitario de una compañía de seguros inglesa; en primer plano, una colilla de cigarro que distraídamente se había dejado en la orilla de una mesa y que había propagado el fuego. No quiero decir que la construcción de *El conformista*, de Alberto Moravia, esté en peligro precisamente por un cigarro; sin embargo, es necesario decir que en esa novela los cigarros contribuyen en mucho para destruir en el lector un cierto estado de ánimo que es esencial para el éxito de una obra narrativa. ¿Se han dado cuenta de esto? El protagonista va a consultar en una biblioteca pública (la Vittorio Emanuele de Roma) un viejo periódico. Moravia se detiene describiendo todos los movimientos que él realiza: sube las escaleras, llena la ficha de solicitud, se dirige al mostrador, entrega la ficha, espera, y mientras espera observa la hilera de escritorios, cada uno provisto de una lámpara con pantalla verde; le entregan el tomo correspondiente al año en el que se encuentra el periódico que pidió, posa el enorme volumen sobre el plano inclinado del escritorio, tiene cuidado de estirar un poco sus pantalones sobre las rodillas. Luego, «de un paquete de cigarros baratos, sacó uno, lo encendió, aspiró una primera bocanada de humo y, con calma, con el cigarro detenido entre dos dedos, abrió el fascículo y comenzó a hojear las páginas». ¿Y ningún empleado de la biblioteca intervino para advertirle que en ese local está prohibido fumar? ¡Y qué! Luego de un rato, cuando encuentra el ejemplar del periódico que le interesa, Marcello «quiso encender otro cigarro. Aspiró una bocanada y posó la mirada en el periódico». Ahora bien, en la biblioteca Vittorio Emanuele podrá escapar (como, ay de mí, parece que sucede muy a menudo) de los vigilantes el acto de un lector delincuente que arranca las páginas de un libro, pero nunca de los nunca se escapará el humo del cigarro de un infractor de la prohibición de fumar. Más adelante, en la novela, el protagonista, junto con su esposa, va a visitar al profesor Qua-

dri en París. El profesor quiere ofrecerle un cigarro a sus visitantes: «Tomó de la mesa una caja de cigarros, miró en su interior, y al ver que no había más que uno, se lo ofreció con un respiro a Giulia: “Tome, señora... yo no fumo, y tampoco mi esposa...”». Y así nos olvidamos para siempre de que los otros adoran fumar. Siete páginas después, durante la misma escena, la señora Quadri «se acercó a la mesa, tomó un cigarro, lo encendió...». Ya, el acto de Marcello de fumarse dos cigarros en la biblioteca en donde está estrictamente prohibido fumar, y el acto de la señora Quadri, que, contrariamente a sus costumbres, fuma un cigarro que toma de una mesa en donde se apareció como en un juego de manos, son dos circunstancias que no tienen la mínima importancia para la trama de la vivaz novela; sin embargo, destruyen en el lector lo que Coleridge, en la *Biographia literaria*, llamó la «suspensión de la incredulidad» (*suspension of disbelief*): esa «apariencia de verdad suficiente para obtener, por estas sombras de la fantasía, esa voluntaria suspensión momentánea de la incredulidad que constituye la fe poética» (en las posteriores ediciones de su novela, Moravia eliminará estas incongruencias).

El narrador nos transporta en su sueño, nosotros nos confiamos a él como a un experto conductor; si nos damos cuenta de que él maneja su coche saliéndose del camino, o de que toma mal una desviación, perdemos la confianza, nos preocupamos de su capacidad, y ya no logramos concentrar nuestra atención en el paisaje circundante. ¡De otras distracciones, que no de los inocentes cigarros de Moravia, son culpables muchos novelistas y poetas! Ariosto, como se sabe, se olvidaba de que había hecho morir a un personaje menor de su *Orlando*, y los autores de obras de teatro y novelas de ambiente exótico cometen de ordinario los más garrafales solecismos, desde Thomas Kyd, que en su *Tragedia española* pone a hablar en italiano —en vez de español— a sus personajes, hasta A. E. W. Mason, que en *Musk and Amber* pone en boca de sus napolitanos una improbable jerga, mezcla de español e italiano. La escritora norteamericana Josephina Niggli, hablando, hace dos años, en el Congreso de Historiadores en Monterrey acerca de la importancia de la novela para la mutua comprensión entre los pueblos, hacía notar el gran perjuicio que ocasionan las alteraciones de las costumbres de una nación por parte de los escritores extranjeros; y nosotros, los italianos, sabemos algo de esto. Una novelista estadounidense citada por Niggli, por ejemplo, casaba a un joven mestizo de buena familia, en su capilla privada y con el consentimiento de sus padres, con una mujer divorciada que había sido su amante y que en el ínterin había sido la amante de otro hombre. Situación ésta inconcebible en México. En casos como éste, el absurdo no salta a los ojos del lector inexperto con la cómica evidencia de los cigarros de Moravia o de ciertas caricaturas de Charles Addams (la esquiadora que

pasó por encima de un árbol dejando las marcas de sus dos esquíes en el tronco), y por lo tanto es más insidioso: pero si el lector se da cuenta de este absurdo, se rompe el encanto, y el globo que nos hacía remontar un mundo de fantasía se desinfla y se precipita a tierra.

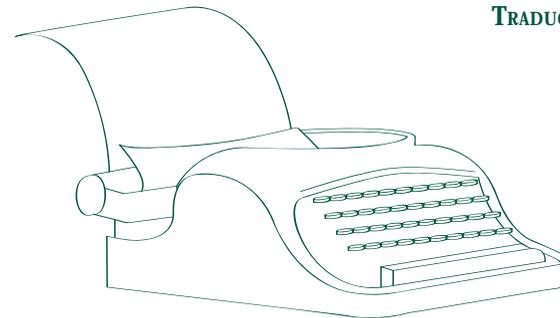
Uno de los más probos novelistas que jamás existieron, el victoriano Anthony Trollope, escribió:

El pobre novelista descubre que en su descripción de las cosas, en general, comete con mucha frecuencia errores, y esto le es reprochado ásperamente por los críticos y amorosamente por sus amigos íntimos. En lugar de conocer la naturaleza de las cosas, como lo debe hacer un novelista escrupuloso, habla de ellas sin conocimiento de causa. Pesca salmón en octubre o caza perdices en marzo. Sus dalias florecen en junio y sus pájaros cantan en otoño. Abre los teatros de la ópera antes de Pascua y pone a sesionar al Parlamento un miércoles en la tarde. ¡Y, además, esas terribles cadenas de la ley! Un benévolo piloto de vez en cuando le brindará ayuda al pobre novelista, que no siempre sabrá hacer un uso discreto de ello.

Trollope, precisamente, le pidió ayuda a un amigo abogado para poder escribir puntillosamente el caso jurídico del collar de diamantes de la familia Eustace, que le da título a la novela (*The Eustace Diamonds*) que la Oxford University Press volvió a publicar recientemente junto con *Phineas Finn*, con ilustraciones de artistas modernos (Blair Hughes-Stanton para *The Eustace Diamonds*; T. L. B. Huskinson para *Phineas Finn*) que han tomado el punto de partida para subrayar ciertos curiosos y pintorescos aspectos de las costumbres victorianas, las cuales, en cambio, no tienen relevancia alguna en las páginas del novelista. Ilustraciones jocosas, divertidas, pero con una pizca de caricatura por las barbas y los bigotes prolijos de los hombres de entonces, por los voluminosos vestidos de las mujeres, que el lector no advierte leyendo un capítulo tras otro de esas escenas de vida de todos los días, sin que casi nunca intervenga una suspensión que ofusque los nervios. Si un misterio se anuncia, el novelista se apresura a aclararlo porque, al contrario de Wilkie Collins y de Dickens, Trollope quiere ser honesto con el lector y «se niega a esconderle cualquier secreto». ¿Cómo es que sin los acostumbrados lenocinios del oficio, sin derramar una discreta o indiscreta dosis de sensacionalismo en sus páginas, sin recurrir a agniciones como Dickens, o a descripciones de ambientes y costumbres heterodoxos como lo hace nuestro Moravia; cómo es que Trollope logra encantar a muchos de nosotros, los modernos (está de gran boga en Inglaterra y en América desde finales de la primera guerra europea en adelante), y logra que todavía sigamos, si no con

el corazón suspendido, ciertamente sí con la mente despierta, sus tramas un poco monótonas, sus situaciones que se repiten, sus diálogos que no brillan con golpes de argucia? Porque Trollope, con su precisa y consolidada observación, nunca deja una trama abierta, un punto remendado; como los viejos daguerrotipos, no adula; como los bordados en punto de cruz, es exacto, menudo, impecable: de sus páginas se desprende el mismo sutil hálito de poesía que se encuentra en las nítidas reproducciones dibujadas de los planos de arquitectura o de los modelos de caligrafía que el siglo XIX nos ha dejado como ejemplo de su espíritu de probo y fiel cuidado. Sí, sus personajes son victorianos, pero ante todo son hombres y mujeres de todos los tiempos, un poco como los personajes de Thackeray, y muy diferentes a los de Dickens que pertenecen a un mundo visto a través de una lente de aumento, una lente de la que Dickens también abusaba. Hombres y mujeres ordinarios, no héroes, no monstruos; con una mezcla de bien y de mal en su composición, y si el mal lleva la delantera, como en el carácter de Lizzie en *The Eustace Diamonds*, nunca se pierde el contacto con nuestra experiencia, de tal suerte que la «suspensión de la incredulidad» nunca es puesta a dura prueba. Se podrá decir que Lizzie Eustace es una Becky Sharp menos osada, y que su infatuación por el tipo del corsario byronico es mucho menos corrosiva que las infatuaciones literarias de Madame Bovary; se podrá encontrar que la carrera del fascinante diputado irlandés Phineas Finn —el cual, luego de haber estado muy cerca de conquistar la mano de brillantes damas de la sociedad, se desposa con una burguesita de su pueblo— es más de lo que Biedermeier pudo imaginarse. Pero, aceptadas las limitaciones burguesas del mundo de Trollope, una vez que nos han penetrado, podemos estar seguros de que nuestra confianza en el novelista nunca será perturbada. No veremos topos verdes, pero tampoco hilos que penden en el vacío o colillas de cigarros olvidadas atolondradamente en una mesita. «La honestidad es la mejor política» era su lema. ¡Oh gran bondad del viejo siglo XIX, que otros han definido como «estúpido»! •

TRADUCCIÓN DE MARÍA TERESA MENESES



MILO DE ANGELIS

VERSIÓN DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

TEMA DEL ADIÓS

Milán era asfalto, asfalto licuefacto. En el desierto de un jardín sucede la caricia, la suave penumbra que invadió las hojas, ahora sin juicio, espacio absoluto de una lágrima. Un instante en equilibrio entre dos nombres avanzó hacia nosotros, se hizo luminoso, se posó respirando en el pecho, en la gran presencia desconocida. Morir fue ese desmenuzarse de las líneas, nosotros ahí y el gesto en otra parte, nosotros dispersos en las supremas tensiones del estío, entre los huesos y la esencia de la tierra.

TEMA DELL'ADDIO

Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto / di un giardino avvenne la carezza, la penombra / addolcita che invase le foglie, ora senza giudizio, / spazio assoluto di una lacrima. Un istante / in equilibrio tra due nomi avanzò verso di noi, / si fece luminoso, si posò respirando sul petto, / sulla grande presenza sconosciuta. Morire fu quello / sbriciolarsi delle linee, noi lì e il gesto ovunque, / noi dispersi nelle supreme tensioni dell'estate, / noi tra le ossa e l'essenza della terra.

Arnaldo Ederle

VERSIÓN DE JEANNETTE L. CLARIOND

SANGRE

Quién sabe si la sangre se enamora.
Y de quién y de qué.
Podría enamorarse de una rosa,
lleva el mismo color si es roja,
pero ciertamente no su perfume.
No todos conocen el olor
de la sangre.
Hay que ir a los campos
de batalla, o entre los bisturíes
de la cirugía, entre los jirones
de carne, y espíritus consuntos
que en la sangre enjuagan
sus pecados,
aunque jamás los hayan cometido.

SANGUE

Chissà se il sangue s'innamora. / E di chi e di che cosa.
/ Potrebbe innamorarsi di una rosa, / ha il suo colore se è rossa, / non certo il suo profumo. / L'odore del sangue non tutti / lo conoscono. / Bisogna andare sui campi / di battaglia, o fra i bisturi / della chirurgia, fra brandelli / di carne, e spiriti consunti / che nel sangue sciacquano / i loro peccati, / anche se non li hanno mai commessi.

VERSIÓN DE GUILLERMO FERNÁNDEZ

EL ALUMNO

Atónito me mira
el adulto chino en la tercera fila,
no ve, no escucha
nada.

Aquí está, mas no en el mundo,
sin antes ni después,
más lento
que el tiempo de los cronómetros.

Inmóvil se alza sobre las bancas,
sobre las cabezas de los compañeros.
Majestuoso e inaccesible
como una ciudadela.

L'ALUNNO

Atonito mi fissa / l'adulto cinese in terza fila, / e non vede, non sente / niente. // E qui ma non al mondo, / senza prima né poi, / più lento / del tempo dei cronometri. // Immobile si leva sopra i banchi, / sopra le teste dei compagni. / Maestoso e inaccessibile / come una fortezza.

Todo, todo junto

GIAN MARIO VILLALTA

La tormenta de la noche pasada dejó los colores completamente libres de entregarse a la luz, y es así como el prado, los plátanos y el agua del estanque forman una nube de verde más tenue alrededor de su verde intenso. El niño siempre ha visto la gran casa desde lo lejos, permaneciendo afuera de los portones y del muro que rodea el parque. Ha fantaseado mucho sobre el día en que lograría entrar.

Ahora corre de un lado a otro por los callejones arbolados, de una esquina a otra de la casa blanca, para no privarse de nada, para ver y oler y tocar las piedras, los enlucidos, las tablas de madera. Lo vuelven a llamar y lo regañan. Después de algunos minutos, cuando ya nadie le presta atención, empieza de nuevo.

La dueña de la casa lo invita y él se acerca titubeante y acalorado, tiene la respiración un poco jadeante. La señora le enseña un cachorro de setter, es hermosísimo, le dice que puede acariciarlo, e incluso tenerlo con él, llevárselo a su casa.

El niño mira al padre esperando que él diga algo.

Pero el padre vino a hablar de otras cosas y dejan al niño cerca del perro, de las sillas de hierro, del cemento que delimita el estanque.

Mientras salen de la gran casa él toma la mano de su padre. No acarició al perro ni se lo llevó con él. Corrió hacia la parte posterior de la casa para terminar de explorarla, luego se sentó sobre una silla de hierro a esperar el momento de marcharse.

Aquel cachorro morirá, está seguro de ello, la gran casa caerá en ruinas.

El niño sabe que cuando piensa demasiado en las personas que le gustan, en las cosas que desea, cuando piensa tanto en ellas que empiezan a formar parte de sus pensamientos, después debe sufrir por su causa. Él sabe que debe sufrir por todas las personas, todos los animales, todas las cosas que empiezan a formar parte de sus pensamientos, porque las personas se van, los animales se mueren y las cosas se arruinan y se descomponen.

O es él, justamente, quien deja de quererlas y cuidarlas.

Por esta razón las desecha de inmediato: inventó un método para no permitir que permanezcan en sus pensamientos, para que se confundan con todas las demás imágenes y sensaciones.

Cuando está a punto de pensar en el cachorro, el niño se empeña en fijar su atención en otra imagen.

La emoción que le produce la imagen del cachorro se confunde, contra su voluntad, con otra emoción grande, como saltar una zanja llena de agua, por ejemplo, o tirar piedras a los vidrios del invernadero del naranjal abandonado.

De esta manera sus pensamientos siempre están llenos y no hay ninguna cosa que pueda ocuparlos y quedarse, para luego hacerlo sufrir cuando llega el momento de irse, o bien cuando esa cosa enferma y muere.

***Naturalmente*, no fue así. El niño acarició al perro, se lo llevó con él y lo cuidó. Le prometió a la señora, después de que ella se lo había pedido por segunda vez, que regresarían juntos a visitarla.**

Después de dos meses el perro había muerto aplastado por una rueda de tractor.

Después de cinco años la señora se fue y la casa empezó a caer en ruinas.

Confundir a la memoria y obligarla a tener todo en suspensión, como para impedirle fijar aquellos recuerdos que se convertirán en dolor, se remonta a cuando ya había pasado de los 20 y estudiaba en la universidad.

Se podría decir, más bien, que es una consecuencia de sus estudios universitarios.

Aprendió en sus clases que hay una fase de «fijación» de la memoria, un momento en el que un rostro, las palabras, los gestos de una persona se imprimen profundamente en el mapa de la propia sensibilidad y el propio conocimiento del mundo.

El alcance del efecto depende de la intensidad.

Cuando se trata de una emoción nueva y particularmente intensa, se lleva a cabo en la memoria una transformación irreversible de recuerdos y sensaciones, una leve (o enorme) mutación de la identidad, que no sólo tiene que ver con el presente, porque también cambia el pasado. Así afirma el profesor.

A los 25 años, después de las relaciones de amistad y amorosas que tuvo, ya no acepta transformarse a causa de un nuevo encuentro, cambiar el sentido de lo que fue, dejarse manipular una vez más por el azar.

Ni de exponerse de nuevo a tanto sufrimiento.

Entonces ha elaborado el siguiente sistema: si no se trata de información útil, de carácter práctico o intelectual, todas las señales que ingresan en su mente son sometidas a una inmediata superposición de imágenes, pensamientos, emociones, para impedirles atacar la memoria a largo plazo de forma directa e invasora. Sólo pueden depositarse, con el tiempo, en esa mente, como un polvo, una corteza calcárea que modifica su aspecto pero no su estructura.

Hoy, después de 15 años, el «sistema» se ha convertido en su modo habitual de confrontarse con el mundo. Una hermosa emoción suscitada por un rostro, una frase, un grupo de árboles en una colina, de inmediato se ve invadida por otras, pasadas o probables, y en seguida se dilapida en hipótesis alternativas.

La mano que lo acaricia se convierte en una mano pasada, futura, imposible, que abre en el tiempo la realidad de ese único instante.

Vive en un presente dilatado, una pantalla sin bordes. Saborea como nadie la consumación de las experiencias, habita como nadie dentro de la verdad de esta consumación.

Vive siempre todo, todo junto, en su absoluta precariedad, en el esplendor de cada instante.

Es verdad que a veces, mirándose «por dentro», como se sueña, le parece como si estuviera mirando televisión: casi no hay diferencia entre la transmisión en vivo y la réplica diferida, entre el espectáculo y la crónica. Pero está libre de las obsesiones del amor y del luto, de la angustia del día siguiente que todos esperamos y que nunca se realizará.

Por la noche duerme, se sumerge en el sueño como en un líquido negro y denso, del cual se despierta limpio y completamente lúcido, sin acordarse jamás de ningún sueño •

TRADUCCIÓN DE BRENDA MORA

VERSIÓN DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

MODORRA

Un desordenado tapiz de libros
ciñe en asedio al techo. Desde el estudio
asciende el sonido límpido y perfecto
de un oboe afanándose en mozartiana
sinfonía. Del cielo amaga una lluvia
reacia a darse en esta tarde
de siroco: me adormezco
mientras los pensamientos, vueltos sueños,
aluden a un designio donde todo
remite a todo y todo es bello
y sin sentido. Terriblemente
dulce, terriblemente inmenso.

ASSOPIRSI

Un disordinato tappeto di libri / cinge d'assedio il letto. Dallo studio /
sale il suono límpido e perfetto / di un oboe impegnato in mozartiana
/ sinfonia. Incombe dal cielo una pioggia / restia a donarsi in questo
pomeriggio / di scirocco: mi sto assopendo, / mentre i pensieri, tramu-
tati in sogni, / alludono a un disegno dove tutto / rimanda a tutto e tutto
è bello / e senza senso. Terribilmente / dolce, terribilmente immenso.

Seis dimensiones de la *poesía italiana* actual

ALFONSO BERARDINELLI

LA POESÍA ITALIANA en los últimos 20 años no produce aquella impresión de reconfortante seguridad que los críticos comúnmente tratan de encontrar en un período de historia literaria. Grupos organizados y tendencias elaboradas teóricamente no han dominado el ámbito como en otros momentos del siglo xx. Ya con anterioridad el interés por las ideologías literarias había disminuido netamente en comparación con los años cincuenta y sesenta, en relación con el conflicto entre compromiso realista y civil (Pier Paolo Pasolini) y neovanguardia informal o formalista (los *Novissimi*).

Los poetas revelados por una antología intencionalmente ecléctica como *Il pubblico della poesia*, que elaboré en colaboración con Franco Cordelli, tenían en común sobre todo algunas características situacionales: el aparecer *después* del compromiso ideológico y el formalismo, *después* del 68 y su cuestionamiento de la literatura. A partir de 1975 se verificó un general, optimista —y, a menudo, genérico— *redescubrimiento de la poesía*. Para quien escribía y publicaba poesía las condiciones no habían mejorado: el público seguía leyendo poco a los poetas y la gran audiencia que frecuentemente asistía a las lecturas públicas estaba compuesta por «nuevos sujetos sociales», más interesados en su *propia* creatividad que en los textos poéticos leídos por los autores. Con todo, la idea y el mito de la poesía empezaban otra vez a vivir una vida feliz. La poesía parecía haberse liberado de la anterior saña autocrítica. Se podría decir (yendo un poco al extremo) que la poesía se estaba liberando de la crítica: de su tutela, del peso de sus juicios.

En los años ochenta, además, se constató una *mutación* en la figura del poeta. Las diferencias más notorias con respecto al pasado conciernen a dos aspectos contradictorios, pero en parte complementarios entre sí. Por un lado, se produjo una creciente marginalidad editorial del género literario poesía y un empobrecimiento cultural: ninguno de los poetas más jóvenes ha alcanzado relevancia en el plano intelectual y crítico como había acontecido

en el pasado con Montale, Pasolini, Zanzotto. Por otra parte, esta situación puso en mayor evidencia la singularidad y originalidad de las excepciones: poetas aislados capaces de encontrar sus propios lectores aun más allá del círculo restringido y especializado de los literatos, inventando una nueva dimensión comunicativa, narrativa y teatral del lenguaje poético.

EN CARLO BORDINI (Roma, 1938), la lengua de uso común más antiliteraria y simplificada es llevada lúdica y astutamente, como por una escalada de autorreducción, del estado sólido al estado gaseoso. Bordini acepta y desafía la casualidad. Trabaja sobre todo por medio de sustracción y repetición:

LOS GESTOS

[...]

Los gestos que evitan
a la gente. Los gestos que evitan
ser vistos. Los gestos
que cubren, que buscan
cubrir.

Los gestos que protegen
el rostro por instinto,
la cabeza entre las manos
la boca, aunque
no lo sepan.

Los tics
los tics algo ridículos.

Los gestos inútiles.
El miedo a los rumores. El
deseo
de no ser vistos, el gesto
de cubrirse, el
deseo de esconderse, el
gesto de
cubrirse la cabeza. Los gestos
de quien
tiene la cabeza
en otra parte, el

gesto de cubrirse
la cabeza, la cara,
la boca, los gestos
impolutos, los pensamientos
impolutos, los pensamientos
cándidos, virginales, impolutos.
Los gestos que hacen
daño sin saberlo.

(De *Polvere*, Empiria, Roma, 1999)

Sin embargo, la misma repetición en él no es insistente ni obsesiva, no remacha ni espesa el cuerpo fónico de la poesía, porque cada retorno de palabras o ritmos tiene la apariencia de un volver a empezar desde cero y desde nada. Así no hay diferencia o contraposición entre poemas de dos líneas o dos palabras y poemas de muchas páginas.

POEMA DEMENTE

El mundo fue hecho
en poquísimos tiempo,
entre grandes riñas,
y sólo en el último
instante, por desconfianza,
se decidió
instituir la muerte y dividir los sexos.
Dios era muy celoso
de sus cuatro o cinco colegas, y por desquite
dijo:
Como sea, en pocos años todos
estarán rotos, quién
sin un brazo, quién sin una pierna, ¡más
vale hacerlos morir!
Y otro dijo:
Y los nuevos, ¿cómo los vas a hacer?
No los hago, ¡los hacen
ellos! Qué desastre. Y así,
en pocos minutos, inventaron el instinto sexual,
y la infancia. Casi se liaron a golpes.
Y uno dijo: ¿no ves

que así tendrán un mar de problemas?
Me vale un bledo —dijo Dios—,
de todos modos este mundo no me gusta.
Salió mal. Qué desastre
—otro intervino— ¿Qué pretendías, con eso de que todos se
[van a comer
el uno al otro? Es obvio que se habrían
de consumir. ¿Y entonces? ¿Tú qué habrías hecho?
Casi
se liaron a golpes.

(De *Polvere*)

El largo autoanálisis del yo (al que se alude como a una prehistoria) parece aburrirse de sí mismo. La verdad es que el mundo está equivocado, ha nacido mal: a Dios nada le importa y todo lo enreda, como nosotros, y nosotros no somos más que un remolino cómico y conmovedor de gestos que surgen y caen en el vacío y no saben lo que se hacen.

GIORGIO MANACORDA (Roma, 1941) se dio a conocer en los años sesenta en la revista *Nuovi Argomenti* con el apoyo crítico de Pasolini. Pero en la década siguiente teorizó y practicó un experimentalismo inspirado en la psicolingüística de Jacques Lacan: el resultado fue un exceso de concentración alusiva que limitó su expansiva expresividad mimética.

Manacorda, además de poeta, era y se manifestaría cada vez más como un crítico original. En los años noventa fundó y dirigió un *Anuario de Poesía* que se puede considerar una de las más notables iniciativas crítico-editoriales recientes: en sus balances anuales sobre los libros de poesía publicados, Manacorda se ha expresado con una escritura crítica a menudo violentamente polémica, sin ninguna reticencia.

Soldato segreto, libro publicado en 1999, se presenta como una síntesis del trabajo poético de Manacorda. En él todo parece acontecer con una velocidad epigráfica. Todo se resuelve en el giro cómico-patético de pocas frases rápidas:

Ella parió,
yo partí,
fui al hospital:
«¿Qué tal?».

«No estoy tan mal».
Me casé.
«¿Cómo te fue?».
«Se largó».
Entonces me casé
con ella otra vez.
«¿Cómo te va?».
«Va». Pero también
a ella la dejé.
Parto a las seis.

(De *Soldato segreto*, Marcos y Marcos, Milán, 1999)

Casi una microépica monosilábica. Porque Manacorda escribe, traza sus *graffiti* al interior de un acontecimiento autobiográfico cuyo trayecto, por pudor o impaciencia, se esconde y aflora sólo en fragmentos. El personaje que habita y actúa en su poesía está allí mirándose, desconcertado y desconsolado, a sí mismo: ese sí mismo sofocado hasta la muerte por la máscara social. Es el antiguo conflicto (para decirlo sintéticamente) entre vida burguesa y vitalidad, comportamiento y existencia verdadera. Hijo de aquella burguesía comunista para la que ser comunista, en Italia, era una cuestión de estilo y decencia moral, Giorgio Manacorda se debate en el espacio claustrofóbico de sus nobles herencias político-familiares: de las que trae la «forma» de una moral posible, mas no sus «contenidos».

Con otros autores de su generación, Manacorda comparte una cierta inestabilidad y una dolidia ironía manierista. Pero con el tiempo se ha visto que el suyo es un peculiar tipo de expresionismo de la simplificación, un paroxismo de la coincidencia entre semántica y sonido. Manacorda se siente atraído por los enredos y las bromas conceptuales. Y al mismo tiempo por la claridad de las metáforas, por una visión despiadadamente nítida. Bajo sus cadencias epigráficas, hechas de percusiones y simetrías sonoras, fluye la película desolada de una crónica erótico-familiar:

El televisor apagado, el lento
descolorar de su rostro en negro.

Te miro mientras miras el cuadrado
de la tv apagado, te miro
mientras te miras tú.

(De *Soldato segreto*)

CRUELDAD, ARROGANCIA, y una naturalidad expresiva que reencuentra a los clásicos (¿Catulo? ¿Cavalcanti?) sin buscarlos. Las características de la poesía de Patrizia Cavalli (Todi, 1947) se revelan de inmediato. Ligereza y frivolidad esconden en realidad un intelecto analítico, altamente perceptivo y racional, empeñado en investigar los misterios de una cosmología maniquea que contrapone perfección a imperfección. La felicidad *tiene* que existir: éste es el primer artículo de la ley que gobierna el mundo. Sin embargo, esta felicidad está perennemente acechada por la falta, la ausencia, la disminución, el ofuscamiento. De esta alternancia, de la buena y mala suerte en amor y en toda otra «economía de la felicidad», Patrizia Cavalli hace ciencia y teatro con sus versos:

**Tú te vas, y mientras te estás yendo
me dices: «Ay, lo siento».
Piensas darme con eso algo de paz.
Prometes un recuerdo constante, vehemente
cuando estés sola o en medio de la gente.
Me dices: «Amor mío, te extrañaré.
Y en estos días, tú ¿qué vas a hacer?».
Contesto: «Te tendré siempre presente,
de toda tu nada tendré llena mi mente».**

(De *Poesie 1974-1992*, Einaudi, Turín, 1992)

Pero este diario de crónicas eróticas, de pasiones climáticas, caprichos y placeres genera una poesía de investigación sobre la física de la materia y de lo inmaterial. Una poesía que pretende ser ciencia exacta de lo imponderable: medición de las desmesuras que nos hacen ser lo que somos:

**Yo científicamente me pregunto
cómo ha sido creado mi cerebro,
qué diantre hago yo con este error.
Simulo tener alma y pensamientos
para quedar mejor entre los otros,
a veces me parece hasta que amo
caras, palabras de personas, raras;
quisiera ser tocada, y hasta tocar,
pero descubro siempre que toda emoción mía
se debe a un aguacero que se acerca.**

(De *Poesie 1974-1992*)

La lengua poética de Patrizia Cavalli es capaz de enunciados directos y laberintos sintácticos. Distinciones y jerarquías estilísticas (alto y bajo, humilde y sublime, elevado y cotidiano) son imposibles: todo tiene cabida en esa lengua con igual dignidad tonal, en completa seriedad no exenta de humor.

La aristocracia formal en los poemas de Cavalli nace de una religión de la felicidad, de la salud y de todo aquello de que dependen estas dos «potencias naturales». Escribir quiere decir iluminar y conocer. Porque en cada anhelo y sombra, en cada percepción y pasión se esconde un enigma que explorar.

UNA DE LAS MAYORES novedades en la poesía italiana de los años noventa han sido los cuentos en verso de Bianca Tarozi (Bologna, 1942). A partir del primer poemario (tardío) *Nessuno vince il leone*, publicado en 1988, Tarozi introdujo en la poesía italiana una dimensión diferente, ya anunciada o imaginada con anterioridad, pero nunca practicada por nadie con su misma convicción y coherencia.

Bianca Tarozi es una estudiosa de literatura inglesa y angloamericana. Pero a diferencia de otros traductores-poetas, posee un sentido fortísimo de la lengua italiana y de su tradición poética. Posee una imaginación narrativa absolutamente personal, y tiene el valor de adentrarse en territorios desatendidos por la poesía moderna. Supo, ante todo, desplazar radicalmente el baricentro de la poesía del lirismo, aunque sea cronístico, a la narración propiamente dicha. Sintaxis y léxico de la narración salen de la dimensión expresiva de la subjetividad, para entrar en una «normalidad» comunicativa más neutra y directa. La lección es clara: en una composición eminentemente «épica», los versos han de sonar como versos, pero al mismo tiempo deben mantenerse en segundo plano, funcionando prioritariamente como eficientes vehículos del ritmo narrativo. Hasta en los momentos en que se narra a sí misma, Tarozi mira hacia el exterior:

**Leía como quien quiere perderse —
leía como a menudo uno se droga,
como ahora se toma la heroína...
leía desde la noche a la mañana,**

**de la mañana a la noche
opúsculos, volúmenes,
enteras colecciones
de la Plèiade, todas en papel Biblia...**

**leía acurrucada
en el sillón, en la cama,
en el burro de planchar, en el retrete
y leía de todo:**

**Brontë y Banti,
Dostoievski y Zola,
Pushkin y Gogol,
Melville y Dumas.**

(«Inverno al Ginnasio Minghetti», en *La buranella*, Marsilio, Venecia, 1996)

En los cuentos en verso de Tarozzi aflora un pasado remoto, la vida burguesa italiana, principalmente femenina, desde el inicio del siglo xx hasta 1968. Todo conmueve y duele todavía. Todo sin embargo se ha distanciado y fijado sobre un telón de fondo que evoluciona desde lo novelesco hasta el cuento de hadas.

EL LENGUAJE POÉTICO de Patrizia Valduga (Castelfranco Véneto, 1953) parece nacer de una posesión brujeril, de una evocación espiritista de las formas métricas —y no sólo métricas— clásicas. Patrizia Valduga ha sabido reinventar la gestualidad más cruda y melodramática de la tradición, y se ha valido de ella sin pudor, con la descarada inocencia y prepotencia con las que nos servimos de algo muy nuestro.

**«Estás imaginando obscenidades, ¿cierto?».
¿No sientes cómo mi mano te toca?
Pienso tu cuerpo: éste es mi pensamiento,
y un beso que sea bálsamo a la boca.**

**«¿Puedo venir adentro?». Debes, hazlo.
«¿Estás segura?». Sí, estoy segura.
«Habla, dime algo». Ahora hablo:
Estás en mi sangre... mis nervios y mis huesos...**

**Baja, desciende, ¡oh noche del amor!,
hazme olvidar mi vida,
recógeme en el seno de tu corazón,
¡libérame del mundo y de la vida!**

(De *Cento quartine e altre storie d'amore*, Einaudi, Turín, 1997)

Esta mujer singular, pasional, astuta, que irrumpió en la poesía italiana de los últimos 20 años como una creatura alienígena y al mismo tiempo como una hija en duelo, parece nacida de la corrupción mortal de nuestro secular lenguaje poético: de las entrañas de aquella lengua muerta, su poesía parece haber nacido con la voluntad y la misión de hacerla revivir como un fantasma dotado de voz y cuerpo.

Para poner en escena el presente, Valduga necesita de aquel pasado. Su lenguaje poético, más que un fenómeno manierista, es un fenómeno de nigromancia postmoderna. En sus poemarios vuelve a fluir como un río negro el clasicismo italiano intoxicado de perfección, un clasicismo que se ha vuelto a estas alturas una alucinación, una pesadilla, un lugar de corrupción carnal y vicio:

**Se pierde la memoria de las cosas,
se disfraza de vida hasta la muerte.
Desvanecemos más pronto que las cosas
traslados vivos de cosas bien muertas.**

[...]

**¡Adiós! Sendero del amor hermoso
con tus rosas y todas tus espinas.
Adiós a otro poco de cerebro
y buenas noches hasta a la noche. Fin.**

[...]

**De aquel poco que queda de aquel fuego
queda el amor cuando no se hace
que sufre mucho de tener tan poco
pero perfuma de felicidad.**

(De *Quartine. Seconda centuria*, Einaudi, Turín, 2001)

Patrizia Valduga escribe en octavas, tercetos, cuartetos, y usa normalmente la rima, con una regularidad obsesiva que anhela concreción fónica, corporeidad lingüística. El efecto es al mismo tiempo patético y cómico, desgarrador y sideral.

UNA VIOLENTA VOLUNTAD de enfrentar el dolor verdadero y desnudo que asalta a traición y obliga a la verdad y a la autorevelación se encuentra también en los poemas de Riccardo Held (Venecia, 1954). Pero aquí no es la ironía la que sostiene la habilidad técnica, sino más bien una angustia y una piedad por sí mismo y los demás de la que Held no busca alejarse, en la que se hunde y precipita sin más defensa que las armas de la poesía, armas afiladas en el estudio de los clásicos italianos, franceses y alemanes. La orfebrería formal en un principio parecía paralizar en parte las potencialidades de su escritura poética. Pero cuando Held encuentra por fin su tema y tiene que enfrentarlo, un tema amasado con angustia erótica y familiar, su compleja maquinaria métrica se pone en marcha sin un instante de duda y aferra velozmente hasta lo inasible huidizo:

**Pero tú corre, alcánzala en la puerta,
deténla, tócala, borra la sombra
de esos ojos despavoridos de muchacha,
herida, bella y llena de temor,**

**apriétala más fuerte, quítale el aliento,
y toma su temor entre las manos,
como si fuera el tuyo, haz como siempre,
aléjalo de ella, pide ayuda,**

**como lo hiciste siempre, grita fuerte,
ella lo es todo, lo sabes desde siempre,
de aquella vez primera en la parada,**

**que no supiste ya deslindar de los suyos
tus confines, así que guárdalos en ti,
por ahora y por siempre y así sea, amén.**

(De *Il guizzo irriverente dell'azzurro*, Marsilio, Venecia, 1995)

Es un soneto impecable sin rimas, un soneto abierto, informal, que conserva un dinamismo asombroso de *impromptu*. En la poesía de Held la realidad se revela con exactitud y de golpe en el momento en que más hace sufrir. Lo que escapa al conocimiento es propiamente el dolor, es lo que *no se puede* dominar ni prever, pero que las palabras de la poesía capturan con su heroísmo acrobático, transformando el caos invasivo del dolor en una perfecta geometría musical •

TRADUCCIÓN DE MARIPIA LAMBERTI

Simulacro

*Lo más importante de una obra de arte
es lo que no se dice.*

VIRGILIO FERREIRA

**Arte de no decir,
La telaraña que brilla
Como plata bajo el Sol de oro.
Su diseño parece abstracto.
Por su rigor debería
Estudiarse en un curso de arte.**

**La mente que concibió tal belleza
No puede ser despreciada
Aunque encarne en una alimaña
Que incita al exterminio a primera vista.**

**Sin embargo la obra no es arte puro:
Está comprometida en una causa feroz
Igual que la nuestra.**

**Es una trampa, un matadero sin sangre,
Un lugar de tormento donde no hay gritos.
Su limpidez, su gratuidad en apariencia
Y su espejismo de orden
No durarán mucho tiempo.**

**Cuando pase de nuevo por aquí encontraré
El laberinto mágico de urdimbres
Sembrado de cadáveres vacíos:**

**Los restos insepultos de las moscas
Que la araña atrapó en el simulacro
Para sorberles poco a poco
La amarga vida.**

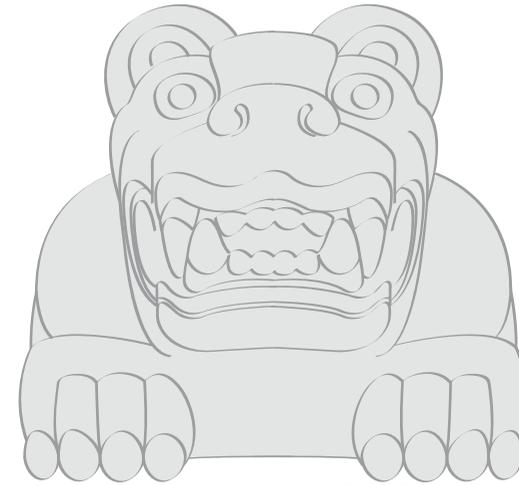
Carlos Fuentes en *La Edad del Tiempo*

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Carlos Fuentes (1928) forma, con Juan Rulfo y Octavio Paz, la trilogía clave de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo xx, y la de mayor proyección dentro y fuera del continente. Fuentes ha sido siempre el más polémico de todos —aún más que el propio Paz, maestro en el arte de la discrepancia—, el más discutido y criticado, el que ha atraído —como un pararrayos— las más tempestuosas pasiones sobre su contextura intelectual, su visión de México y su posición ante la actualidad sociopolítica de América y del resto del mundo.

En verdad, es algo más que un escritor: es un intérprete de nuestra cultura y nuestra realidad histórica, un vocero —no sólo lúcido sino pertinaz— que toma posición, desde foros internacionales, sobre el respeto a la soberanía de nuestros pueblos o los derechos de los inmigrantes latinos en Estados Unidos. Eso, más su constante presencia en los medios de comunicación de todas partes (un ejemplo es la serie televisiva *El espejo enterrado*, que hizo para la BBC en 1992) y el mismo estilo personal —intenso y escénico— del autor, ha generado reacciones muy vivas en diversos sectores de la opinión pública, que se han entremezclado con los juicios que recibe como escritor. Tal método, por cierto, equivale a usar argumentos *ad hominem*, que no ayudan a juzgar su obra en sus propios términos, sobre todo si se le aplica sólo a él y no a todos por igual. Conviene dejar de lado las simpatías o antipatías que despierta este gran provocador y tratar de entender lo que proponen sus textos, que configuran un vasto material de no escasa complejidad.

Habría que comenzar diciendo que Fuentes es uno de los más ambiciosos novelistas vivos de nuestro tiempo: ambicioso en el sentido en que ha realizado proyectos cuyas proporciones bien pueden compararse con los de Carpentier o los del propio García Márquez. Lo ha hecho, además, con persistencia (aunque con algunos altibajos, fruto de su propio exceso imaginativo, no de su carencia) a lo largo de más de medio



siglo. Su pasión literaria es auténtica y también lo es su pasión americana, que lo ha movido a representar en su obra la compleja fase de modernización de un país con raíces tan antiguas como el suyo, dentro del contexto de la historia latinoamericana y mundial; es decir, ha compuesto un gran mural, un abigarrado friso de la vida pública y privada de nuestro tiempo. Tan vastas y variadas son las imágenes de ese friso, tan rico y abarcador su drama, que, en algún punto de su evolución, Fuentes decidió organizar su «programa» narrativo y darle un nombre general al plan que quería realizar, y lo llamó *La Edad del Tiempo*. Repetía así el gesto de otro novelista mexicano, Agustín Yáñez (1904-1980). La primera vez que el plan maestro apareció fue al frente de su novela *Cristóbal Nonato* (México, 1987), y ha sido incluido en varias obras posteriores. Se compone de 12 secciones, algunos de cuyos títulos a veces coinciden con el de un libro específico, y prevé 21 obras, de las cuales 18 han sido ya publicadas, número que deja fuera del plan otros libros narrativos del autor.

El título de este programa es exacto si lo entendemos en sus dos sentidos: por un lado, hace referencia al tiempo histórico (cuyos límites básicos son los del México moderno), que se mueve siempre en medio de crisis impredecibles y violentas, dejando un rastro de desilusión y muerte; por otro, al tiempo de los grandes mitos humanos, donde la destrucción es el reverso o anuncio de un nuevo renacer, donde todo está o estará vivo en algún momento de ciclos o imágenes eternos como los que brinda el lenguaje de la novela y la poesía. Su obra narrativa puede considerarse, por eso, una novela del tiempo y una fascinante invitación a vivir en el tiempo de la novela. El tiempo es para él una dimensión abierta a infinitas transfiguraciones, fantasmagorías y hechicerías que cuestionan o extienden nuestra percepción de la realidad, como Cortázar lo hizo a su modo. El mundo de Fuentes es, a semejanza del antiguo arte mesoamericano, ceremonial, recargado, pro-

liferante, enigmático, grotesco, desmesurado. Su recreación de las poderosas figuras de la milenaria cultura mexicana puede compararse con la que encontramos en la poesía de Paz, sobre todo porque ambos la integran con otros mitos del pasado y del presente. México es el centro de su indagación, pero alejado de todo nacionalismo provinciano (lo que quizá pueda ayudar a explicar los reparos de ciertas lecturas críticas). Su obra es una apertura de la novela mexicana al más amplio espíritu cosmopolita, al universalismo que le permite al escritor latinoamericano dialogar con el mundo y reconocerse como un interlocutor válido y legítimo dentro de ese contexto: representa un movimiento de libertad conceptual, estética y moral.

El universo imaginario del autor está poblado por monstruos, hechiceras, engendros, dobles, demonios, seres terribles y maravillosos, seres imposibles y a la vez muy reales. Todo, como en los petroglifos aztecas, es algo —un dios o un animal— y sus contrarios; todo está en constante transfiguración, en un fascinante estado de suspensión que no tiene límites ni verdadero final. Esta continua metamorfosis de todo tiene por lo menos dos consecuencias estéticas. Una es que se trata de un mundo «inclusivo», es decir, que absorbe y se apropia de todo, creando así texturas barroquizantes y saturadas con referencias a todo lo vivido, visto, leído o soñado. La otra es que genera un modo de narrar marcado por la ambigüedad y la circularidad del sentido. Lo que ocurre no es una realidad fenoménica, sino una mera posibilidad abierta a varias interpretaciones porque no ocurre una, sino muchas veces —mejor dicho, siempre. Por eso puede afirmarse que varias de sus novelas no acaban nunca: son obras abiertas a lo plural e infinito.

Un paradigma de este arte es *Terra nostra* (1975), una auténtica composición snfónica que Fuentes ha reinventado, con variantes, a partir de un recurso antiquísimo (está en *Las mil y una noches*) y que ya había ensayado en *Cambio de piel* (1967): la narración por relevos, un sistema de voces narrativas múltiples y contrapuntísticas que se ceden mutuamente el puesto en una cadena para crear un efecto circular; cada voz anuncia e inaugura un relato que conduce a otra narración que repite el esquema. El procedimiento nos permite estar aquí y allá, en el pasado y en el futuro, en todas parte y en ninguna, con personajes tales como Cervantes y La Celestina, Felipe II y Don Juan. Todos conviven y nosotros convivimos con su vida y con su muerte. Estamos en un espacio y un tiempo ilimitados donde asistimos a nuestra propia muerte y renacemos de ella una y otra vez. Ese universo circular y perpetuo lleva el signo clave de la imaginación de Fuentes: el de la utopía •

La región más transparente

GONZALO CELORIO

Pertenezco a una generación nonata que antes de configurarse como tal fue sacrificada por la brutal represión del movimiento estudiantil de 1968, mismo que acabó con todo intento gregario —y por ende con toda articulación generacional— y condenó a cada uno de sus virtuales miembros al solipsismo y al recelo; una generación descoyuntada en el momento en que debería haber consolidado su integración y afianzado su proyecto literario y que no se estableció sino muchos años después, cuando los que debimos haberla conformado ya peinábamos canas y habíamos recorrido nuestro propio camino en soledad. Tarde nos encontramos, sí, pero nos reconocimos en nuestras lecturas pretéritas y en nuestros antiguos ideales juveniles. Y coincidimos en que un signo que nos aglutinaba era precisamente el influjo que la obra, el ideario y la actitud literaria de Carlos Fuentes había ejercido, por separado, en cada uno de nosotros. En efecto, novelas como *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, ensayos como *Tiempo mexicano* y *La nueva novela hispanoamericana*, conferencias como la que pronunció en Bellas Artes dentro del ciclo *Los narradores ante el público*, para citar sólo unos cuantos ejemplos, nos habían marcado de manera indeleble y nos conferirían, retroactivamente, una pertenencia generacional que no habíamos vivido en su momento. Por el profesionalismo y la modernidad de su literatura, por la agudeza y la dimensión crítica de su pensamiento, por la amplitud de su cultura y la firmeza de su vocación, Carlos Fuentes había adquirido, ante cada uno de nosotros, la condición del escritor paradigmático; un escritor que sabía conjugar, como lo habían hecho Alfonso Reyes y Octavio Paz, la raigambre nacional y las arborescencias universales; un escritor untado a la vida y comprometido con ella y con sus mejores causas; un escritor a quien nada humano le era ajeno: la historia, la política, la economía, las relaciones internacionales, la música, la pintura, el cine, el teatro, la ópera —nutrientes todos de su obra literaria—; un escritor, en fin, que representaba con excelencia la cultura nacional

en el ámbito internacional y sin quien nuestro país y su literatura no tendrían ni el carácter ni la resonancia que han alcanzado en el concierto de la cultura universal.

* * *

Se dice que la novela es un género de madurez porque, sin desdeñar los atributos de la imaginación que le son inherentes, el escritor, para articular su discurso narrativo, echa mano de su propia experiencia, que es directamente proporcional al transcurso de su vida, a diferencia del poeta, que, para expresar sus sentimientos y sus pasiones, sus anhelos y sus desencantos, sus deseos y sus altercados con la realidad, acude al expediente de la imaginación, más fresca y vigorosa entre más breve es la edad de quien la posee, por lo que la poesía lírica suele ser un género de juventud. Si bien es posible aplicar semejante aserto a un altísimo número de casos, muchos ejemplos de uno y otro lado podrían contradecirlo, pues se trata, obviamente, de una generalización. Uno de ellos, y muy conspicuo por cierto, es el de la novela *La región más transparente*, que en mayo de 1958 Carlos Fuentes publicó, milagrosamente, antes de cumplir los 30 años de edad.

Un milagro, sí. Asombran, en primer lugar, el conocimiento que el joven escritor tiene de la realidad histórica mexicana, la soltura con la que transita por las diferentes épocas que ha vivido el país desde los tiempos prehispánicos hasta mediados del siglo xx y la madurez de su juicio crítico, que endereza muy señaladamente contra el discurso triunfalista de la Revolución Mexicana y las traiciones cometidas por quienes lucharon en sus filas y medraron a sus expensas.

La novela de la Revolución Mexicana había dado sus primeros frutos cuando la lucha armada aún no había llegado a su fin. Autores como Mariano Azuela, Francisco L. Urquiza y Martín Luis Guzmán escriben sus primeras novelas al fragor de las batallas, en calidad de testigos presenciales de los acontecimientos que relatan, en algunos de los cuales incluso participaron directamente, como lo habían hecho siglos atrás Hernán Cortés, Alonso de Ercilla y tantos otros soldados metidos a cronistas que dejaban descansar la espada para empuñar la pluma y escribir sus hazañas de conquista. Deben pasar algunos años, aunque no tantos como los que transcurren entre las *Cartas de Relación* de Cortés y la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, para que el suceso revolucionario adquiriera la dimensión histórica que escritores como José Vasconcelos o Agustín Yáñez les imprimen a sus obras narrativas: particularmente *La tormenta*, del primero, y la trilogía provinciana del segundo, integrada por las novelas *Al filo del agua*, *Las tierras flacas* y *La tierra pródiga*, que dan cuenta, respectivamente, de la situación del país antes, durante y después de la Revolución. Y más años to-



davía para que la novela asuma el proceso revolucionario como un fenómeno cultural amplio y complejo en el que intervienen no sólo factores históricos, políticos o económicos, sino también la sensibilidad, las creencias, la imaginación de una colectividad, como queda de manifiesto en la novela *Pedro Páramo*, en la que Juan Rulfo amplía las escalas y categorías de la realidad para incluir en ella, objetivamente, los atavismos, los mitos, las fantasías de La Media Luna, población ubicua del campo mexicano. En la novela de Rulfo, la Revolución no es más que un telón de fondo que le da sentido histórico a la idiosincrasia y a las mitologías de un pueblo dominado por el caciquismo que la Revolución misma prohió.

Poco más de cuarenta años después de la publicación de *Los de abajo* y a escasos tres años de la aparición de *Pedro Páramo*, Carlos Fuentes renueva la tradición novelística de la Revolución Mexicana con *La región más transparente*. Sus personajes son emblemáticos. Más allá de sus rasgos individuales, cada uno de ellos representa, diacrónicamente, las transformaciones que la Revolución infligió en los estamentos de la sociedad mexicana, particularmente los hacendados porfiristas, como la familia De Ovando, que pierden sus fortunas y sus tierras, pero conservan el espíritu y los modos del *ancien régime* y recuerdan con nostalgia los tiempos de bonanza, y, en el otro extremo, los que lucran en «la bola», como Federico Robles, a quien la Revolución «le hace justicia», transformándolo de peón de hacienda en banquero potentado. La novela de la Revolución había señalado las injusticias sociales que le dieron legitimidad a la lucha armada, pero también había denunciado las miserias humanas que habían salido a relucir en el proceso: la bajeza, la criminalidad, la traición, la bestialidad que igualaban a los héroes con los bandoleros y creaban la figura del «bandolhéroe» con la que Salvador Novo identificó a sus protagonistas. Fuentes ya no centra su novela en la etapa pre-revolucionaria ni en el conflicto armado —aunque se refiere a ambos—, sino en la postrevolución, para señalar, de manera asaz crítica, la traición de las causas primigenias y la persistencia de los males que llevaron a la conflagración: la desigual distribución de la riqueza, el monopolio del poder, la escasa participación democrática. Semejante al *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, de Diego Rivera, Fuentes pinta en *La región más transparente* un mural literario de la historia de México y, sincrónicamente, de la ciudad capital durante el período presidencial de Miguel Alemán, primer presidente civil del país después de la Revolución. Como en el mural de Rivera, los personajes de esa novela representan todos los estratos sociales que confluyen en la urbe: los latifundistas que perdieron sus haciendas con la Revolución, y los revolucionarios que participaron en la lucha para expropiárselas; los banqueros y los nuevos profesionistas, los intelectuales y las sirvientas,

los ruleteros y los *juniors*, los estudiantes, los poetas, las declamadoras, los príncipes impostados, los aristócratas internacionales y los aventureros, las prostitutas, los burócratas, los espaldas-mojadas, las soldaderas, los obreros, los líderes sindicales, los ferrocarrileros, las mecanógrafas, los abogados, los periodistas, los embajadores... A tan dilatado elenco se suman los personajes atemporales, los guardianes de la tradición y de la historia, Ixca Cienfuegos y su madre, Teódula Moctezuma, sobrevivientes de un pasado abolido que se hace presente en la conciencia de todos los demás. Todos integrados en una novela totalizadora que propicia que los personajes cedan sus protagonismos respectivos a la ciudad que los acoge, y le presten sus voces peculiares para que sea ella, por primera vez en la historia de la literatura mexicana, con su espectral polifonía, la verdadera protagonista de la historia.

Es, como digo, una novela asombrosa, que no puede ocultar, empero, los signos de la extrema juventud de su creador: se trata de una obra asaz ambiciosa, densa, experimental, pletórica de datos históricos y de referencias culturales, vigorosa, demostrativa, crítica, iconoclasta, contundente, despiadada. Precoz, en una palabra. Por estas características, reveladoras de la juventud del Carlos Fuentes de *La región...*, cierta crítica ha considerado la novela desmesurada, sobreintelectualizada, recursiva, y ha destacado el valor de otras obras narrativas del autor, como *La muerte de Artemio Cruz* o *Terra nostra*, que tendrían mayores méritos literarios y que acaso son las que deberían haberse publicado en un edición conmemorativa avalada por la Asociación de Academias de la Lengua Española.

Más allá de la circunstancia del cincuentenario, habría que justificar esta publicación por la enorme importancia que tiene en la historia de la literatura de nuestra lengua. Hay escritores importantes para la literatura y hay escritores importantes para la historia de la literatura. No siempre las obras que la literatura guarda para sí y preserva del tránsito del tiempo son las que han tenido incidencia determinante en la transformación del quehacer literario de su momento, ni siempre aquellas que ejercen influencia en sus contemporáneas ocupan un lugar de permanencia en el seno de la literatura. Carlos Fuentes es un escritor de excepción: importante para la literatura y para la historia de la literatura. La literatura preserva su obra y al mismo tiempo, con cada obra suya, se transforma. Más allá de los valores intrínsecos de *La región más transparente* —su energía, su fuerza narrativa, su capacidad crítica— que la literatura ha sabido reconocer, habría que señalar la enorme importancia que tiene en la historia de nuestras letras. Es la primera novela moderna de la literatura mexicana que le confiere a la Ciudad de México una voz propia. Por las anchurosas puertas que Fuentes abrió con esa su primera novela, han pasado las generaciones subsecuentes •

Pareja a la intemperie

Siguen dormidos en las bancas.

**Quizá estuvieron despiertos
una buena parte de la noche
cuando la plaza es suya
y la iglesia los cuida**

con su sombra que ya no necesitan.

**Al despertar se sientan con su equipaje
como si esperaran en alguna estación.**

Después del mediodía se van a la otra plaza,

la que no tiene iglesia;

andan por ella como por su casa.

Se lavan, se peinan en la fuente;

los que pasamos fingimos que no están,

que su vida transcurre en otra parte,

en un tiempo cortado a su medida

que roza levemente el nuestro.

Son un día remoto

que ha llegado a instalarse;

una intemperie que ya muchos llevamos en el fondo.

De la manía como una estética

ROSA BELTRÁN

SI, COMO DICE la *Odisea*, es cierto que el fin de las penalidades humanas es convertirse en libro, no es menos cierto que el proceso de elaboración de un libro carga con sus propias penalidades a costas. A fin de remontarlas en todo o en parte, hay pactos secretos, ritos de iniciación que median entre autor y libro. Algunos son tan conocidos que corren el riesgo de no ser vistos más que como una excentricidad, lo que constituye un grave error, a mi juicio. Pensar que esa sutil ceremonia es un acto decorativo que forma parte de nuestro anecdotario libresco es obviar el lugar que ocupan la forma y la función del método en la construcción de una obra. Veamos algunos ejemplos:

En la primera escena (o *primer escenario*, como se dice hoy) están, digamos, los demasiado limpios: Thomas Mann en su estudio, rodeado de enormes palanganas, se enjuaga las manos en agua de violetas continuamente. Schiller escribe el *Canto a la alegría* y otros poemas mientras mantiene los pies en un recipiente con hielo. Y en su inmersión matutina, Borges medita en la bañera para decidir si lo que ha soñado le servirá o no para una historia o un poema. Aparte del hecho de que según estos autores el ritual fuera imprescindible durante la escritura, lo sorprendente del caso es que el «higienismo» se vea reflejado en distintos aspectos de sus obras. No es gratuito, por tanto, que la crítica se refiera a ellas con expresiones como «impecables», «intachables», «límpidas», «prosa que brilla», etcétera.

El segundo escenario está conformado por aquellos autores cuyos ritos de iniciación son, en cierta forma, opuestos: Cioran en un cuarto por días enteros, aislado de los afectos, insomne, escribiendo para no escribir. Clarice Lispector, rodeada de gatos en medio de un caos doméstico. Kafka a oscuras o en penumbra, escribiendo sólo con tinta azul o morada. Y el más interesante en este rubro: San Juan de la Cruz escribiendo su *Cántico*

espiritual en una letrina. Son autores que, según la crítica, tienden hacia lo oscuro y lo denso.

Hay obras demenciales que exigieron un proceso de construcción idéntico. Obras, por así decirlo, que fueron contra los hábitos de su autor, que no pudieron o no quisieron habituarse al silencio y la paz monásticos que su creador les exigía. Es el caso de Miguel Delibes, que se cambió a un estudio tranquilo y sin ruido y no pudo concentrarse y seguir escribiendo *Los santos inocentes*.

Ciertos rituales se efectúan como una recomendación, en momentos específicos. Sergio Pitol, en una etapa de bloqueo, acudió a una terapia de hipnosis. El terapeuta le dio un casete y le recomendó poner la grabación en la planta baja de su casa mientras él, sin escuchar una sola nota o palabra de ésta, debía sentarse a escribir en el primer piso. Pitol nunca oyó el contenido de la grabación; sin embargo, siguió al pie de la letra el ritual, con magníficos resultados: es de ahí de donde viene el efecto hipnótico de su prosa.

Hay, por último, rituales que se efectuaron una sola vez y uno no sabe qué hacer de ellos: Carmen Martín Gaité, que escribía a mano, murió abrazada a sus cuadernos. La impresión brutal, conmovedora, se acentúa por el aspecto manual, es decir, corpóreo, del gesto: no surtiría el mismo efecto si hubiera muerto abrazada a una computadora. De hecho, esto es impensable como gesto. Lo cual encierra un enigma.

Que la superstición es la enfermedad endémica de los escritores, no cabe duda. Flaubert escribía sólo en albornoz y pantuflas. Hemingway, sólo de pie y sólo con lápices cuya punta hubiera afilado él mismo. Hubo quien escribía sólo después de desayunar filete en salsa Wellington, a media noche; y quien asentó su vida en siete tomos sin levantarse de la cama. Todos ellos aplicaron su rito de superstición para escribir obras maestras... y las escribieron. Y ésta es la parte que me intriga: ¿qué es lo que el ritual hace posible, aparte de la obra misma?

◀ Cualquiera que sea el ritual, es obvio que entraña algo más que un acto maniaco o supersticioso; menos aún, falto de sentido. El ritual es la maquinaria que exorciza el terror (ese pánico a lo desconocido al que algunos llaman «página en blanco») y echa a andar la escritura porque cede la responsabilidad a alguien más: una acción reiterada, un objeto preciso. Muy probablemente a esa otra «persona» que se ocupa de nosotros durante el acto de la escritura. Porque para empezar a escribir siempre es más fácil decir «Mi albornoz soy yo»... en tanto Madame Bovary no exista. Pero puede ser que el ritual sirva para algo más. Y que sea ese *algo* lo que en realidad tememos, se escriba o no se escriba. Detrás de la

superstición hay un culto devocional por la palabra de la que, se piensa, conjura realidades vivas.

Muchos escritores auguraron en sus personajes su muerte o su locura. El caso de las mujeres es de una precisión que asusta.

Esta superstición me llevó a hacer algunas pesquisas. Abandoné el proyecto con horror cuando descubrí que no había autor que se salvara. Quienes habían escrito sobre su muerte, así fuera en broma o de forma sesgada, la habían experimentado casi de manera textual. Aun Jorge Ibargüengoitia había tenido un vislumbre y lo había escrito. Su artículo «Botiquín de viaje» consiste en un estudio del llenado del botiquín y la relación que tiene con las creencias de quien lo efectúa. Textualmente dice, refiriéndose al suyo: «el contenido de la bolsita ha ido cambiando con el tiempo. El primer cambio ocurrió cuando me di cuenta de que la gasa y la tela adhesiva no me iban a servir de nada en caso de que se cayera el avión».

¿Cómo no creer entonces en la fuerza del ritual y en su inutilidad al mismo tiempo?

Tuve una tía que se tenía prohibido decir ciertas palabras porque suponía que de hacerlo ocasionaría catástrofes. Evitaba decir *culebra*, *serpiente* o *víbora*, y para aludir a ese reptil hacía una seña ondulatoria con la mano. Tampoco decía la palabra *Dios* porque juzgaba, como los musulmanes con la representación de la figura humana, que llamar por su nombre al Ser Supremo era un acto de soberbia. Ni *diablo*, pues temía que la enunciación se le fuera a volver visita. Con los años, mi tía fue aumentando el espectro de las palabras prohibidas. Se volvió difícilísimo hablar con ella porque sus charlas (si así podía llamarse al ritual de dengues y alusiones elípticas), más que una forma original de comunicación, eran materia para especialistas en psiquiatría.

El precepto católico «No consentirás los malos pensamientos» palidece junto al legado de mi tía. De ella (y de elaboraciones futuras) me viene el creer que el pensamiento convoca desastres, pero la palabra sin duda los desata. Por eso el ritual, para mí, es un problema mayúsculo. Llevarlo a cabo me salva a corto plazo, pero sé que a la larga me condena. Escribo. Y como el que escribe no puede aspirar a menos que hacerlo como Flaubert, Woolf o Kafka, no le queda más remedio que obedecer a su ritual secreto y poner manos a la tinta. El dilema es cómo hacerlo sin acabar ingiriendo veneno, arrojándose al mar o volviéndose escarabajo o, peor aún, sin terminar los días tranquilo y contento, convertido en escritor de planta del *Reader's Digest*, que, como sabemos, sólo admite textos con final feliz •



Premio FIL

Esplendor de Lobo Antunes

ANTONIO ORTUÑO

BORGES, en elogio de una novela de William Faulkner (esa novela era *¡Absalón, Absalón!*), anotó que sólo a unos pocos escritores les estaba dado alcanzar, paralelamente, el esplendor verbal y la capacidad de conmovernos. Erigía como ejemplos al propio Faulkner y a Shakespeare, de quien decía, citando o fingiendo citar a Bertrand Russell: «Contiene a la vez a Góngora y a Dostoievski».

Hay unos pocos casos contemporáneos equiparables, y hablaré del más patente. La prosa de António Lobo Antunes ofrece complejidad, rigor y un talento verbal de proporciones casi intolerables. Y, sin embargo, no lo hace a modo de simple juego intelectual, de árida exhibición de virtuosismo. Transitar por las páginas de *Fado alejandrino*, *Auto de los condenados*, *Manual de inquisidores*, *Esplendor de Portugal* o *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo* es, antes que nada, una profunda experiencia de las emociones y los sentidos.

Lobo Antunes, perfeccionista del lenguaje por excelencia, ha dicho que escribe novelas porque no sabe hacer poesía, que no cree en el «duende» sino en el trabajo, y que un libro, cuando funciona, es un ser vivo y autónomo. Cualquiera que lo lea se pecatará fácilmente de que en su obra abundan la poesía y el «duende» y que, tal como prefigura su autor, sus libros no parecen artificios, sino organismos tan vivos que la vida real resulta pálida a su lado.

Está siempre en la quiniela del Nobel. Ha ganado casi dos docenas de premios y sus libros se han traducido a 50 idiomas. Sin embargo, suele mostrarse desdeñoso hacia el aparato mercantil que acompaña a la literatura.

Nació en Portugal hace 66 años. Estudió medicina y se especializó en psiquiatría. No ha faltado, en el mundillo literario, quien lo tilde de arrogante. Quizá porque es fácil que la vida pública le resulte fastidiosa a un hombre que pasó por los infiernos de la guerra. No lo entusiasman las entrevistas, pero es cortés con la prensa. En corto, incluso se permite ser mordaz. Es

bien sabido, por ejemplo, que no alberga demasiada simpatía por su compatriota José Saramago y que la frialdad es mutua. Un chiste que consigna la prensa es que cuando Saramago ganó el Nobel, en 1998, toda Europa llamó para felicitarlo, pero luego de haber llamado a Lobo para decirle que debieron dárselo a él...

Aunque ha sido un hombre de izquierda, su descarnada revisión de la llamada Revolución de los Claveles y del final del colonialismo de su país le granjeó enemigos en todos los bandos. No se entretuvo demasiado en firmar cartas abiertas. En lugar de eso escribió obras duras y complejas que lo convirtieron en uno de los autores más respetados de Europa.

Siempre le interesó la literatura. Quinceañero impresionado por la lectura del *Viaje al final de la noche*, le mandó una carta a Céline. El misántropo francés le respondió y con ello lo dejó marcado para las letras.

Las experiencias personales de Lobo Antunes redondearon el cuadro. Fue parte del cuerpo médico del ejército portugués durante la última fase de la guerra de liberación de Angola, entre 1970 y 1973. No hay guerra buena, pero aquella fue particularmente atroz. Lobo dice que la mayor parte de sus amigos son veteranos de esos días bélicos. Comenzó a escribir por esos años. Innovador, lírico y elaborado, su estilo no se parecía a nada de lo que se estaba escribiendo. Le devolvieron sus primeros manuscritos de las editoriales, a veces sin leerlos. Finalmente un sello independiente se arriesgó. Su primer libro, *Memoria de elefante*, vendió 200 mil ejemplares apenas salió al mercado, y lo volvió célebre. «Ahora me compran los manuscritos sin leerlos. Seguro que si me pongo a cagar me aplauden», dijo hace poco a la prensa.

Pese a estas intensidades, se ha resistido a que se haga una lectura biográfica llana de sus obras. Reivindica sobre todo la paciencia de artesano con que trabaja y vuelve a trabajar sus frases hasta conseguir el efecto que desea. «Hay una maquinaria invisible detrás de cada página, una maquinaria que el lector no ve, y no debe verla, porque si la ve el libro ya no es bueno. Y esa maquinaria sólo funciona gracias a una cosa: trabajo. El trabajo es el que te permite hacer creíble el relato, vertebrarlo, enlazar sus elementos, organizar la obra, porque si sólo hablamos de emociones en estado bruto, ¡vaya caos! ¿El talento? Sólo creo en el trabajo», le dijo al diario *El País*.

Viudo, padre de tres hijas, recuperado del cáncer que lo aquejó hasta hace pocos meses, señala con ironía que no se avergüenza de las ganancias que su obra le proporciona. Cuando vino a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 2006, bromeaba acerca del deportivo rojo que acababa de comprarse gracias a las crónicas que firma para la prensa.

En aquella visita pude charlar con él durante algunos minutos. Se burlaba de quienes mencionaban su aspecto melancólico. Aunque lo había fastidiado

lo poco que se habló de literatura en la rueda de prensa que había concedido, me permitió hacerle algunas preguntas ante una grabadora, mientras almorzaba.

Su prosa se acerca continuamente a la poesía...

La diferencia de los géneros me parece cada vez más artificiosa. A un escritor lo mueve la ambición de hacer un libro total que lo contenga todo. Gogol llamó poema a *Las almas muertas*. Es cada vez más difícil hacer una diferencia.

Usted, Saramago y Rubem Fonseca han impulsado la literatura en portugués...

No creo en concepciones nacionalistas en cuestiones artísticas. Me mandaron a la guerra en nombre de los grandes conceptos abstractos: patria, honor, cosas así, y no creo en ellos. Pero mi país es el de Chéjov, Beethoven, Velázquez. Si no es buen arte, no es mío. Y si lo es sí, porque me gusta. Yo he vivido fascinado por ese autor mexicano y portugués que es Joseph Conrad [ríe]...

La crítica lo celebra, pero a la vez lo considera complejo.

Los libros tienen una llave. Y nosotros abrimos los libros con una llave propia, formada por experiencias y lecturas. Pero un buen libro tiene su propia llave, distinta, y con ésta tienes que abrirlo. Cuando leía a Conrad, al principio, no entendía nada, como si caminara en la niebla. Pero la emoción literaria no es para entenderse, es para experimentarse.



Los aplausos a su obra no cesan, pero en cierto sentido es inútil hacer un panegírico interminable sobre Lobo como los que se ofrecen en los banquetes. Sería lastimoso construir un templete y arrojar incienso a un autor cuya vida y obra, justamente, son tan refractarias a la banalidad de los figurones. Borges hablaba de delincuentes que no habían deshonrado el patíbulo siendo ejecutados en él. Invirtiendo la broma, podemos decir que el Nobel de literatura todavía no ha sido dignificado con su concesión a António Lobo Antunes. Y que eso no importa. No hay un libro suyo que no sea más placentero y profundamente literario que un mero premio septentrional •

Victor Cabrera

INTERVENCIÓN POÉTICA # 1

para Carmina Estrada

**«Toda acción es una intervención»,
me sugiere Carmina en la sala del museo.
Asiento porque sí, pero no entiendo.**

**Yo nunca entiendo nada,
me quedo en la superficie de las cosas,
tal vez a la mitad,
no voy a fondo pero tampoco me devuelvo:**

Me sostengo en la pura incertidumbre.

**No entiendo, por ejemplo,
qué hago en la sala de un museo
mirando instalaciones, cuadros, fotos
que no entiendo.
Retratos de quién y para quiénes,
oscuras frases en idiomas extranjeros.**

**No entiendo ahora mismo, por ejemplo,
qué hago en estos versos,
interviniendo, tal vez, este poema.**

La taquigrafía narrativa de Roma

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

LLEGAR A ROMA significa volver. Desde cualquier colina por la que se ingrese se deja sentir en la respiración un inhalar hacia sí como si el aire regresara a nuestras cavidades. Roma otra vez, aunque nunca la hubiera visto antes, es la frase que murmuro mientras el Tiber me imanta hacia sus márgenes. Camino. Frente a mí aparece el Castel Sant'Angelo como la anunciación de mi ingreso al nudo, al centro.

Caminar Roma es una experiencia que contiene una mirada doble, a la manera en que la entiende Roberto Calasso: la mirada que observa y la mirada que contempla la primigenia contemplación. Hay un sentido de pertenencia en el mirar, ¿un sentido de posesión anterior a la identidad? La posesión en ese mirar viene como una forma primaria del conocimiento en la concepción griega, ese sentir experimenta quien llega a Roma. De inmediato, una especie de potencia pareciera albergar el alma, o mejor, la percepción. Entonces comienza el mirar a vislumbrar formas y perfiles, ¿dioses?

Roma es porosa porque sus objetos se metamorfosean, ésa es la manifestación de su realidad, los objetos no se fijan, fluyen. De ser transeúnte me convertí en un ente abierto, invadido, sacudido, donde incursionaron sensaciones de asombro y estremecimiento. Y los objetos se transformaban en cuanto los miraba. *Incurio* —recuerda Calasso— es un término técnico de la posesión. Nunca antes, sino en Roma, tuve cabal comprensión de lo que es poseer o ser poseído al incursionar mirando. Antes de nombrar hubo ese estado de embeleso, de estremecimiento lúcido.

Llegué a Roma a buscar literatura, a encontrarme con autores italianos contemporáneos con el objetivo de formar este número que leemos de LUVINA dedicado a la literatura italiana. Durante este recorrido, crucé el Foro Romano y el Coliseo (con las figuras de Julio César y Augusto casi en las entrañas) para llegar a casa de la poeta Antonella Anedda y bajar horas después hacia el monumental Panteón con su inmensa cúpula original y su

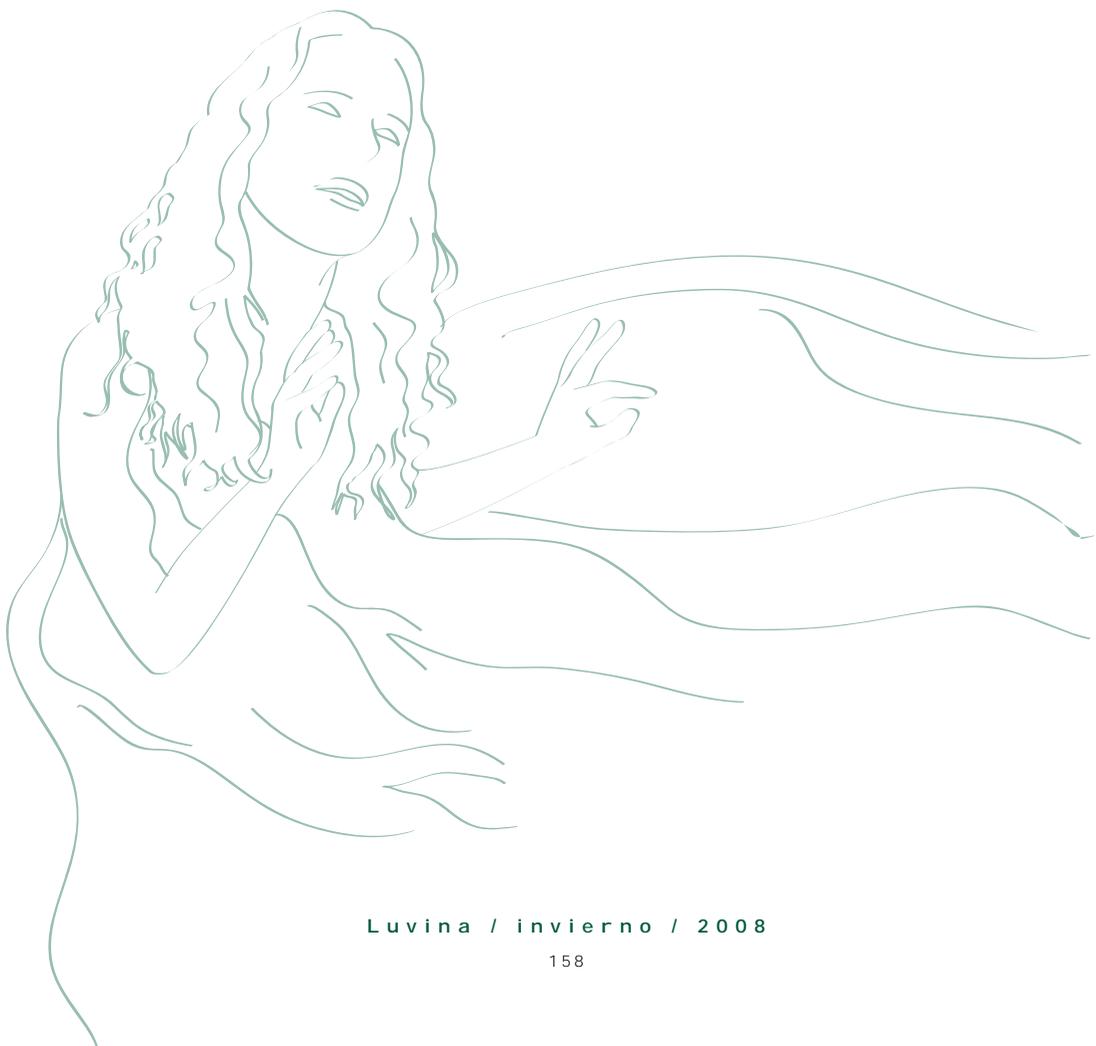
espacio circular y conocerme con Maria Grazia Calandrone, cruzar enseguida la Torre Argentina, uno de los núcleos romanos más conmovedores por ser de los más antiguos de Roma, y llegar a la residencia del escritor Valerio Magrelli en el Barrio Hebraico, que se remonta al siglo II a.C., período de la migración de los mercaderes en busca de más fortuna fuera de Palestina, Egipto y Grecia, hasta Campo de' Fiori, donde me dio cita la poeta Patrizia Cavalli, plaza que desde la época romana concentrara gran densidad de población y que en los siglos XVI y XVII fuera un punto de reunión del pueblo tan importante que allí mismo se realizaban las ejecuciones públicas, donde quemaron vivo a Giordano Bruno en 1600. Luego, del otro lado de la avenida Vittorio Emanuele, la Plaza Navona, bajo cuyo encanto y barullo conocí —a distintas horas y en diversos días— a Carlo Bordini, Bianca Garavelli, Alessio Brandolini, Marco Giovenale, Giuliano Mesa, Fabio Ciriachi y otros artistas de la palabra. Los ojos no cesaban de recorrer lo que oculto —detrás de las fachadas de los edificios modernos— da cuenta del estadio que construyó el emperador Domiciano en el año 86 d.C. Inmenso, de 240 metros de largo y 60 de ancho, dentro de este espacio se realizaban juegos gimnásticos, o «agonales», de donde deriva la palabra *navona*.

Anduve la sinuosidad del centro, sus hondonadas y las ondas de sus aguas, y bajo el encanto de este delirio descubrí que, siguiendo el hilo conductor de sus fuentes que contienen una discreta presencia de rincón, se penetra la verdadera Roma, la de los dioses profanos y ocultos. Ese hilo de agua que va de una a otra fuente, en un simulacro que centellea, habla, oscila, es una potencia que articula un fluir certero, un sino que va del trasunto a la claridad: una epifanía. La antigüedad grecorromana, esa mitología tan en el fondo y en la superficie de nuestra cultura, tan descoyuntada y descontextualizada, tan lejana y nombrada en nuestra educación, se vuelve una experiencia: presencia y posesión y la vía de un conocimiento.

Todo comenzó en la Via Giulia, esa noche luminosa en que caminaba por la calzada que construyó Julio II para unir la Basílica de San Pedro con el Campidoglio. De pronto un rostro aparece, centelleante presencia, resplandor inesperado, ¿es una doncella o un dios? Un mascarón hermafrodita que guarda en sus entrañas una potencia metafórica, lo que Calasso dio en llamar Ninfa, a la que pertenece la materia misma de la literatura, «potencia que precede y sostiene a la palabra. Desde el momento en que aquella potencia se manifiesta, la forma la sigue y se adapta, se articula según aquel flujo». (*La literatura y los dioses*, p. 37). Así fui conociendo la Roma de seres híbridos, entre doncellas y tritones, apolos, sátiros, gorgonas, dianas, esfinges y monstruos, seres marinos titubeantes entre el mar y los ríos, entre el agua y la tierra. Seres de la mitología que al mirarlos forman —como lo afirma

Karl Kerényi— un ser supraindividual que ejerce en nosotros un poder bajo el cual se llena de imágenes el alma: ésa es la condición y el objeto de la mitología, una materia completamente humana porque puebla de sueños el imaginario.

Roma se vuelve un recinto donde hace su aparición una asombrosa variedad de formas y tamaños. La presencia de «este cuerpo enorme y desorganizado de la mitología griega», como la define Robert Graves, es una «reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos y registrada gráficamente en muchos casos en las paredes de los templos, en jarrones, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices, etc.» (*Los mitos griegos*, p. 11). Y en las fuentes. Gracias a esta narración de flujos y fuentes, Roma —desde todas sus capas de historia que la hacen una ciudad atractiva y misteriosa— se nos ofrece coherente como una gran metáfora que a nuestros ojos de forasteros resuena como bienaventuranza perfecta •



Alejandro Aura

SONETOS

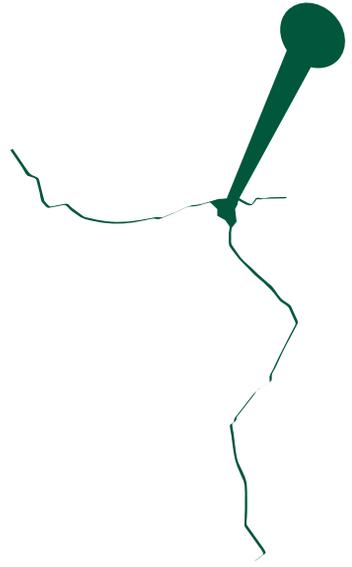
SONETO CON ALEGRÍA

**Si de veras hubiera una frontera
ubicada en el límite a porfía,
final en coincidencia con el día
que separa lo interno y lo de fuera,**

**lo que se ha de quedar cuando se muera
y aquello que se va con la alegría,
ya vivir o morir qué más daría,
que inútil invención la vida entera**

**habría de ser, lo eterno desvariando
en la triste moral del infinito,
solo con la creación y con el fuego,**

**sin haberse atrevido, así, jugando,
a construirse su propio requisito,
a dar de sí y deshacerse luego.**



SONETO CON GUATA

**El espíritu flota en un lago de nata,
Moviendo fantasías de cosas del Oriente
Que viven su misterio con dejo indiferente;
Qué raquílica cosa, cuánta hoja de lata.**

**Ya sé que lo que digo ha de ser lo que me mata,
El vacío sin excusa, la llaga que se siente
Sangrándonos el pecho como ese clavo ardiente
Que busca la madera y lo que encuentra es guata**

**En donde ni se clava ni duele ni prospera
Pero una cosa tiene la duda detenida
Más valiosa que toda la gris parafernalia**

**Que no es de nuestra muerte futura carcelaria
Que hace crecer adentro lo que llaman vida
Con todo lo que fue, lo que es, lo que se espera.**



Tiempo de Irlanda

Liam O'Flaherty

Matthew Sweeney

Joseph Woods

Carlos Gamerro

Paul Muldoon

Moya Cannon

Jorge Fondebrider

Harry Clifton

Maurice Riordan

Gerard Smyth

John Montague

Peter Sirr

Eiléan Ní Chuilleanáin

Derek Mahon

John McGahern

■ Tiempo de Irlanda

A DIFERENCIA de lo que ocurrió con la literatura estadounidense —desde un principio considerada como una entidad independiente de la literatura inglesa—, y a pesar de los cuatro premios Nobel hasta ahora otorgados a sus escritores, sólo en los últimos 40 años la literatura irlandesa ha comenzado a ser percibida por los lectores del mundo entero como un cuerpo de textos singular y con características absolutamente propias que la distinguen de la literatura de sus prepotentes vecinos. Un criterio netamente colonial, empleado discrecionalmente según la conveniencia del caso, la mantuvo por décadas en el incómodo lugar de subespecie de una literatura ajena. Sin embargo, como bien señala el poeta Peter Sirr en la entrevista realizada para este número de LUVINA, hay en la poesía irlandesa, respecto de la inglesa, una «diferencia de énfasis, una atmósfera emocional distinta, un tipo diferente de ambición», características que, si se me permite, también pueden rastrearse en la narrativa y en la literatura dramática.

Con el objeto de ilustrar estas cuestiones, LUVINA propone a continuación un breve recorrido por distintas instancias de la literatura irlandesa del siglo xx. Así, se revisan en este número varios aspectos de la obra de James Joyce, Samuel Beckett y Flann O'Brien —tres de los mayores escritores de la isla— y se reproducen textos especialmente traducidos de los narradores Liam O'Flaherty y John McGahern. Asimismo, se ofrece una selección de poesía irlandesa contemporánea —con textos de Moya Cannon, John Montague, Derek Mahon, Eiléan Ni Chuilleanáin, Paul Muldoon, Harry Clifton, Gerard Smyth, Matthew Sweeney, Peter Sirr y Joseph Woods—, que abarca un espectro lo suficientemente representativo como para ilustrar su diversidad.

En todos los casos, tanto los artículos como las traducciones se les solicitaron a narradores y poetas de México (Carlos López Beltrán, Pura López Colomé, Pedro Serrano), Argentina (Silvia Camerotto, Gerardo Gambolini, Carlos Gamerro, Inés Garland) y Chile (Verónica Zondek).

Es de esperar que este modesto paso sirva para despertar la curiosidad de los lectores de lengua castellana y para permitir un mejor conocimiento de una de las tradiciones literarias más ricas de Occidente.

JORGE FONDEBRIDER

AL AMANECER LOS cosechadores ya estaban en el campo de centeno. Se trataba del gran campo rectangular de James McDara, el ingeniero retirado. Empezaba en la pendiente de una colina y bajaba suavemente hasta el camino de la costa cubierto de arena. Lo limitaba una cerca baja de piedra, y las espigas amarillas del centeno se asomaban sobre la cerca en una mata densa, chocando y aplastándose unas con otras bajo la brisa matinal que soplaba sobre ellas con un siseo.

McDara en persona, un hombre canoso con pantalones de franela gris, estaba parado fuera de la cerca en el camino de la costa, agitando su bastón y hablándoles a algunas personas que se habían reunido a pesar de que era muy temprano. Su cara rojiza estaba llena de excitación, y blandía su negro bastón de espino mientras hablaba en voz alta a los hombres a su alrededor.

«Lo medí ayer», decía, «lo más parejo posible. Por mi honor que no hay ni una pulgada de diferencia entre una y otra de las tres franjas. ¿Vieron? Hice líneas a lo largo del campo para que no puedan equivocarse. Vengan aquí, que les muestro».

Guió a los hombres de punta a punta del campo y les mostró cómo lo había medido en tres partes iguales y marcado las franjas con líneas blancas en el piso. «No puede ser más justo», dijo el viejo, excitado como un colegial. «Cuando dispare mi revólver van a empezar todos juntos, y la primera pareja que termine su franja se gana un billete de cinco libras». Los campesinos asintieron y miraron serios al viejo McDara, aunque pensaban que estaba loco al gastar cinco libras para el corte de un campo que se podía cortar por dos libras. Sin embargo estaban casi tan excitados como McDara mismo, porque los tres mejores segadores de toda la isla de Inverara habían entrado en la competencia. Estaban ahora en la cima del campo, en la pendiente de la colina, listos para empezar. Cada uno de ellos con su mujer para atar los haces a medida que estuvieran cortados y para traer comida y bebida.

Habían sorteado las franjas sacando tres pedazos de alga del sombrero de McDara. Ahora tomaron posiciones en sus franjas para esperar la señal. Aunque el sol no había calentado la tierra todavía y la brisa del mar estaba fría, se habían quedado en camisa. Las tenían abiertas en el pecho y arremangadas hasta por encima de los codos. Usaban camisas de lana gris. Alrededor de la cintura se habían amarrado un multicolor «crío», cinturón largo tejido en pura lana. Debajo, calzoncillos de frisa blancos con los bordes metidos en los elásticos bordados de las medias de lana. Los pies estaban protegidos por zapatos de cuero. Ninguno usaba gorra. Las mujeres llevaban enaguas rojas y un pequeño chal atado alrededor de la cabeza.

A la izquierda estaban Michael Gill y su mujer, Susan. Michael era un hombre alto y fibroso con pelo rubio que le caía sobre la frente y el resto del cráneo rapado. Tenía una nariz ganchuda, y sus mandíbulas flacas se movían continuamente hacia atrás y hacia adelante. Sus pequeños ojos azules miraban fijo el suelo, y las largas y blancas pestañas casi tocaban los pómulos, como si estuviera durmiendo. Estaba inmóvil, con la hoz en la mano derecha y la mano izquierda en el cinturón. Cada tanto alzaba la vista, atento a la señal para empezar. Su mujer era casi tan alta como él, pero regordeta y de mejillas sonrosadas. Una mujer silenciosa que estaba ahí quieta, pensando en su bebé de ocho meses que se había quedado en la casa a cargo de su madre.

En el medio, Johnny Bodkin esperaba con los brazos cruzados y las piernas muy abiertas, hablando con su mujer en una voz baja y seria. Era un hombre descomunal, con muslos y cuello carnosos, pelo negro, y un círculo pelado por encima de la frente. Su frente era muy blanca y sus mejillas muy rojas. Siempre fruncía el ceño, crispando sus cejas negras. Su mujer, Mary, era baja, flaca, de tez cetrina, y sus dientes superiores sobresalían apenas sobre el labio inferior.

A la derecha estaban Pat Considine y su mujer, Kate. Kate era grande y musculosa, con la cara pecosa y un marcado bigote sobre el labio superior. Un gran mechón pelirrojo y enrulado se despeinaba y se le caía constantemente. Le hablaba a su marido con una voz fuerte, ronca, masculina, llena de buen humor. Su marido, por otra parte, era un hombre pequeño, pequeño y delgado, y que había empezado a arrugarse aunque todavía no tenía 40 años. Su cara había sido rojiza alguna vez, pero se estaba volviendo cetrina. Había perdido casi todos sus dientes delanteros. Estaba parado con soltura, sonriendo en dirección a McDara, su cuerpo pequeño, suelto, delgado, escondiendo su fuerza.

Entonces McDara agitó su bastón. Alzó el brazo. Sonó un tiro. La carrera de cosechar empezó. De un solo movimiento los tres hombres cayeron sobre

su rodilla derecha como soldados en un desfile de práctica de mosquetería. La mano izquierda en el mismo movimiento se cerró alrededor de un manojo de tallos de centeno. Las hoces se arremolinaron en el aire, y después se escuchó un sonido crujiente, el sonido que hacen las vacas hambrientas cuando comen pasto alto y fresco en primavera. Luego, tres pequeños y delgados manojos de tallos de centeno quedaron tendidos sobre el pasto cubierto de rocío debajo de la cerca, cada manojo detrás de la pierna flexionada de los cosechadores. Las tres mujeres esperaron en nervioso silencio su primer hato. Sería un presagio de suerte o derrota. Uno, dos, tres, cuatro manojos... Johnny Bodkin, bufando como un caballo furioso, dejaba caer manojos casi sin detenerse. Con un grito de regocijo alzó su hoz en el aire y la escupió gritando «¡Primer hato!». Su mujer se zambulló sobre el hato con las dos manos. Separando un pequeño puñado de tallos, rodeó la punta del haz y lo ató con una asombrosa rapidez, sus dedos largos y finos moviéndose como agujas de tejer. Los otros cosechadores y sus mujeres no se habían detenido a mirar. Los tres cosechadores habían cortado su primer haz y sus mujeres estaban de rodillas atándolo.

Trabajando de la misma manera furiosa con la que había empezado, Bodkin estuvo pronto muy adelante de sus competidores. Cortaba sus manojos desordenadamente, dejaba montículos en el piso detrás de él debido a las irregularidades de sus golpes, pero su velocidad y fuerza eran asombrosas. Sus grandes manos revoleaban la hoz y se cerraban sobre los tallos pesadamente, y su cuerpo avanzaba violento como la carcasa de un elefante trotando a través del bosque, pero había un ritmo en el movimiento continuo de sus piernas que no carecía de belleza. Y detrás venía su mujer, atando, atando a toda velocidad, con su cara dura concentrada en un ceño serio como el de una persona meditando una grave decisión.

Considine y su mujer estaban segundos. Considine, ahora que se había puesto en acción, mostraba una fuerza sorprendente y la agilidad de una cabra. Cuando sus brazos largos, flacos y huesudos se movían para cortar el centeno, los músculos le saltaban en la espalda como una serie intrincada de resortes presionados desde dentro. Cada vez que saltaba sobre su rodilla derecha para moverse hacia adelante por su línea de cosecha emitía un sonido como un gruñido interrumpido. Su mujer, muy transpirada ya, trabajaba casi pegada a sus talones, azuzándolo, riéndose y haciendo chistes con su voz fuerte y vital.

Michael Gill y su mujer venían últimos. Gill había empezado a cosechar con los movimientos lentos y metódicos de una máquina manejada a baja presión. Continuó exactamente al mismo ritmo, sin cambiar, sin levantar la vista para ver por dónde iban sus oponentes. Sus manos largas y flacas se

movían silenciosamente, y sólo se oía el crujido seco de los dientes de su hoz a través de los tallos amarillos del centeno. Sus largas pestañas caídas estaban siempre dirigidas hacia la punta donde la hoz estaba cortando. Nunca miraba hacia atrás para ver si tenía suficiente para un hato antes de empezar uno nuevo. Todos sus movimientos estaban calculados de antemano, calmos, monótonos, mortalmente acertados. Hasta su respiración era leve y parecía la de alguien durmiendo tranquilo. Su mujer se movía detrás de él de la misma manera, atando cada haz con delicadeza, sin esfuerzo.

A medida que avanzaba el día se reunió gente de todas partes para ver a los cosechadores. El sol subió por el cielo. Hacía un calor feroz. Ni una gota de viento. Los tallos de centeno ya no se movían. Estaban en perfecto silencio, las espigas de un color blanquecino, los tallos dorados. Ya había un gran tajo irregular en el centeno, agrandándose. El parche desnudo, verde por el trébol sembrado con el centeno, estaba manchado de haces blanqueándose bajo el caliente sol. A través del zumbido de la conversación se oía el crujido regular de las hoces.

Un poco antes del mediodía Bodkin había cortado la mitad de su franja. Había una piedra en la línea que marcaba la mitad, y cuando Bodkin llegó a la piedra se paró con ella en la mano y gritó: «Ésta es una prueba de que no nació en la isla de Inverara un hombre mejor que Johnny Bodkin». En respuesta hubo aplausos y vítores de la multitud contra la cerca, pero Kate Considine, con humor, agitó un hato por encima de su cabeza y gritó con su tosca voz de hombre: «¡El día es joven aún, Bodkin, y estás reblandecido!». La multitud rugió de risa, y Bodkin se irritó, pero no contestó. No era muy sagaz. Gill y su mujer no prestaron atención. No levantaron la vista de la cosecha.

La mujer de Bodkin fue la primera en ir a buscar el almuerzo. Trajo un tarro lleno de té frío y un pan de harina blanca, cortado en grandes pedazos, cada pedazo embadurnado con abundante mantequilla. Tenía cuatro huevos duros, también. Los Bodkin no tenían hijos, y por ese motivo podían vivir mejor, al menos mucho mejor que los otros campesinos. Bodkin simplemente dejó caer su hoz y devoró tres de los huevos, mientras su mujer, no menos hambrienta, comió el cuarto. Después Bodkin empezó a comer el pan con mantequilla y a tomar el té frío con la misma rapidez con que había cosechado el centeno. Les llevó a él y a su mujer exactamente dos minutos y tres cuartos terminar esa cantidad enorme de comida y bebida. Por pura curiosidad, Gallagher, el doctor, tomó el tiempo desde el camino de la costa. Ni bien terminaron de comer se pusieron a trabajar otra vez con tanto ímpetu como antes.

Considine se había puesto a la par con Bodkin, justo cuando Bodkin retomó el trabajo, y en lugar de descansar para almorzar, Considine y su mujer

comieron a la antigua manera de los campesinos de Inverara durante los concursos de este tipo. Kate alimentó a su marido mientras él trabajaba, con torta de avena con mantequilla. De vez en cuando le pasaba el tarro de té y él se detenía a tomar un trago. De esta manera seguía casi a la par de Bodkin cuando terminó de comer. Los espectadores se excitaron mucho con la ansiedad de Considine, y algunos empezaron a decir que ganaría la carrera.

Nadie prestó atención a Gill y su mujer, pero no habían parado a almorzar, y se habían acercado resueltamente a sus oponentes. Estaban aún a alguna distancia, pero parecían bastante frescos, mientras que Bodkin parecía al borde del agotamiento, afectado por su pesado almuerzo, y Considine claramente estaba usando sus reservas de fuerza. Entonces, cuando llegaron a la piedra a mitad de camino, Gill dejó con suavidad su hoz en el suelo y le dijo a su mujer que trajera el almuerzo. Ella lo trajo de la cerca, pan de centeno con mantequilla y una botella de leche fresca con avena al fondo. Comieron despacio, y después descansaron un rato. La gente empezó a burlarse de ellos cuando los vieron descansando, pero ellos no les prestaron ninguna atención. Después de aproximadamente veinte minutos se levantaron para ir a trabajar otra vez.

Unos gritos de aliento burlones se levantaron de la multitud, y un viejo gritó: «Eres una desgracia para mi nombre, Michael».

«No te preocupes, padre», gritó Michael, «la carrera aún no ha terminado».

Después se escupió las manos y agarró su hoz una vez más.

Entonces la excitación realmente aumentó a un nivel muy alto, porque los Gill retomaron el trabajo a gran velocidad. Sus movimientos eran tan mecánicos y regulares como antes, pero trabajaban al doble de la velocidad. La gente empezó a gritarles. Y se levantaron apuestas entre el público. Hasta ahora la excitación no había sido intensa porque la victoria de Bodkin parecía un resultado inevitable por lo adelantado que iba. Ahora, sin embargo, la supremacía de Bodkin se veía desafiada. Todavía estaba muy adelantado con respecto a Gill, pero estaba visiblemente cansado, y su hoz cometía errores de vez en cuando, engancho la tierra con la punta. Bodkin estaba empapado de sudor. Ahora empezó a mirar por sobre su hombro a Gill, irritado por los gritos de la gente.

Justo antes de las cuatro Considine se desplomó, totalmente exhausto. Tuvieron que cargarlo a la cerca. Una multitud lo rodeó y el rector, el señor Robertson, le dio un sorbo de su petaca de brandy que lo revivió. Hizo un esfuerzo para volver al trabajo, pero no pudo levantarse. «Quédate aquí», dijo su mujer, indignada, «estás terminado; sigo yo». Arremangándose más aún las mangas sobre los brazos gordos, volvió a la hoz, y con un furioso alarido

empezó a cosechar. «Bravo», gritó McDara, «le voy a dar a la mujer un premio especial. Gallagher», gritó, golpeando al doctor en el hombro, «después de todo... la raza irlandesa... sabe lo que quiero decir... hombre, está viva».

Pero todos centraron su atención en la lucha entre Bodkin y Gill. Azuzado por la ira, Bodkin había hecho un esfuerzo supremo, y empezó a ganar terreno una vez más. Su cuerpo inmenso, moviéndose hacia la derecha y hacia la izquierda y hacia atrás otra vez por su línea de cosecha, parecía tragarse los largos tallos amarillos de centeno, con tanta rapidez caían ante él. Y cuando el haz estaba completo, su flaca mujer lo agarraba y lo ataba. Aun así, cuando Bodkin se detuvo a las cinco para mirar un instante hacia atrás, ahí estaba Gill avanzando con terrible regularidad. Bodkin sintió de golpe que todo el cansancio del día se le venía encima. Lo golpeó primero bajo la forma de una intensa sed. Envió a su mujer a la cerca a buscar un tarro extra de té. Cuando ella volvió con el té, él empezó a tomar. Pero mientras más tomaba, más sed tenía. Sus amigos en la multitud de espectadores le gritaron advertencias, pero su sed lo enloqueció. Siguió tomando. La pared de la costa y la victoria estaban muy cerca ahora. La miraba una y otra vez mientras revoleaba su hoz. Y seguía tomando. Entonces sus sentidos empezaron a adormecerse. Le dio sueño. Sus movimientos se volvieron casi inconscientes. Sólo veía la pared, y siguió peleando. Empezó a hablar solo. Alcanzó la pared a un extremo de su franja. Sólo tenía que cortar hasta la otra y terminar. Tres hatos más, y después el Mejor Hombre de Inverara... Billeto de Cinco Libras.

Pero justo en ese instante llegaron hasta sus oídos aplausos y vítores regocijados, y un grito resonó en el aire: «Gill es el ganador». Bodkin colapsó con un gemido.

TRADUCCIÓN DE INÉS GARLAND

■ **LIAM O'FLAHERTY** (1896-1984) nació en Gort na gCapall, Inishmór, y es uno de los narradores irlandeses más importantes de la primera mitad del siglo xx. Entre sus obras destacan *The Black Soul* (1924), *Thy Neighbour's Wife* (1924), *The Informer* (1925, llevada al cine en 1935), *Mr. Gilhooley* (1926), *The Wilderness* (1927 y 1986), *Return of the Brute* (1929), *Tourist Guide to Ireland* (1929, un libro de sátiras), *The Ecstasy of Angus* (1931), *Shame the Devil* (1934, su autobiografía), *Short Stories* (1937 y 1956), *Famine* (1937), *Land* (1946), *Two Lovely Beasts and Other Stories* (1950), *Insurrection* (1951) y *The Pedlar's Revenge and Other Stories* (1976). Póstumamente se publicó *The Letters of Liam O'Flaherty* (1996).

LA LECHUZA BLANCA

Por sobre las cabezas del pelotón de fusilamiento
voló una lechuza blanca, que ululó dos veces
antes de que tiraran del gatillo
y cuando la mujer se desplomó en las cuerdas,
y su vestido blanco se salpicó de sangre,
la lechuza aterrizó en su hombro,
ululó otra vez y recorrió con su mirada
de enormes ojos a los uniformados,
uno de los cuales le iba a apuntar pero el capitán
le desvió el rifle de un manotazo
mientras la lechuza picoteó la sangre
del pecho de la mujer, ensuciando
las plumas de su propio pecho, y luego
fijó su vista en los pasmados hombres
antes de despegar de súbito apenas salvando
la cabeza de uno y obligándolos a todos
a voltear y verla alejarse planeando, y recibir
el eco de un último ululido desde el cielo.

MÚSICA NOCTURNA

Se plantó sobre el techo con un saxofón
tocando hasta el otro lado de la calle. Estaba oscuro
y nadie lo podía ver. Los coches que pasaban,
(escasos a estas horas) lo ahogaban
así que se lanzó más fuerte para oírse
enviando arcos espigados de sonido hasta
los pisos del edificio de enfrente.
Una mujer sacó la cabeza de su ventana y gritó.
Un hombre cogió unas papas como misiles
y ninguna atinó. Él siguió tocando, a veces suave
como el arco iris, a veces firme como un promontorio.
Un gato blanco alzó la vista maullando.
Sobre una litera yacía un niño sonriendo.
Tocó para los búhos que surcaban veloces.
Tocó para el cosmonauta en la Luna.
Jamás había tocado tan dulcemente y nadie

lo grababa. Intentó una alta y luminosa
rayuela de estrella a estrella,
sosteniendo las notas como haciendo el amor. Una luz
se encendió en el piso más alto, a la izquierda.
Una mujer se recargó adormilada en el balcón.
Lanzó unas revoloteantes notas hacia ella
justo cuando el primer rojo del sol
tocaba en el cielo. Entonces él despegó, elevándose
hasta Marte y de vuelta, hundiéndose al fondo
del Atlántico, mientras el rojo se ahondaba, y el sol
trepaba por encima de los techos, palideciendo hasta un blanco
que lo cegó, lo detuvo, lo hizo empacar
su saxo, hacer una reverencia, dirigirse
a su escalera de cuerda, descender, desaparecer en el día.

VERSIONES DE CARLOS LÓPEZ BELTRÁN Y PEDRO SERRANO

THE SNOWY OWL

Over the heads of the firing squad / flew a snowy owl, who oohooed twice
/ just before they pulled their triggers / and as the woman slumped on her
ropes, / blood splattering her white dress, / the owl landed on her shoulder, /
oohooed again, and swivelled its / big-eyed gaze over all the uniformed men,
/ one of whom raised his rifle / but the captain knocked it away / while the
owl pecked at some blood / on the woman's breast, smearing / its own breast
feathers, then glared, / it seemed, at the transfixed men, / before swooping
off, barely missing / the head of one, making them all / turn to watch it glide
away, and hear / one more oohoo echo through the sky.

NIGHT MUSIC

He stood on the roof with a saxophone / playing across the road. It was dark,
/ no one could see him. Passing cars – / though few at this hour – drowned
him / out, but he swooped back into hearing, / sending high arcs of sound
across / to the block of flats on the other side. / A woman stuck her head out
a window, / shouting. A man fired potato missiles, / all missing. He played
on, now soft as / a rainbow, now firm as a promontory. / A white cat looked
up, miaowing. / A boy lay on top of a bunk bed, smiling. / He played to the
owls that flitted past. / He played to the cosmonaut on the Moon. / He'd never
played as sweetly before / and no one was recording this. He tried / one

high bright hopscotch between stars, / holding the notes, as if lovemaking. /
 A light went on in the top flat, left. / A woman stood sleepily on a balcony. /
 He sent some fluttery notes her way / just as the first reddening of sunlight /
 hit the sky. Then he was off, soaring / to Mars and back, diving to the bottom
 / of the Atlantic, as the red deepened, the sun / climbed above the roofs, pal-
 ing to a white / that blinded him, told him to stop, pack / his sax away, bow
 once, go to his / rope-ladder, climb down, disappear into the day.

■ **MATTHEW SWEENEY** nació en el Condado de Donegal en 1952. A partir de 1973 ha vivido en Londres y en el sur de Alemania. Ha publicado *A Dream of Maps* (1981), *A Round House* (1983), *The Lame Waltzer* (1985), *Blue Shoes* (1989) y *The Bridal Suite* (1997). Su bibliografía se completa con las colecciones de poemas infantiles *The Flying Spring Onion* (1992) y *Fatso in the Red Suit* (1995), y con los relatos para niños *The Chinese Dressing Gown* (1987) y *The Snow Vulture* (1992). En colaboración con Ken Smith, también publicó *Beyond Bedlam* (1997); con John Hartley Williams, *Writing Poetry* (1997).

■ Joseph Woods

P.D.

Vine aquí a refugiarme,
 mi nueva casa a un tiro de piedra

del mar, simplemente a caminar
 de noche por la costa y, cuando salen los sapos

consolarme echado sobre la cama
 escuchando el lamento bovino de la sirena

o alguna pieza clásica de fondo
 confundiendo el soplido del vinilo con más lluvia.

Podría haber una solución
 en la sal que trae el aire, pero no lo aceptarían

los arbustos. Miraré barcos,
 conversaré en tono menor

con la mujer de los helados
 y siempre seré el visitante que ha llenado

el cuarto de libros, esa vieja reclusión.

POSICIONES

Tres o cuatro veces
 crucé el país por este itinerario

y siempre el cálculo a oscuras,
 la predicción de lo que debe aparecer.

Aquel borde del camino donde paramos a estirarnos
 o una casa sola en su propia anarquía,

algún arreglo extraño en el jardín.
 Esa clase de vistas se graban en la retina

y quedan estancadas en el auto
hasta ponernos en marcha.

Las imágenes,
la cabaña abandonada

sobre un arcén de siempreverdes
detrás de un contorno esperado,

van llegando con la próxima hondonada,
como llega una estación y no el tren.

Recordar las cosas tan sólo
cuando avanzamos hacia ellas,

y de algún modo las posiciones parecen correctas.
La mente hace listas en su movimiento,

inventarios sin importancia
hasta que el camino los trae de nuevo a la memoria.

VERSIONES DE GERARDO GAMBOLINI

PS

I have come here to repair, / my new place a stone's throw away // from the
sea, just to walk by it every / evening and when it's weather for a frog, // con-
sole myself lying on the made bed / listening to the foghorn's bovine distress
// or perhaps light classical music / confusing a vinyl hiss for more rain. //
A solution might ride in on the salt / that gets flung here, but the shrubs //
wouldn't agree. I will watch boats, / converse in a minor key // with the ice-
cream lady and always / be the day-tripper, having filled // the room with
books, that old isolation.

BEARINGS

Three or four occasions I've taken / this trajectory trawl across the country
// and always in darkness the reckoning, / second-guess of what will come
next. // That verge where we stopped to stretch / or a house alone in its
own anarchy, // some weird arrangement in the garden. / Sights as these are
burned retinally // and will stagnate in the stationary car / until ignition and
the shudder beyond. // They come, those images, / the derelict lodge on a
shoulder // of evergreens beyond a contour / you expected, // arriving with
the next dip, / in the way a station does and not the train. // Only remem-
bering things in times / when we are moving toward them, // and bearings
seem sound somehow. / Mind lists in its movement, // inventories of no
consequence / until the road recalls them again.

■ **JOSEPH WOODS** (1966) nació en el Condado de Louth. Ha publicado *Sailing to Hokkaido* (2001) y *Bearings* (2005). Con Irene De Angelis editó la antología *Our Shared Japan* (2007), que reúne poemas de tema japonés escritos por poetas irlandeses. En la actualidad se desempeña como director de *Poetry Ireland*.

JAMES JOYCE nació en Dublín el 2 de febrero de 1882, en una familia católica de clase media que muy pronto se convirtió en una familia numerosa reducida a la más extrema pobreza. James, el primogénito, estudió con los jesuitas hasta sus 22 años, cuando se fugó al continente con Nora Barnacle, una camarera de hotel que sería su compañera de toda la vida. Joyce nunca volvió a residir en Irlanda, aunque él mismo dijo «Nunca la dejé»: en su obra (*Dublineses, Retrato del artista adolescente, Ulises y Finnegans Wake*, básicamente), la vida y la gente de Dublín están representadas con tanta maestría y vigor que se ha dicho de *Ulises* que si Dublín desapareciera de la faz de la Tierra podría reconstruirla entera a partir de las páginas de esa novela. Joyce siempre tuvo dificultad para publicar sus obras, y *Ulises*, editado en París en 1922, no pudo ser publicado en los Estados Unidos ni en Inglaterra sino hasta 1934, al cabo de un proceso legal por obscenidad que marcó un hito en la lucha por la libertad de expresión. El libro, lejos de centrarse únicamente en la temática sexual, se propone describir un día en la vida de algunos habitantes de la ciudad de Dublín: pero un día *completo*: hora a hora, minuto a minuto, conocemos no sólo los actos o las palabras sino también cada uno de los pensamientos y las fantasías de los personajes; y en este día tan completo se resumen no sólo todas sus vidas sino también toda la historia de la humanidad, ya que Leopold Bloom, el protagonista, es también Odiseo, el primer personaje realmente individualizado de la literatura occidental, que en nuestros días reencarna en la figura de un hombre común, cuya épica es ir a trabajar y cuidar de su mujer, cuyo heroísmo se manifiesta en la manera decidida y a la vez ingenua en que busca un espacio de libertad en una cultura cerrada y opresiva, sin vulnerar con ello la libertad de los demás. El otro protagonista de *Ulises* es, como se ha repetido más de una vez, el lenguaje: la lengua inglesa es utilizada con una variedad de recursos y una musicalidad (Joyce, que no

tardó en decidirse a ser escritor en lugar de músico, fue siempre el más musical de los escritores) que no se conocía desde los tiempos de Shakespeare y Milton.

La situación de la cultura irlandesa a principios del siglo xx, cuando Joyce empieza a escribir, se manifiesta de manera reveladora en la situación de su lengua. El escritor irlandés disponía de tres opciones:

- a) El gaélico, la lengua originaria, de origen celta, se había convertido en una lengua muerta tras casi ocho siglos de dominio colonial británico, sobreviviendo apenas como habla residual de campesinos del oeste, y de ciertos intelectuales agrupados en la liga gaélica.
- b) El inglés de Irlanda era la lengua materna pero no propia, ya que había sido impuesta, y dentro del imperio no era una lengua de prestigio.
- c) El inglés británico, la lengua oficial y prestigiosa, era percibida como ajena, impuesta y extranjera.

El dilema del intelectual y artista irlandés frente a esta situación la resume Joyce en dos pasajes del *Retrato del artista adolescente*. En el capítulo 5, Stephen Dedalus conversa con el decano de estudios, que es un inglés radicado en Irlanda, y medita:

EL LENGUAJE en que estamos hablando ha sido suyo antes que mío. ¡Qué diferentes resultan las palabras *hogar, Cristo, cerveza, maestro*, en mis labios y en los suyos! Yo no puedo pronunciar o escribir esas palabras sin sentir una sensación de desasosiego. Su idioma, tan familiar y tan extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido. Yo no he creado esas palabras, ni las he puesto en uso. Mi voz se revuelve para defenderse de ellas. Mi alma se angustia entre las tinieblas del idioma de ese hombre.

ESTA ANGUSTIA de la desposesión se convierte, hacia el final de la novela, en las páginas del diario de Stephen, en la afirmación de un proyecto. Recordando que la discusión se centraba en la palabra *envás (tundish)*, que el decano desconocía y creyó irlandesa, Stephen escribe: «La he buscado en el diccionario y he encontrado que es inglés, inglés de buena ley. ¡A la porra con el decano de estudios y su embudo! ¿A qué ha venido aquí, a enseñarnos su idioma o a aprenderlo de nosotros?».

Y eso es precisamente lo que hará Joyce en *Ulises*: enseñarles a los ingleses su propia lengua, convertir al inglés de Irlanda en la norma, literaria al menos. Por eso se suele decir que *Ulises* es el presente griego de Irlanda a

la literatura inglesa: una vez que lo dejan entrar tras sus murallas, toma por asalto la ciudadela y la arrasa y destruye. Dicho en términos menos metafóricos: *Ullises* acaba con la literatura victoriana, con el prolífico pero agotado siglo XIX, en una estrategia de tres tiempos:

1. Apropiándose de la lengua del amo en todos sus estados históricos, adquiriendo un nivel de virtuosismo tal que ningún escritor británico contemporáneo (y pocos de los anteriores) pueda rivalizar con él: después de Joyce, los escritores ingleses que quieran escribir en inglés deberán aprender de él: les ha quitado la relación simple y directa con su propia lengua, se las ha vuelto extranjera, ha invertido, en el campo de la cultura, las relaciones de dominante y dominado.
2. Condena al desván de la historia al inglés victoriano, lo parodia, lo ridiculiza, lo reduce al papel de lengua muerta literaria. Hace con el inglés —con un estadio de la lengua inglesa— lo que los ingleses hicieron con el gaélico.
3. Destruye la división entre las lenguas nacionales, el concepto mismo de lengua, los límites de la palabra, inventando una lengua nueva —que no responde a las reglas de ninguna lengua conocida— en el *Finnegans Wake*.

Por esto, toda traducción de *Ullises* implica no sólo cuestiones técnicas, sino políticas: políticas de traducción y políticas de la lengua. En español existen tres versiones: la argentina de J. Salas Subirat (1945) y las españolas de J. M. Valverde (1976, corregida en 1989) y la de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas (1999). De las tres, la mejor sigue siendo la primera, a pesar de la por momentos apabullante profusión de errores y erratas que desfigura cada una de sus páginas. Esto en parte puede deberse a la pericia del traductor individual, pero posiblemente obedezca a causas más generales. Para los traductores españoles, lo que arrojan con desparpajo sobre la página no es su dialecto, es *la lengua*, así sin más —dialecto es lo que hablan los otros, nosotros. (Ocho siglos de historia, una serie de conquistas imperiales y el inquisitorial *Diccionario de la Real Academia* respaldan ese permanente hábito de descortesía). España no sabe de hermandad, sino de maternidad; el traductor latinoamericano en cambio es consciente de estar traduciendo para una comunidad de hablantes heterogénea, y es más cauto a la hora de endilgarle sus formas locales a los lectores extranjeros. Un argentino no traduce a vos, sino a tú, y no satura de lunfardo portuario el habla de japoneses, egipcios o irlandeses. Todo esto, por supuesto, vale para las traducciones, no para la literatura original, donde cada región lingüística tiene

el derecho (algunos dirían el deber) de prodigar las formas locales. Hay que recordar que *Ullises* está escrito no en *una* lengua o dialecto, sino en la tensión entre una variante desprestigiada (el inglés de Irlanda) y otra dominante (el inglés británico imperial) —relación que puede compararse, aunque no homologarse, a la que existe entre el español de España y el de los otros países de habla hispana. Una traducción española, entonces, necesariamente invertirá esta tensión, o, como sucede en las dos versiones existentes, la ignorará. En teoría, una traducción latinoamericana *Ullises* deberá ser más fiel al original que una española. En la práctica, esto puede comprobarse en la versión de Salas Subirat, que reproduce en todas su imperfecciones el *tironeo* del original: se pasa de formas dialectales argentinas, o latinoamericanas, a formas reconociblemente peninsulares: vacilante, polígota, revuelta: ésa es la fricción que enciende el inglés de *Ullises*, y que hace que el español de nuestro *Ullises* criollo posea algo de la misma vitalidad.

Si *Ullises* fue la novela más importante del siglo xx, *Finnegans Wake*, la siguiente y última novela de Joyce, probablemente se convierta en la más importante del siglo xxi, cuando nuestra cultura haya avanzado lo suficiente para hacer posible su lectura. La realidad copia al arte con atraso, y *Finnegans Wake* puede muy bien contener las claves de un futuro que entenderemos cuando seamos capaces de leerlo. En *Ullises* Joyce había agotado las posibilidades de la lengua inglesa, y para *Finnegans Wake* no tuvo más remedio que inventar una lengua nueva: mezcla de todos los idiomas que el autor conocía (unos treinta), algunos la han definido como paneuropeo o «eurlandés». En *Ullises* la magia estaba en la combinación de las palabras dentro de la frase; en *Finnegans Wake* se la encuentra en la combinación de las palabras dentro de otras palabras: *venisoon*, por ejemplo, contiene a *venison* (carne de ciervo), *very soon* (muy pronto) y Vanessa (un amor de Jonathan Swift). Si *Ullises* narraba todos los hechos de un día, *Finnegans Wake* presenta todos los de una noche: una noche de sueños. Las palabras en *Finnegans Wake* se combinan entre sí como lo hacen las imágenes y las personas en los sueños; el libro entero (628 páginas) está escrito en el lenguaje del inconsciente; pero no es sólo el inconsciente de un individuo sino el de toda la humanidad —de ahí la diversidad de lenguas—; su estructura es circular (la primera oración del libro es la continuación de la última; uno puede abrir en cualquier hoja y leyendo volverá indefectiblemente al punto de partida); su significado, mítico y mágico. Muchos se quejan de que *Finnegans Wake* no puede leerse; quizás la respuesta sea que no fue un libro escrito para ser leído a la manera de una novela, sino a la manera de un texto sagrado o mágico; es decir, para ser consultado. (¿Quién osaría quejarse de la Biblia o el *I Ching* porque no pudieron leerlos de principio a fin?). Joyce dijo que había escrito un libro

para mantener a los críticos ocupados durante cientos de años, y agregó que si él había dedicado 17 años completos de su vida a escribirlo, ¿por qué a sus lectores no debería llevarles el mismo tiempo leerlo? *Finnegans Wake* se publicó en 1939, y Joyce no dejó de lamentar la coincidencia con la inútil guerra que desvió la atención del mundo de su novela. «Lo he probado todo», le confesó a un amigo: después de *Finnegans Wake* ya no había más que escribir. Casi ciego, agotado por el trabajo de escribirlo y por la enfermedad psíquica irreversible de su hija Lucia, murió en Zúrich el 13 de junio de 1941, a la edad de 58 años.

■ Paul Muldoon

BRASIL

Cuando mi madre abrió de golpe su delicada sombrilla:
Brasil.

Y si no Brasil, entonces Uruguay.
Un pezón le oscurecía la blusa.

Mi *Tantum Ergo* de rostro avergonzado
luchaba por abrirse paso entre el humo del incienso.

✱

Más tarde, aquel mediodía habría de hallarme
empinado sobre la fuente

y ella enjuagándose el cabello. Su turbante de toalla.
Su peine de carey

en fuga bajo el grifo.
De pie, de chaleco de gancho

y pantalones cortos, la escuchaba repetir: «¿*Champi...?*
¿*Champi...?* ¿*Champi...?*». Luego,

la pulsera de champú
en torno al hueso, su triunfante «*ChampiÑÓN*».

✱

Si no Uruguay, entonces Ecuador:
debe estar sobre o cerca del ecuador

por la manera en que el agua
se echó de cabeza al agua

cuando ella jaló el tapón.
Cuántos rodeos con tal

de colocar *Lo que todo niño debe saber*
bajo la almohada: al fin *vagina* y *vas*

deferens aparecían en todo su esplendor. «El vicio es inherente

a toda cosa», según O'Higgins proclamaba: y fue O'Higgins quien, por cierto,

hizo expurgar los términos «a contramano» y «danza en sortilegio» de los anales de Chile.

VERSIÓN DE PURA LÓPEZ COLOMÉ

BRAZIL

When my mother snapped open her flimsy parasol / it was Brazil: if not Brazil, // then Uruguay. / One nipple darkening her smock. // My shame-faced *Tantum Ergo* / struggling through thurified smoke. // * // Later that afternoon would find / me hunched over the font // as she rinsed my hair. Her towel-turban. / Her terrapin // comb scuttling under the fauces. / I stood there in my string vest // and shorts while she repeated, «Champi...? / Champi...? Champi...?» Then, // that bracelet of shampoo / about the bone, her triumphant «ChampiÑÓN». // * // If not Uruguay, then Ecuador: / it must be somewhere on or near the equator // given how water / plunged headlong into water // when she pulled the plug. / So much for the obliquity of leaving *What a Boy Should Know* / under my pillow: now *vagina* and *vas* // *deferens* made a holy show / of themselves. «There is inherent vice // in everything», as O'Higgins / would proclaim: it was O'Higgins who duly // had the terms «widdershins» / and «deasil» expunged from the annals of Chile.

■ **PAUL MULDOON** (1951) nació en Portadown (Condado de Armagh, Irlanda del Norte). Creció en Moy (Condado de Tyrone) y estudió en el St. Patrick's College y en la Queen's University de Belfast, donde fue alumno de Seamus Heaney. Trabajó como productor de radio para la BBC de Irlanda del Norte. Enseñó en la Cambridge University de Inglaterra y en Nueva York. En la actualidad vive en New Jersey, donde dirige el programa de escritura creativa de la Universidad de Princeton (Estados Unidos). Ha publicado *New Weather* (1973), *Mules* (1977), *Why Brownlee Left* (1980), *Quoof* (1983), *Mules and Early Poems* (1985), *Selected Poems 1968-1983* (1986), *Meeting the British* (1987), *Madoc: A Mystery* (1990), *The Annals of Chile* (1994), *Six Honest Serving Men* (1995), *New Selected Poems 1968-1994* (1996) y *Hay* (1998). Asimismo, fue editor de *The Faber Book of Contemporary Irish Poetry* (1986).

■ Moya Cannon

CABALLO DE VOGELHERD, 30 000 A. C.

*Parecería que el arte nace como un potro
que de inmediato puede caminar.*

JOHN BERGER

El caballo mide la mitad
de mi dedo meñique;
tallado en marfil de mamut,
le han roto las patas,
tres donde comienzan,
la cuarta por encima de la rodilla,
pero su cuello, arqueado como el de un Lipizzaner,
sus narices abiertas,
están tensos de vida.

El artista o chamán que lo talló
como tótem, adorno o juguete
difícilmente pudo haber previsto
que los caballos crecerían
que se les pondrían bridas, monturas,
que de todas las manadas de mamuts,
amos de las claras estepas,
ningún animal sobreviviría,
que las estepas se reducirían,
que, en las superpuestas montañas hacia el Sur,
los ríos alterarían su curso

pero que este caballo seguiría galopando
a través de diez mil años de hielo,
que vería las muertes, las mutaciones de las especies,
que vería florecer a una especie,
homo faber, el hacedor,
que lo ha hecho,
o, que, empleando un cuchillo de piedra o hueso,
lo ha hecho surgir del colmillo del mamut,
lo ha pulido con arena,
tomándose su tiempo con los belfos, el fino hocico,
y lo ha puesto sobre el piso irregular
de la cueva Hohle Fels
para que cabalgue un momento.

OLVIDAR LOS TULIPANES

Hoy, en la terraza, señala con su bastón y pregunta:
«¿Cómo llamas a esas flores?».

De vacaciones, en Dublín, en los años sesenta
compró los cinco bulbos originales por una libra.
Los plantó y los fertilizó durante treinta y cinco años.
Los hizo crecer, los dividió,
los almacenó en el galpón sobre alambres tejidos
listos para plantar en hilera,
corolas rojo y amarillo intenso:

tesoro transportado en galeones
desde Turquía a Ámsterdam, tres siglos antes.
Ahora en abril se balancean con un viento de Donegal,
encima de las delgadas hojas de los adormecidos crisantemos.

Un hombre que cavó surcos derechos y que recogió negras plantas
[de grosellas,
que enseñó a hileras de niños las partes de la oración,
tiempos y declinaciones
debajo de un mapamundi de tela cuarteada;
al que le encantaba enseñar la historia
de Marco Polo y de sus tíos que, desalineados,
volvían a casa al cabo de diez años de viaje,
tajeando entonces el forro de sus abrigos
para dejar caer los rubies traídos de Catay;

ahora, perdiendo primero los sustantivos,
está de pie junto a su cantero de flores y pregunta:
«¿Cómo llamas a esas flores?».

VERSIONES DE JORGE FONDEBRIDER

VOGELHERD HORSE, 30 000 B.C.

*Art, it would seem, is born like a foal
that can walk straight away.*

JOHN BERGER

The horse is half the length / of my little finger– / cut from mammoth ivory
/ its legs have been snapped off, / three at the haunch, / the fourth above

the knee / but its neck, arched as a Lipizzaner's, / its flared nostrils, / are
taut with life. // The artist or shaman who carved it / as totem, ornament or
toy / could hardly have envisioned / that horses would grow tall / would be
bridled, saddled, / that of all the herds of mammoths, / lords of the blonde
steppes, / not one animal would survive, / that the steppes would dwindle, /
that, in the stacked mountains to the south, / rivers would alter course // but
that this horse would gallop on / across ten thousand years of ice, / would
see the deaths, the mutations of species / would observe the burgeoning of
one species, / *homo faber*, the maker, / who had made him, / or, who, using
a stone or bone knife, / had sprung him from the mammoth's tusk, / had
buffed him with sand, / taking time with the full cheeks, the fine chin, / and
had set him down on the uneven floor / of the Hohle Fels cave / to ride time
out.

FORGETTING TULIPS

Today, on the terrace, he points with his walking-stick and asks / «What do
you call those flowers?» / On holiday in Dublin in the sixties / he bought
the original five bulbs for one pound. / He planted and manured them for
thirty-five years. / He lifted them, divided them, / stored them on chicken
wire in the shed, / ready for planting in a straight row, / high red and yel-
low cups– // treasure transported in galleons / from Turkey to Amsterdam,
three centuries earlier. / In April they sway now, in a Donegal wind, / above
the slim leaves of sleeping carnations. // A man who dug straight drills and
picked blackcurrants, / who taught rows of children parts of speech, / tenses
and declensions / under a cracked canvas map of the world– / who loved to
teach the story / of Marco Polo and his uncles arriving home, / bedraggled
after ten years journeying, / then slashing the linings of their coats / to spill
out rubies from Cathay– // today, losing the nouns first, / he stands by his
flower bed and asks / «What do you call those flowers?».

■ **MOYA CANNON** (1956) nació en Dunfanaghy, Condado de Donegal. Desde hace años vive en la ciudad de Galway. Sus libros publicados a la fecha son *Oar* (Dublín, Salmon, 1990), que le valió el Premio Brendan Behan al mejor primer libro, y *The Parchment Boat* (Loughcrew, 1997). Considerada una de las más importantes poetas de su generación, los presentes poemas pertenecen a *Carrying the Songs* (Manchester, Carcanet Press, 2007), su último libro publicado.

FLANN O'BRIEN y Myles na gCopaleen son los dos seudónimos más famosos de los varios que usó el irlandés Brian O'Nolan a lo largo de sus complejos 55 años de vida. Ambos lo proyectaron hacia el futuro y lo convirtieron, junto con James Joyce y Samuel Beckett, en uno de los más extraordinarios narradores del siglo xx, circunstancia que, antes que el público, advirtieron Graham Greene, William Saroyan, Jorge Luis Borges, Dylan Thomas y Guillermo Cabrera Infante, entre muchos otros.

Nacido en el seno de una familia católica de lengua gaélica de Starbane (Tyrone) en 1911, O'Nolan recibió su primera educación en su casa y así, por medio de libros, aprendió inglés. En 1923, su padre, que era oficial de aduanas, fue transferido a Dublín, adonde se mudó con toda la familia. El joven Brian fue enviado con los Christian Brothers —experiencia que más tarde juzgó muy desagradable y satirizó en una de sus novelas— y entre 1927 y 1929 continuó sus estudios en el Blackrock College, paso previo a su entrada al University College de Dublín. Allí, mientras estudiaba y colaboraba con la Literary and Historical Debating Society, descubrió su talento para lo cómico y empezó a publicar en la revista estudiantil *Comh-trom Féinne*, en la cual firmó sus artículos y sátiras como *Brother Barnabas*. Poco después, con su hermano Ciarán O'Nolan, fundó *Blather*, una revista humorística, donde firmaba sus columnas y sátiras como Count O'Blather.

En 1933 viajó a Alemania y, aunque no está del todo confirmado, se casó con Clara Ungerland, una muchacha de 18 años de la ciudad de Colonia. Un mes más tarde ella murió y O'Nolan retornó a Irlanda.

En 1935 ingresó a la administración pública y, con el tiempo, llegó a ser jefe principal de planeamiento urbano.

En 1937 murió su padre y quedó a la cabeza de la familia como única fuente de sustento.

En 1939, bajo el seudónimo de Flann O'Brien —que en adelante utilizaría para la ficción narrativa— publicó *At Swim-Two-Birds*, su primera novela. Como siempre, anticipándose a todo el mundo, el 2 de junio de mismo año Borges resumió el argumento del libro de O'Brien en «Cuando la ficción vive en la ficción», ensayo publicado en la revista *El Hogar* de Buenos Aires:

Un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero de Dublín que escribe una novela sobre los parroquianos (entre quienes está el estudiante), que a su vez escriben novelas donde figurarán el tabernero y el estudiante, y otros compositores de novelas sobre otros novelistas. Forman el libro los muy diversos manuscritos de esas personas reales o imaginarias, copiosamente anotados por el estudiante. *At Swim-Two-Birds* no sólo es un laberinto: es una discusión de las muchas maneras de concebir la novela irlandesa y un repertorio de ejercicios en verso y prosa, que ilustran o parodian todos los estilos de Irlanda. La influencia magistral de Joyce (arquitecto de laberintos, también; Proteo literario, también) es innegable, pero no abrumadora en este libro múltiple.

La obra recibió inmediatos elogios de otros escritores —fundamentalmente el de James Joyce— y de la crítica. Sin embargo, pasó desapercibida para el público.

En 1940, también como Flann O'Brien, trató de publicar la curiosa novela policial *The Third Policeman*. Pero las circunstancias de la guerra no lo permitieron y permaneció inédita hasta 1967, un año después de la muerte de O'Nolan. En ella hay un narrador en primera persona que cuenta la historia de su huida —sin mencionar que está huyendo después de haber, quizás, cometido dos posibles asesinatos— y de su llegada a una estación de policía, donde trabajan tres agentes peculiares: un tal Sargento Pluck, que está obsesionado con la teoría molecular, según la cual la naturaleza de las bicicletas y de la gente que las usa tiende a interpenetrarse gradualmente; un tal McCruiskeen, que está obsesionado con la confección de cajas chinas infinitamente minúsculas, y un tal Fox —el tercer policía, que da su título al libro—, que se ocupa de operar una máquina generadora de eternidad.

Alrededor de ese mismo año, luego de una serie de cartas a la sección de lectores del periódico *Irish Times* —que firmó con una gran variedad de pseudónimos—, atraído por la prosa de O'Nolan, el editor R. M. Smyllie (1894-1954) lo invitó a colaborar con el periódico a través de una columna, «Cruiskeen Lawn», que se publicó entre 1940 y la muerte del escritor. O'Nolan la firmaba *Myles na gCopaleen* (algo así como *Myles de los ponies*). Ese seudónimo eufónico y gaélico alude intencionalmente a un personaje

cómico creado por el dramaturgo y actor irlandés Dion Boucicault en 1860: se trata de un mentiroso, convicto, ladrón de caballos y destilador clandestino de whiskey que, en su momento, representó la antítesis de la respetabilidad victoriana. Apareció por primera vez en la obra teatral *The Colleen Bawn* como el irlandés que, haciendo un curioso uso de la lengua inglesa, conseguía sobrevivir con sus bufonadas, cuando la mayoría de sus connacionales se moría de hambre.

O’Nolan, cuya verdadera personalidad mantenía en secreto, comenzó escribiendo tres artículos por semana. Durante un tiempo aparecieron sólo en gaélico, pero más tarde empezaron a ser escritos en inglés, lo cual le permitió ampliar su número de lectores e inventar nuevos personajes que le permitieran jugar con la lengua. Entre ellos un *brother*, abundantemente citado, que se expresaba únicamente en el argot de Dublín. La mayoría de los contenidos de esa columna se limitaban al humor, los juegos de palabras y las anécdotas fantasiosas. Pero otros —y de ahí la atracción que ejercían sobre el público— satirizaban a los políticos, a los burócratas y a toda la fauna que crece en las oficinas públicas y privadas, individuos a quienes O’Nolan conocía bien por su vida profesional.

En 1941, esta vez como Myles na gCopaleen, publicó en gaélico *An Beál Bocht* (*La boca pobre*: expresión que se usa en Irlanda para exagerar la pobreza y buscar la conmisericordia ajena). Se trata de una novela francamente revulsiva que, hasta su traducción al inglés en 1964, contó con pocos lectores. Quizás por ello se salvó de la férrea censura que, en el momento de su aparición, el gobierno y la Iglesia irlandeses imponían a la mayoría de los escritores. El narrador de esta novela es Bonaparte O’Cunasa, quien supuestamente entregó el manuscrito a Myles na gCopaleen para su edición. Según el editor «es motivo de alegría que el autor [...] esté aún hoy con vida, a salvo en la cárcel y libre de las miserias del mundo». La historia trata, justamente, de los hechos previos al encarcelamiento de O’Cunasa, cuya acción tiene lugar en el mísero pueblo de Corca Dorcha, en la Irlanda profunda, donde los personajes se llaman Michelangelo, Maximilian, Ferdinand y Sitric, remedando de esa forma a héroes militares y artísticos extranjeros. Nacido en el seno de una familia completamente ignorante de las cosas más elementales de la vida —por ejemplo, por qué y cómo nacen los seres humanos—, vive con sus familiares, compartiendo lo poco que tienen con sus animales. Uno de ellos, el cerdo Ambrosio, contamina todo con su hedor, al extremo de poner en riesgo la vida de la familia. A los siete años lo envían al colegio y un maestro, apenas versado en inglés, bautiza con el mismo nombre y a golpes —según la costumbre— a todos los escolares que de ese modo pierden definitivamente su identidad y abandonan la escuela. A su vez, el

gobierno británico decide ayudar a los pobres y para ello inventa un subsidio para las familias que hablan inglés. El funcionario encargado de conceder los subsidios confunde a los O’Cunasa con los cerdos —mediante una estrategia del abuelo de Bonaparte, vestidos como niños— y se retira contento del lugar. Paralelamente, los lingüistas y filólogos de Dublín comienzan a visitar Corca Dorcha y los habitantes de la región, con el objeto de lograr algún beneficio económico, exageran su gaelicidad y asisten maravillados a la falsa idea que de lo gaélico tienen los eruditos de la capital. En síntesis, *La boca pobre* satiriza a los irlandeses que se avienen a conformar los estereotipos propiciados por los ingleses y es también una terrible sátira de los ideales nacionales propiciados en esos mismos años por el gobierno del Eamon De Valera, que veía en el campo la raíz misma de Irlanda. O’Nolan se opone a esos «irlandeses profesionales», a quienes, en una carta dirigida a Sean O’Casey, nombra como «los imbéciles gaélicos con sus *clips* para la bicicleta y sus medallas de *handball*», y, por extensión, también se burla de los nacionalistas que sacralizan el oeste del país y que, desde Dublín, ignoran la terrible realidad de la pobreza.

En 1943, en el Abbey Theatre se presentó su obra teatral *Faustus Kelly*, una sátira a los políticos que duró dos semanas en cartel. Para la misma época, adaptó la obra del escritor checo Karel Čapek *El juego de los insectos*, que se presentó en otro teatro por sólo cinco noches.

Durante los próximos años padeció una serie de enfermedades, agravadas por una larga y continua borrachera.

En 1948 se casó con Evelyn McDonnell.

Hacia 1953, sus ataques a los personajes del *establishment* terminaron por hartar a los políticos y se le sugirió que abandonara la administración pública, tomando un retiro voluntario. Obligado a tener que mantenerse, aumentó su producción de columnista y empezó a escribir en diarios de provincia.

En 1960, los artículos de Myles na gCopaleen habían creado un público ferviente que, cuando ese mismo año se reeditó *At Swim-Two-Birds*, le permitió a O’Nolan la obtención de un éxito inmediato. Un año más tarde, alentado por esta circunstancia, publicó como Flann O’Brien *The Hard Life*, que es la historia de dos hermanos, Manus y Finbarr (este último el narrador de la novela), recogidos por un tal Mr. Collopy, medio hermano de la madre de los huérfanos, obsesionado con la creación de baños públicos para las mujeres de Irlanda. Ambos muchachos sufren la educación de los jesuitas hasta que Manus se rebela y se dedica a hacer plata falsificando libros, primero, y estudios universitarios, después. Luego de partir a Londres para montar su propia universidad privada, Manus le suministra a Mr. Collopy un reme-

dio contra el reumatismo que lo hace aumentar increíblemente de peso sin modificar su estructura ósea. Como la enfermedad progresa, Manus decide llevar a Mr. Collopy y al padre Kurt Fahrt (Kurt *Pehdo*) a visitar al Papa en Roma, lo cual termina en tragedia porque, luego de ser echados, Collopy sufre un accidente absurdo por el cual muere.

Con una nueva y tardía notoriedad, O’Nolan empezó a escribir para la televisión, lo cual retardó la finalización de su próxima novela, *The Dalkey Archive*, algo así como un plan para terminar con el mundo, que se publicó en 1964.

Brian O’Nolan murió de cáncer el 1 de abril de 1966. A su muerte, quedó inconclusa la novela *Slattery’s Sago Saga*. Hoy sus admiradores son legión y, paulatinamente, lo han llevado a ocupar el destacado lugar que merece. Las continuas reediciones de sus libros en Irlanda, Gran Bretaña y los Estados Unidos, su traducción a los más diversos idiomas y los varios sitios que sus fanáticos crearon en internet son testimonio de ello.

■ Harry Clifton

McCRYSTAL’S

Las luces de McCrystal’s
brillan toda la noche en la costa de enfrente.
Para llegar hasta allí
podrías caminar sobre el agua
y ahogarte, o dar todo el rodeo

en el que un millón de instantes
se estrellan y mueren en el parabrisas
—insectos de fines del verano, salpicaduras de lluvia
que se van fundiendo una con otra—
y el cambio es lo único constante.

Allí, donde cielo y agua se juntan
y nadie es un extraño para sí
ni para la tierra que pisa,
McCrystal, ordenando estantes en silencio,
abierto infinitamente tarde sobre el universo,

te distingue entre las estrellas fijas y errantes
de las casitas de los veleros,
los autos que van hacia la noche —
siempre acercándote, el único hombre
impulsado por la duda sobrenatural.

Todo lo mortal se asusta y retrocede.
La yegua preñada, y el zorro
muerto delante de tus faros, goteando sangre,
echando un maleficio con los ojos,
Tú también, amigo mío, tendrás que morir...

Y las diosas, los dioses,
del verano —las muchachas con el vientre descubierto,
asomando por el techo de los autos,
soportando el doble acoso
de los novios y la brigada antialcohólica.

El patio de su estación de servicio
brilla como el día.

Pregunta —¿Hiciste todo este viaje
dejando atrás árboles y gente, tejados
que se vuelven negros contra el cielo del Oeste,

para cambiar un cheque? ¿O para desgarrar el velo
de los fenómenos? Su Santo Grial
es arena y futuros, pisos de fábrica,
derechos de pastoreo sobre un campo de aviación
descuidado desde la última Guerra Mundial...

Todo lo que todos necesitan, él lo almacena,
tan aplomado como un hombre dios
una vez terminada la creación.
Todo lo demás, desde la costa de enfrente,
es óptico, una ilusión.

LOS ORÍGENES DEL TANGO

Me obsequiaba con su vino tánico, champagne
que envejece amargamente, mientras en un clavicordio
tronaban tangos, y la lluvia de enero
golpeaba desde la costa atlántica cubierta,
al oeste de Bordeaux. Altos ventanales —
siglo dieciocho. Me observaba, sin hablar,
mientras estaba sentado a su mesa, bajo la palma artificial,
donde otros se habían sentado antes que yo,
porque era una mujer de cuarenta largos

jugando sus comodines. «Extraño, pero murió de sida»,
dijo de aquel clavicordista exaltado,
y pensé en los argelinos, y los hetero brutales
apagando cigarrillos detrás de la plaza Saint Pierre,
las transas clandestinas, el aburrimiento de los días de licencia
en tierra.

«Borges odiaba el tango — *trop vulgaire,*
le sexe, la nostalgie, la vie des immigrés»,
siguió diciendo. Nada de eso me importaba:
lo único que yo veía era un vasto espacio hispánico,

vidas anteriores, la oscuridad de los orígenes
agolpándose en mí, hace muchísimo tiempo.
«Esta noche me emborracho bien»,
cantaba alguien. Viejos como el pecado original
flotaban Laura Montserrat, María la Vasca—
arquetipos femeninos. Palafreneros, mulateros,
abuelo emigrado de Europa, todavía un empleado
al final del siglo, arriados como ganado
por las academias de baile, detrás del matadero
de Buenos Aires. «Una calle en Barracas al Sur,
una noche de verano», cantaba otra persona,
y yo escuché, finalmente, el ruido de los postigos
a la hora de la concepción. La sangre mulata
corría por mis venas como la fiebre amarilla—
¿Lo notaría siquiera? El Sur, el Oeste,
el frío alto de los Andes, blanco como el pecho de una madre
al que nunca me acerqué... Tiempo desvanecido recuperado—
Se llamó a sí misma Nueva España, América del Sur.

«Escucha esto —*Les Blason du Corps Féminin*»
leyó de sus Pléiades del siglo dieciséis
en un volumen encuadrado en oro. «¡Escucha! —*petit connin*
plus riche que les toisons du Colchos...». ¡El vellocino de Jasón
estaba sentado aquí delante de mí! Aquí habíamos fondeado
esa misma tarde, a la luz amarilla de una tormenta
que ennegrecía el horizonte burgués de Bordeaux
con expectativas, cosquilleos eléctricos—
Aquí, donde tantos se habían ido a probar suerte

había finales, principios. ¡*Casas viejas!* ¿Quiénes eran
las mujeres traicionadas por Europa, que se miraban
en espejos tremendos, tocándose las primeras canas?
Me incliné y tomé sus manos entre las mías
y rogué a Mascarpillo, El Cachafaz,
en el extremo oscuro del linaje transatlántico—
compadritos, lustrabotas espectrales
que escalaron posición, al compás de un clavicordio y vino blanco,
haciendo girar a sus mujeres en redondo, contra el reloj.

McCRYSTAL'S

All night, on the opposite shore, / The lights of McCrystal's glitter. / You could walk on water / To get there, and be drowned, / Or take the long way round. // Where a million instants / Shatter and die on the windscreen – / Late summer insects, flecks of rain / Melting into each other again – / And change is the only constant. // There, where sky and water meet / And none are strangers to themselves / Or the land beneath their feet, / McCrystal, quietly stacking shelves, / Open infinitely late // On the universe, picks you out / From the fixed and wandering stars / Of sailmakers' cottages, night-bound cars – / Forever approaching, the only man / Driven by supernatural doubt. // Everything mortal shies away. / The horse in foal, and the fox / Dead in your headlights, oozing blood, / Glittering back an evil eye, / *You too, my friend, will have to die...* // And the goddesses, the gods, / Of summer – girls, bare-midriffed, / Riding shotgun through the moonroofs, / Running the double gauntlet / Of boyfriends and the temperance squad. // The forecourt of his filling station / Blazes like broad daylight. / Ask – have you travelled all this way / Past trees and people, gable ends / Turning black on a western sky, / To cash a cheque? Or shatter the veil / Of phenomena? His Holy Grail / Is sand and futures, factory-floors, / Grazing righgts on an air-field / Overgrown since the last World War... // Everything everyone needs he stores, / As self-contained as a man-god / In the aftermath of creation. / Anything else, from the farther shore, / Is optical, an illusion.

ORIGINS OF THE TANGO

She plied me with her tannic wine, champagne / That ages bitterly, as a harpsichord / Crashed out tangos, and the January rain / Rattled in off the grey Atlantic seabord / West of Bordeaux. High were her windowpanes – / Eighteenth century. Speechless, she looked at me / As I sat beneath the artificial palm / At her dining-table, where others had sat before me, / For she was a woman on the wrong side of forty // Playing her wild cards. «Strange, but he died of AIDS» / She said of the frenzied harpsichord player, / And I thought of Algeriennes, and the rough trade / Stubbing our cigarettes behind the place Saint Pierre, / covert dealings, boredom of shoreleave days. / «Borges hated tangos – *trop vulgaire*, / *Le sexe, la nostalgie, la vie des immigrants*» / She went on speaking. Not that I cared / For all I could see was wide hispanic space, // Anterior life, the darkness of origins / Crowding in upon me, way back when, / «Esta noche me emborracho bien» / Someone was singing. Old as original sin / Laura Moserrat floated, María la Vasca – / Female archetypes. Ostlers, muleteers, / Grandad out from Europe, still a clerk / At the turn of

the century, shuffled like steers / Through the dance academies, round behind the abattoir // Of Buenos Aires. «Una calle en Barracas al Sud, / Una noche en verano...» someone else sang, / And I heard, once and for all, the sutters clang / On the hour of conception. Mulatto blood / Raced like yellow fever in my veins – / Would she even notice? The South, the West, / The high cold of the Andes, white as a mother's breast / I never got close to... Vanishedtime regained – / It called itself South America, New Spain. // «Listen to this – *Les Blasons du Corps Féminin*» / She read from her sixteenth-century Pléiades / In a goldbound volume. “Listen! – *petit connin / Plus riche que les toisons du Colchos...*» Jason's fleece / Was seated here in front of me! Here we had docked / That very afternoon, in the yellow light of a storm / Turning the Bordeaux bourgeois skyline black / With anticipations, electrical tinglings – / Here, where so many had left to try their luck // Were endings, beginnings. ¡*Casas viejas!* Who / Were the women Europe failed, who stared / In tremendous mirrors, fingering first grey hairs? / I reached across and took her hands in mine, / And prayed to Mascarpillo, El Cachafaz, / At the shadow end of the transatlantic line – / Ghostly *compadritos*, shoeshine boys / Come up in the world, to harpsichords and hock, / Swerving their women in circles, against the clock.

- **HARRY CLIFTON** nació en Dublín en 1952. Ha publicado *The Walls of Carthage* (1977), *Office of the Salt Merchant* (1979), *Comparative Lives* (1982), *The Liberal Cage* (1988), *Night Train through the Brenner* (1996), *The Desert Route. Selected Poems 1973-1988* (1992), *God in France* (2003) y *Secular Eden: Paris Notebooks, 1994-2004* (2007). Su obra en prosa está publicada en *On the Spine of Italy* (1999) y *Berkeley's Telephone* (2000).

LA ESFERA

*¿Para qué enredarse en palabras?
Antes de la Creación ya existía la geometría.*
KEPLER

En tiempos en que hacerlo —cuando imaginar el mundo como una esfera colgando de los cielos— era indicio de pertenecer a una secta, Eratóstenes calculó la circunferencia de la Tierra: una cifra que sobreviviría incendios y tumultos, recesiones de varios siglos, y que llegó a Colón como un susurro (quien si no lo hubiese creído no habría zarpado).

De algo debió servir que Eratóstenes fuese el Bibliotecario de Alejandría, que Alejandría se hallase en el delta del Nilo, que el Nilo fuese en línea recta hacia el sur a través de la arena hasta llegar a Siena donde —había leído el bibliotecario— a mitad del verano el sol de mediodía no proyecta sombra alguna, sino que hunde su fulgor hasta el fondo del pozo, incendiándolo como una antorcha

—como si la naturaleza y la historia hubiesen ideado una vasta figura euclidiana, el Museion (y él mismo) en uno de sus puntos: los cimientos de un cálculo que expandió el plano más allá de lo que cualquier emperador pudiera soñar, y que casi fue verdad cuando se vio a la Tierra parsimoniosamente girar en el espacio como una pelota de agua.

¿Adoraba Eratóstenes al sol y al río?
¿Temía al duende del pantano, al etéreo genio?
Cuando se asomaba desde el puerto y veía del otro lado la curvatura del agua, la inclinación del faro, cuando año tras año al estirar y aceitar sus pergaminos, desplegaba sus roídos teoremas, ¿especulaba solamente?
¿O veía en ellos la sombra de una firma?

VERSIÓN DE CARLOS LÓPEZ BELTRÁN Y PEDRO SERRANO

THE SPHERE

*Why bother with words?
Geometry existed before the Creation.*
KEPLER

When to do so – when to imagine the world / as a sphere hanging in the heavens – meant / you belonged to a sect, Eratosthenes measured / the earth's circumference: a number that lived / through burnings and mayhem, through the centuries-long / recessions, and reached Columbus as a whisper / (who, had he trusted it, wouldn't have sailed). // It helped that Eratosthenes was Librarian / at Alexandria, that Alexandria stood / on the Nile delta, that the Nile made a straight line / due south across the sand to Syene / where – the librarian read – the noonday sun / at midsummer cast no shadow but blazed / into the well-shaft and lit it like a torch // – as if nature and history had contrived / a vast Euclidean figure, the Mouseion / (and himself) at one of its points: the basis / for a calculation that spread the map / beyond the dreams of emperors but which proved, / when the earth was viewed like a water-ball / spinning calmly in space, almost true. // Did Eratosthenes worship sun and river? / Fear the marsh elf, the gaseous bogle? / When he looked out across the harbour and saw / the water curve, the lighthouse tilt; as he stretched / and oiled the scrolls, when year after year he unfolded / the nibbled theorems, did he simply wonder? / Or see in them a shadowy signature?

■ MAURICE RIORDAN (1953) nació en Lisgoold, Condado de Cork. Ha publicado *A Word from the Loki* (1995), *Floods* (2000) y *The Holy Land* (2007).

■ Carlos Gamarro

Samuel Beckett: tras los pasos del maestro

ULISES es, sin duda, la novela más influyente de la primera mitad del siglo XX, y planteó a todos la pregunta ¿qué viene después? ¿Cómo escribir después de Joyce? Pregunta acuciante para cualquier escritor del momento, más si escribía en inglés, más si era irlandés, mucho más si era admirador, discípulo y virtual secretario de Joyce.

Samuel Beckett, que había nacido en Dublín en 1906, viajó a París en 1928, a los 22 años, y ahí se radicó definitivamente en 1932. Y mientras estuvo en París creció a la sombra de Joyce. Dos tareas literarias marcan los comienzos de Beckett: la organización de un libro de ensayos sobre *Finnegans Wake* (*Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*), al cual contribuye con el ensayo «Dante... Bruno. Vico... Joyce», y la colaboración con el propio Joyce en la traducción de fragmentos de *Finnegans Wake* al francés.

Este es también el período de sus primeros poemas, cuentos y novelas: *Whoroscope*, *More Pricks than Kicks* (*Más agujones que patadas*, 1934), *Murphy* (1938). El inglés en que Beckett escribe es el inglés de Irlanda: el estilo es alusivo, erudito, plagado de juegos de palabras, a la manera de *Finnegans Wake*; espacio y tiempo son, también, reconociblemente irlandeses.

El héroe de *Más agujones...*, Belacqua Shua, está inspirado en el Belacqua del Purgatorio de Dante, cuyo pecado era la indolencia. Mientras todos suben trabajosamente el Monte Purgatorio, Belacqua descansa a la sombra de una roca. El encuentro produce una de las escasas sonrisas de Dante en la obra: «¿Por qué te encuentras así sentado?», le dice Dante, «¿Esperas compañeros, o tu pereza usual te ha retomado?».

La actitud de Belacqua es comprensible: si los que han merecido el Purgatorio tarde o temprano irán al Paraíso, ¿qué apuro hay? Que el trabajo lo hagan los otros, los vivos, rezando por uno. El Belacqua de Beckett tiene una parecida filosofía de vida, y constituye, según algunos, una versión apática y

derrotada —es decir, prematuramente beckettiana— del agresivo y decidido «artista adolescente» de Joyce. Con Belacqua, Beckett parece haber descubierto la clase de héroes que poblarán —o despoblarán— sus libros, pero no, todavía, el lenguaje y el ambiente que les convienen.

En 1939 el comienzo de la guerra lo encuentra de visita en Dublín y, pronunciando la célebre frase «Prefiero Francia en guerra que Irlanda en paz», viaja a París, donde se involucra con la resistencia y, huyendo de la Gestapo, se esconde en el sur de Francia. La obligación de ocultar su identidad extranjera lo lleva a actuar como francés y hablar en ese idioma únicamente, y tentativamente, en lo que él llamará «franglais»; escribe la novela *Watt*, que transcurre en Irlanda y está escrita en inglés, pero con anotaciones al margen en francés: la tensión entre ambas lenguas empieza a manifestarse.

Terminada la guerra regresa a París, donde comienza el período llamado «El sitio en la habitación». A partir de su siguiente novela, *Mercier y Camier*, escribirá directamente en francés. La lengua adoptada parece haber abierto para él las puertas de la escritura, y sin pausa continúa con *Molloy*, *Malone muere*, *Esperando a Godot* y *El innombrable*. En la tardía pieza teatral *Impromptu de Ohio* (1981) Beckett parece volver al momento en que París era, para él, la ciudad que compartía con Joyce: «En sus sueños había sido prevenido contra ese cambio. Había visto el rostro amado y escuchado las palabras no dichas: Quédate donde estuvimos tanto tiempo solos, mi sombra te reconfortará».

Porque el amado maestro había muerto en Zúrich, en 1941, y el París liberado de nazis al que vuelve Beckett es, también, un París libre de Joyce.

¿Por qué escribe Beckett en francés? Mejor aún: ¿por qué el escribir en francés le abre las puertas de la escritura, le permite a Beckett convertirse en Beckett? ¿Cómo explica el mismo Beckett su cambio de lengua? En francés, dice él, «es más fácil escribir sin estilo», y dice temer a la lengua inglesa «porque en ella no puedes evitar escribir poesía».

Muchos escritores, antes y después de Beckett, abandonaron su lengua por otra que a veces llegaron a dominar mejor que los escritores nativos (como sucede con el inglés de Conrad o Nabokov). Pero Beckett elige escribir en una lengua que no domina bien, en la que nunca podrá ser un virtuoso. El deseo de Beckett no es mostrar que puede escribir mejor francés que los franceses: lo que le interesa a él es la desposesión implicada en el acto, no la posesión; la derrota y no la conquista. Como él mismo afirma: «Me puse a escribir en francés con el deseo de empobrecerme aún más».

Beckett descubre, así, la respuesta francesa al problema irlandés de cómo escribir en lengua inglesa.

Acerca de Joyce, Beckett dijo en una entrevista:

Joyce, cuanto más sabía, más podía. Como artista, tiende hacia la omnisciencia y la omnipotencia. Yo trabajo con la impotencia y la ignorancia. No creo que la impotencia se haya explorado en el pasado... Mi pequeña exploración es sobre esa zona que siempre ha sido dejada de lado por los artistas como algo inservible —como algo por definición incompatible con el arte. Creo que, hoy en día, cualquiera que preste atención a su propia experiencia se da cuenta de que es la de alguien que no-sabe, que no-puede.

Es, de todos modos, en un segundo tiempo donde se completa el proceso. Una vez escrita la obra en francés, Beckett mismo la reescribe en inglés, y aquí es donde aparece por primera vez lo que hoy conocemos como el inglés de Beckett: un inglés sin historia, sin connotaciones, sin alusiones literarias, medio muerto, como lavado y centrifugado; en el que cada palabra tiene el valor absoluto de su presencia, más que el de una remisión a las palabras que la precedieron históricamente, más que las palabras de los discursos contemporáneos que las rodean. Sin arcaísmos, sin regionalismos, sin coloquialismos. Inerte, como si ésa fuera su forma última: la de una lengua muerta y fijada, como leemos en su obra para radio *Los que caen*: «SR. ROONEY: Sabes, Maddy, a veces uno pensaría que estás luchando con una lengua muerta. [...] SRA. ROONEY: Bueno, sabes, hay que decir que con el tiempo estará muerta también, como nuestro pobre y querido gaélico».

Todas las lenguas aspiran a la condición de lengua muerta; algunas simplemente llegaron antes.

Así como Joyce procedía siempre por asimilación, la evolución de Beckett es siempre la del despojamiento sistemático y gradual. Uno es omnívoro, el otro anoréxico.

En *Murphy*, la primera novela que Beckett publica (1938), el ambiente resulta esquemático, caricaturesco, pero todavía reconociblemente irlandés; el protagonista busca escapar de él mediante el balanceo autista de mecedora, y finalmente encuentra alivio trabajando en un hospicio. Algo de lo que Murphy ansía liberarse también, aunque quizás no lo sepa, es de la figura del narrador, que a través de sus descripciones e intervenciones lo mantiene «anclado» en Dublín. En una carta de 1905 Joyce se quejaba ante su editor, Grant Richards, de que «ningún escritor ha presentado al mundo la ciudad de Dublín». Después de 1939, cuando se publica *Finnegans Wake*, la situación ha cambiado de tal manera que se podría decir que ninguna ciudad ha sido presentada al mundo tanto como Dublín. Dublín está, por el momento, agotada como tema y ambiente, y si Beckett desea conjurar la sombra terri-

ble de Joyce, debe abandonar la ciudad, no sólo en su vida, sino también en su literatura.

Hay que tener en cuenta también las diferencias en los contextos de escritura iniciales de Joyce y Beckett: Joyce, escritor católico, miembro de una mayoría dominada (irlandeses celtas, católicos, clase media proletarizada), agresivamente abocado a la tarea de recuperar, cual Ulises, la tierra que le ha sido arrebatada; Beckett, miembro de una minoría históricamente usurpadora (angloirlandeses protestantes, de clase alta) que acaba de dejar de ser dominante, cuyo ciclo histórico expansivo ha concluido, que no tiene más destino histórico que la disolución.

Ya en las novelas de la trilogía, como *Molloy* y *Malone muere*, el territorio puede identificarse como irlandés a partir de ciertos indicios, pero no hay localizaciones geográficas precisas, ni color local: el paisaje se vive más como fatalidad que como búsqueda, en la trilogía toda hay un intento de escapar de la tierra. Molloy narra retrospectivamente, desde la casa de su madre; el relato es el de su viaje —primero en bicicleta, luego en mulatas, finalmente arrastrándose— hacia la casa de su madre, y se interrumpe antes de llegar; Malone ya está confinado en una habitación de la que no puede moverse, y sus viajes por el afuera son sólo en la imaginación, en las historias que se cuenta; el *Innombrable*, que ha perdido de irlandés hasta el nombre, ya ni siquiera está en el mundo, sino en una especie de limbo por el cual desfilan en fragmentos imágenes de una vida pasada que quizás fue la suya.

Junto con la escritura en francés, lo que libera a Beckett es la forma monólogo (según el modelo del monólogo de Molly Bloom en *Ulises*, aunque su principio de proliferación, en Beckett, sea el pensamiento lógico más que el asociativo), que permite subsumir todo en la conciencia de los personajes. La existencia de un narrador separado era una garantía de la persistencia de Irlanda; si Irlanda existe sólo en la cabeza de sus personajes, Irlanda puede ser anulada.

La forma monólogo le permite a Beckett liberarse de los parámetros reales de tiempo y espacio. Pero todavía subsiste un anclaje: el sujeto que habla, el yo. En los textos narrativos que escribe desde los años sesenta, como *All Strange Away* (1963), *Imagination Dead Imagine* (1965) y *Ping* (1966) ya no hay yo ni tú: una voz neutra, sin origen, habla de seres que parecen estar situados fuera del tiempo y del espacio. Pocas veces la literatura en prosa se acercó tanto a la abstracción pura.

Si en *Ulises* y *Finnegans Wake* Dublín crecía en complejidad hasta contener a todas las ciudades del mundo, en las obras de Beckett el paisaje irlandés se desdibuja hasta parecerse a cualquier otro. Joyce universaliza Irlanda

por fagocitación del resto del mundo; Beckett, reduciéndola al común denominador con el resto del mundo. No es muy distinto de lo que ambos hacen con el lenguaje.

Algunos han querido ver en algunos escenarios teatrales de Beckett, como el de *Esperando a Godot*, una escenificación de un paisaje postnuclear (recordemos que la obra es de 1948), algo que Beckett trabajará de manera más explícita en *Fin de partida*. Es otra manera de leer la indiferenciación que mencionamos: tras la explosión de la bomba, Hiroshima, Dublín o París no resultarían tan distintas unas de otras.

En la biografía de Deirdre Bair encontramos una de esas anécdotas que suelen ser apócrifas, pero que por eso mismo tienen mayor fuerza emblemática que las verdaderas. Beckett, nos dice su biógrafa, quería a tal punto ser como su maestro que se compró zapatos idénticos, hasta en el número. Joyce tenía pies excepcionalmente pequeños, y Beckett, tratando de seguir sus pasos, en sus zapatos sólo podía renguear, como lo harán después sus personajes, con botas demasiado pequeñas (como el Estragon en *Esperando a Godot*), sin muletas y con las piernas rígidas (como *Molloy*), como gusanos en el barro (como el personaje innominado de *Cómo es*), o directamente paralizados (como el Hamm de *Fin de partida*).

■ Gerard Smyth

LA VIDA SOLITARIA

Entraba allí
como si entrara al Templo de Salomón
o a un monasterio del Tíbet de adoración silenciosa.

Me escondí allí, no una vez sino muchas
pasando una mañana
en el panteón de la retórica
o una tarde de primavera
volviendo las páginas que traían una historia
de guerra y paz, de crimen y castigo.
Era el Amherst de Emily,
la Ítaca de Homero.

En la mesa de lectura,
como una fantástica herencia,
los libros que un fósforo podría quemar
y convertir en cenizas,
llenos de ficciones,
llenos de fábulas, llenos de los trabajos
de la vida solitaria.

RENDICIÓN

Tu viejo vestido de *chiffon*
cuelga como el fantasma de Emily Dickinson,
triste y desdichado en el cuarto del fondo.

Un cuarto al que rara vez entramos.
Evoca recuerdos de una noche en los conciertos,
un día en Rávena.

Ahí consignamos
a la pila de trapos y el revoltijo de cosas
tu ropa elegante, mi traje de *tweed*

grueso como una armadura.

Ahí en el armario con perchas de madera
está el sombrero de paja

de tantos viajes, el ala estropeada;
y la chaqueta suelta, que perdió algunos botones:
en otro tiempo de moda,

ahora anticuada como el echarpe de Aran
o la camisa con vuelos, deshilachada lo mismo
que una bandera de rendición.

VERSIONES DE GERARDO GAMBOLINI

THE SOLITARY LIFE

I entered there / as if entering the Temple of Solomon / or a Tibetan
monastery of silent prayer. // I hid there, not once but often / passing a
morning / in the pantheon of rhetoric / or an evening in spring / turning
the pages that carried a tale / of crime and punishment, war and peace. / It
was Emily's Amherst, / Homer's Ithaca. // On the reading table, / like a great
inheritance, / the books that a match could burn / and turn to embers / were
crammed with fictions, / crammed with fables, / crammed with the labours
of the solitary life.

SURRENDER

Your old dress of full-length chiffon / hangs like the ghost of Emily Dickinson
/ looking forlorn in our backroom. // The room is one we seldom enter. / It
prompts memories of an evening / at the proms, a day in Ravenna. // It is here
that we consign / to the rag-heap and the jumble pile / your glamour frocks,
my tweeds // as thick as body-armour. / The straw hat that has travelled far /
is there in the closet of wooden // hangers, hems unravelling; / and the baggy
jacket, some buttons gone: / once it was fashionable, / now it is dated like the
Aran-shawl / and the shirt with flounces, / frayed like a flag of surrender.

■ **GERARD SMYTH** (1951). De profesión periodista, nació en Dublín. Es autor de
World Without End (1977), *Loss and Gain* (1981), *Painting the Pink Roses Black*
(1986), *Daytime Sleeper* (2002), *A New Tenancy* (2004) y *The Mirror Tent* (2007).

■ John Montague

CUAL DÓLMENES en torno a mi niñez, los viejos.

Jamie MacCrystal canturreaba para sí
Una canción chapurreada y desafinada sin letra;
Me daba un centavo de propina en su día de paga,
Les daba migajas bondadosas a los pájaros en invierno.
Cuando murió, saquearon su cabaña,
Hicieron pedazos su colchón y le vaciaron su alcancía.
Lo único que no perturbaron fue el cadáver.

Maggie Owens estaba rodeada de animales,
Una perra callejera y sus temblorosos cachorros,
En su recámara, incluso, balaba una cabra.
Era un pozo de chismes profanado,
Colmilluda cronista de toda una provincia;
Pese a su fama de bruja, lo único que me llamaba
La atención era su solitaria necesidad de burla.

Los Niall vivían en un camino montañoso
Donde florecían campánulas de brezo, montones de dedalera.
Todos ciegos, con pensión de ciegos y radio.
Sus ojos muertos chisporroteaban serpentinos si uno entraba
A guarecerse de un aguacero de lluvia montañosa.
Los grillos cantaban bajo la solera del hogar
Hasta que el sol lodoso volvía a brillar.

Mary Moore vivía en una caseta de ferrocarril en ruinas,
Tan famosa como Pisa por su reja inclinada.
Trotaba por los campos con sus botas y su delantal de cuero,
Conduciendo su escuálido ganado desde el establo fangoso.
Prototipo de la fiereza, se quedaba dormida
Con las historias de amor, *La estrella roja* y *El círculo rojo*,
Soñando con rituales de amor gitano, sellados por la luz de una
[fogata.

El locuaz Billy Eagleson se casó con una sirvienta católica
Al morir el último de sus parientes leales a la corona británica:
Bailamos en torno suyo gritando «Al diablo con el Rey Billy»
Esquivando las ramas en arco de su endrino.

Habiendo abjurado de ambos credos, tal cosa le importó un bleo
Hasta que los Tambores Naranja pasaron retumbando en verano,
Los bombines y la cintas relumbrando agresivamente.

Tanto el cura como el doctor llegaron a asistirlos a todos,
A trompicones por entre la nieve o bajo el calor del verano,
De la avenida principal a la calle y hasta el callejón,
Aspirando el aire de montaña entre jadeo y jadeo.
A veces algún vecino con ellos se topaba,

Silenciosos vigilantes del hogar sin fogón,
Hechos, de pronto, a la medida exacta de la muerte.

¡La antigua Irlanda, sin duda! Yo crecí al pie de su cama,
Entre runas y cantos, mal de ojo y pensamientos apartados,
Fiereza fomoria de familia y feudo local.
Representantes macilentos del miedo y la amabilidad,
Durante años y años transgredieron mis sueños,
Hasta que una vez, al centro de un círculo de piedras erguidas,
Sentí pasar sus sombras

Rumbo a la oscura permanencia de antiguas formas.

VERSIÓN DE PURA LÓPEZ COLOMÉ

LIKE DOLMENS ROUND MY CHILDHOOD, the old people. // Jamie Mac-Crystal sang to himself, / A broken song without tune, without words; / He tipped me a penny every pension day, / Fed kindly crust to winter birds. / When he died, his cottage was robbed, / Mattress and money box torn and searched. / Only the corpse they didn't disturb. // Maggie Owen was surrounded by animals, / A mongrel bitch and shivering pups, / Even in her bedroom a she-goat cried. / She was a well of gossip defiled, / Fanged chronicler of a whole countryside: / Reputed a witch, all I could find / Was her lonely need to deride. // The Nialls lived along a mountain lane / Where heather bells bloomed, clumps of foxglove. / All were blind, with Blind pension and Wireless, / Dead eyes serpent-flicked as one entered / To shelter from a downpour of mountain rain. / Crickets chirped under the rocking hearthstone / Until the muddy sun shone out again. // Mary Moore lived in a crumbling gatehouse, / Famous as Pisa for its leaning gable. / Bag-apron

and boots, she tramped the fields / Driving lean cattle from a miry stable. / A by-word for fierceness, she fell asleep / Over love stories, Red Star and Red Circle, / Dreamed of gypsy love rites, by firelight sealed. // Wild Billy Eagle-son married a Catholic servant girl / When all his Loyal family passed on: / We danced round him shouting «To Hell with King Billy», / And dodged from the arc of his frailing blackthorn. / Forsaken by both creeds, he showed little concern / Until the Orange drums banged past in the summer / And bowler and sash aggressively shone. // Curate and doctor trudged to attend them, / Through knee-deep snow, through summer heat, / From main road to lane to broken path, / Gulping the mountain air with painful breath. / Sometimes they were found by neighbours, / Silent keepers of a smokeless hearth, / Suddenly cast in the mould of death. // Ancient Ireland, indeed! I was reared by her bedside, / The rune and the chant, evil eye and averted head, / Fomorian fierceness of family and local feud. / Gaunt figures of fear and of friendliness, / For years they trespassed on my dreams, / Until once, in a standing circle of stones, / I felt their shadows pass // Into that dark permanence of ancient forms.

■ **JOHN MONTAGUE** (1929), nacido en Brooklyn, Nueva York, de padres irlandeses, creció en la granja de su tía en el Condado de Tyrone. Estudió en el St. Patrick's College, de Armagh, y en el University College, de Dublín. Luego de vivir durante varios años en Francia se estableció en Estados Unidos, donde enseñó en varias universidades locales, entre ellas la de Berkeley. De vuelta en Irlanda se estableció en el University College, de Cork, para luego retornar a los Estados Unidos, donde es poeta residente en el *New York State Writers' Institute*.

Ha publicado *Forms of Exile* (1958), *Poisoned Lands* (1961 y 1977), *A Chosen Light* (1967), *Tides* (1970), *The Rough Field 1961-1971* (1972), *A Slow Dance* (1975), *Three Great Cloak* (1978), *The Dead Kingdom* (1984), *Mount Eagle* (1988), *New Selected Poems* (1989), *Time in Armagh* (1993) y *Collected Poems* (1995), que incluye la colección hasta entonces inédita *Border Sick Call*. Como compilador es autor de *The Faber Book of Irish Verse* (1974). Su bibliografía se completa con las narraciones incluidas en *Death of a Chieftain and Other Stories* (1964), *The Lost Notebook* (1987) y los ensayos de *The Figure in the Cave and Other Essays* (1989).

■ Jorge Fondebrider

Es difícil pensar la poesía en términos colectivos o corporativos: Peter Sirr

Durante un lapso prolongado usted fue editor de la Poetry Ireland Review. Supongo que podrá ofrecernos un cuadro realista del estado de la poesía irlandesa hoy. Si es que las hay, ¿podría decirnos cuáles son las principales tendencias?

No me parece que sea posible juzgar el estado de la poesía por lo que aparece en una revista; ni siquiera en una de circulación nacional como *Poetry Ireland Review*. Muchos de los poetas que aparecieron durante estos años son extranjeros y hay muchos poetas irlandeses que no necesariamente someten su trabajo al juicio de las revistas. De modo que yo miraría más los libros para tener una idea cabal de lo que se está haciendo. Es probable que la poesía irlandesa esté pasando por un momento muy saludable; hay muchos poetas excelentes y muchos tipos distintos de poesía. Por un lado, están las figuras establecidas, como Thomas Kinsella, John Montague, Seamus Heaney, Derek Mahon, Michael Longley, Ciaran Carson, Paul Muldoon, Paul Durcan y Medbh McGuckian. Todos escriben de manera muy diferente. Carson, Muldoon y McGuckian son innovadores incansables, que fuerzan los límites, jugando con la forma y disfrutando de todas las posibilidades que la lengua y la técnica tienen para ofrecer. Hay muchos poetas menos conocidos fuera de Irlanda, pero igualmente importantes, como Eiléan Ní Chuilleanáin o Harry Clifton, y poetas que trabajan conscientemente dentro de una tradición vanguardista, como Trevor Joyce, Maurice Scully o Catherine Walsh. No hay ninguna tendencia dominante. Los poetas más jóvenes —como Justin Quinn, David Wheatley, Vona Groarke, Conor O'Callaghan o Caitriona O'Reilly— están interesados en una tradición lírica formalista que mucho le debe al ejemplo de la poesía británica y estadounidense reciente. Pero, como siempre, cada vez que uno trata de presentar a una generación o a un grupo, se deja afuera los aspectos más interesantes de su trabajo.

En su opinión, ¿existe alguna especificidad que establezca diferencias entre la poesía irlandesa y otras especies de la poesía en lengua inglesa? Si así fuera, ¿persistirán?

A pesar de que podría decirle que no hay algo a lo que se pueda llamar «poema irlandés», hay una poesía que sí puede ser identificada como irlandesa. Esa

condición está definida por la historia, la geografía, la cultura y las lenguas de Irlanda. Los poetas, como todo el mundo, tienen una relación con el lugar del que provienen. Dublín no es Londres, Donegal no es Cheshire. Los poetas también tienen una relación con el pasado, y con la tradición de escritura que los precede. Se conforman en relación con ese pasado y esa tradición. Y sucede que Irlanda tiene una tradición viva de escritura en irlandés así como en inglés: se ha estado escribiendo poesía en esta isla por más de dos mil años. Y aunque la gente no hable irlandés antiguo o moderno, esos materiales están disponibles en traducciones. Si uno es un poeta que escribe en inglés, puede mirar por encima de su hombro y sentir los poderosos fantasmas de Yeats, Patrick Kavanagh o las presencias todavía vivas de Kinsella, Heaney, Muldoon y tantos otros. Esos ejemplares ayudan a determinar qué viene después, pero, claro, también está todo el resto de la poesía del mundo. Entonces, la lengua que uno tiene en la boca nunca puede ser la misma que aquella de la que dispone alguien de Yorkshire o Wichita, y ésa es una diferencia fundamental, dado que los poetas tienen un sentido particularmente íntimo de la lengua. Al fin y al cabo, la lengua es aquello con lo que pensamos. También hay otras diferencias difíciles de cuantificar, que tienen que ver con la cultura y la sensibilidad. Cuando leo ciertos tipos de poesía inglesa —vale decir, poesía proveniente de Inglaterra—, soy consciente de la diferencia de énfasis, de una atmósfera emocional distinta, de un tipo diferente de ambición. Son reacciones instintivas, pero me parece que son importantes. Por otro lado —y siempre hay otro lado—, hay muchas clases de poesía irlandesa que no sentiría para nada cercanas. La poesía es realmente un asunto solitario, es difícil pensarla en términos colectivos o corporativos. Tenemos que vivir en nuestras propias burbujas de prejuicios e intentar escribir a partir de ellos.

En los últimos años, la situación económica en Irlanda cambió radicalmente. Habiendo tanto dinero como el que ahora hay, ¿por qué no hay más editoriales? ¿Y por qué pareciera ser que los poetas irlandeses prefieren publicar en el extranjero?

Primero que nada, hay que decir que hay varias editoriales importantes que publican poesía (con la ficción el asunto es otro). Gallery, Dedalus y Salmon son las tres principales, por lo que la mayoría de los poetas irlandeses están publicados por editoriales irlandesas. Otros eligen publicar en el Reino Unido, en casas como Carcanet, Bloodaxe o Faber & Faber. Pero supongo que en todas partes es lo mismo: la publicación de poesía es un negocio pequeño y precario. Los que prefieren publicar en el exterior son los novelistas y eso por una cuestión de dinero.

ALAMBRES

Un anciano de overol verde, pintando el palomar
 que ocupa un buen tercio del diminuto jardín.
 Siempre está allí, haciendo mejoras, siempre
 de botas y overol verde, milagrosamente ocupado.
 A veces se le une su mujer, le trae té
 y se queda charlando un poco antes de volver a entrar.
 Generalmente están sólo él y un viejo gato cansado
 atado con una cuerda larga a la soga de la ropa —pasó
 toda su vida así, cinco metros de pasto
 que patrullar, de un extremo al otro de la soga
 como un tranvía. En estos días apenas se mueve,
 se queda sentado casi todo el día en el mismo lugar;
 muy de vez en cuando, y con lentitud, una visible renuencia
 como si se sintiera obligado a probar su felinidad una vez más
 se levanta y da una vuelta, mostrándose un poco feroz, desafiando
 [los tejados y las cercas
 y luego vuelve a su territorio habitual y se queda allí,
 mirando las palomas que vienen a cagar a la casa,
 remolcadas por alambres invisibles. En días así
 todo el cielo parece descolgado sobre nuestras cabezas
 como una sábana que no soltaremos. Una eternidad, sin embargo,
 antes de la brillante mañana del alma: mientras tanto el poema
 revolotea sobre los suburbios, después de perder el rumbo,
 buscando desesperadamente un alambre que lo jale a destino.

VERSIÓN DE JORGE FONDEBRIDER Y GERARDO GAMBOLINI

WIRES

An old man in green overalls, painting the pigeon coop / that takes up a
 good third of the tiny garden. / He's always there, tending and improving,
 always / in green overalls and boots, miraculously busy. / Sometimes his
 wife joins him, brings him tea / and stays to chat a little before going back
 inside. / Mostly it's just him and a tired old cat / tied by a long wire to the
 washing-line—he's spent / all his life like that, five square metres of grass / to
 patrol, up and down the length of the line / like a tram. These days he hardly
 moves, just sits / all day in the same spot, very occasionally, and with / a
 heaviness, a visible reluctance, as if he felt obliged / to prove his catness one
 more time, gets up a prowls, / looks a little fierce, challenging rooftops and
 hedges, / then goes back to his usual patch and stays there / watching the

pigeons come shitting home / tugged by their invisible wires. Days like this /
 the whole sky seems pulled down around our heads / like a blanket we won't
 let go. And eternity yet / before the bright morning of the soul: meanwhile,
 the poem / circles above the suburbs, having lost its way, / desperate for a
 wire to tug it home.

■ **PETER SIRR** (Waterford, 1960) estudió en el Trinity College de Dublín, donde ac-
 tualmente reside. Vivió en Italia y en Holanda. Ha publicado *Marginal Zones* (1984),
Talk, Talk (1987), *Ways of Alling* (1991), *The Ledger of Fruitful Exchange* (1995),
Bring Everything (2000), *Nonetheless* (2004) y *Selected Poems 1982-2004* (2004). Fue
 editor de las revistas *Graph* y *Poetry Ireland Review*, además de director del Irish
 Writer's Centre, razones que hacen de él un testigo privilegiado de la actividad poé-
 tica de su país.

MI PROPIO CUENTO

Los dientes de la niña rechinan contra el mármol.
Su oreja se aplasta fría contra el mesón.
Su cabello no acaba de peinar el polvo de la harina.
Persigue con el ojo la mano de su madre.

La mano amasa harina y huevos para esconder la levadura
Y pliega y estira sin detenerse
A la laxa y palpitante hogaza cruda
Que intentó crecer, y le torcieron la mano y retrocedió—

Como el hombre en la habitación contigua
Arropado cual Adán con anchas hojas,
Oculto bajo las plegadas montañas que cayeron sobre él
Cuando clamó por ellas para que lo cobijaran.

Yace plegado en torno
Del dolor que sala su estómago y entraña,
Yace inmóvil gimiendo: Yo no soy yo,
Mi historia es intrincada y
Agria como el pan que ella amasó.

ESTUDIANDO EL LENGUAJE

Los domingos observo a los ermitaños emerger de sus cuevas
Hacia la luz. Su peñasco desborda como una colmena.
Se aglomeran sobre los tibios salientes del roquerío
Donde brilla el sol, sus articulaciones gimen.
Después de un rato comienzan a hablar.
Escucho sus sonsonetes, no todos pertenecen
A esta isla, no todos son viejos,
Ni creo, siquiera, que todos sean varones.

Son tan sabios que no fingen verme.
Beben de los dispersos charcos de nieve derretida:
Camino junto a ellos y bebo en cuanto terminan.
Puedo ver las marcas de las cadenas alrededor de sus pies.

Denomino a esto mi trabajo, estas décadas y posiciones—
Porque, sin ellas, no sería aquí más que una forastera.

VERSIONES DE VERÓNICA ZONDEK

THE TALE OF ME

The child's teeth click against the marble. / Her ear is crushed cold against the slab, / The dredged flour almost brushed by her hair. / She traces with her eye her mother's hand. // The hand squashes flour and eggs to hide the yeast / And again it folds and wraps away / The breathing, slackening, raw loaf / That tried to grow and was twisted and turned back – // Like the man in the next room / Wrapped like Adam in broad leaves, / Hiding under the folded mountains that fell on him / When he called them to come and covered him over. // He lies folded around / The pain salting his belly and gut, / Lies still groaning: I am not I, / My story is knotted and / Sour like the bread she made.

STUDYING THE LANGUAGE

On Sunday I watch the hermits coming out of their holes / Into the light. Their cliff is as full as a hive. / They crowd together on warm shoulders of rock / Where the sun has been shining, their joints crackle. / They begin to talk after a while. / I listen to their accents, they are not all / From this island, not all old, / Not even, I think, all masculine. // They are so wise, they do not pretend to see me. / They drink from the scattered pools of melted snow: / I walk right by them and drink when they have done. / I can see the marks of chains around their feet. // I call this my work, these decades and stations— / Because, without these, I would be a stranger here.

■ EILÉAN NÍ CHUILLEANÁIN (Cork, 1942). Considerada una de las mayores poetas de Irlanda, ha publicado *Acts and Monuments* (1972), *Site of Ambush* (1975), *The Second Voyage* (1977, 1986), *The Rose Geranium* (1981), *The Magdalene Sermon* (1989), *The Brazen Serpent* (1994), *The Girl Who Married the Reindeer* (2001) y *Selected Poems* (2008). Es residente del Trinity College de Dublín, donde trabaja como profesora asociada de Literatura Inglesa, con especialización en el Renacimiento. Fue una de las fundadoras de la revista literaria *Cyphers* y en la actualidad se desempeña como editora de *Poetry Ireland Review*.

ROCK MUSIC

El océano brillaba sereno a la luz de la luna
Mientras el *heavy metal* sacudía las discotecas;
Motos Honda de la era espacial detonaban en medio de la noche,
Disparadas ante la perspectiva de sexo casual.
Tarde, a la noche, me senté en la ventana, ciego de rabia
Y escuché el alboroto que venía de abajo,
Tratando de concentrarme en la página impresa
Como si ese obsoleto papelucho pudiera salvarnos ahora.

A la mañana siguiente, vagando por la costa, escuché
Resabios de la noche anterior
Deviniendo ecos y un pájaro único
Ahogado en el silbido que rugen los residuos.
El rock comenzó a sonar por todas partes
Susurros de algas, golpes de piedra sobre piedra,
Miles de lapas abandonadas por el reflujo de la marea
Unánimes en su silenciosa inquisición.

EL MIRLO

Una mañana, en el mes de junio,
Saliendo por esta puerta
Me encontré en el jardín,
Un santuario de aire y de luz
Transplantado desde las Hespérides,
Sin ruido de maquinarias por ningún lado
Cuando, desde una zarza, escondido,
Un mirlo comenzó a cantar
Su canción modesta y potente
Rompiendo el silencio de los mares.

DEYECCIÓN

Inactivos los huesos, recostado escucho la lluvia,
Sin tragedia ahora, ni en temerario frenesí.
¿Debo avanzar nuevamente hacia la tormenta de truenos
Que han venido desde el frío por segunda vez?

KINSALE

La clase de lluvia que conocimos es cosa del pasado—
Profunda y oscura, deliberada, dirías,
Indagando en las espiraladas torres y en los lodazales, pero hoy
Nuestros apizarrados cielos echan vapor al sol,
Nuestros yates tintinean y danzan en la bahía
Como caballos de carrera. Al fin contemplamos
Radiantes ventanales, un futuro a todos permitido.

VERSIONES DE SILVIA CAMEROTTO

ROCK MUSIC

The ocean glittered quietly in the moonlight / While heavy metal rocked
the discotheques; / Space-age Hondas farted half the night, / Fired by the
prospect of fortuitous sex. / I sat late at the window, blind with rage, / And
listened to the tumult down below, / Trying to concentrate on the printed
page / As if such obsolete bump could save us now. // Next morning, wan-
dering on the strand, I heard / Left-over echoes of the night before / Dwin-
dle to echoes, and a single bird / Drown with a whistle that residual roar. /
Rock music started up on every side – / Whisper of algae, click of stone on
stone, / A thousand limpets left by the ebb-tide / Unanimous in their silent
inquisition.

THE BLACKBIRD

One morning in the month of June / I was coming out of this door / And
found myself in a garden, / A sanctuary of light and air / Transplanted from
the Hesperides, / No sound of machinery anywhere, / When from a bramble
bush a hidden / Blackbird suddenly gave tongue, / Its diffident, resilient song
/ Breaking the silence of the seas.

DEJECTION

Bone-idle, I lie listening to the rain, / Not tragic now nor yet to frenzy bold.
/ Must I stand out in thunder-storms again / Who have twice come in from
the cold?

KINSALE

The kind of rain we knew is a thing of the past – / deep-delving, dark, deliberate you would say, / browsing on spire and bogland; but today / our sky-blue slates are steaming in the sun, / our yachts tinkling and dancing in the bay / like race-horses. We contemplate at last / shining windows, a future forbidden to no-one.

■ **DEREK MAHON** (Belfast, 1941). Ha publicado *Twelve Poems* (1965), *Night-Crossing* (1968), *Ecclesiastes* (1970), *Beyond Howth Head* (1970), *Lives* (1972), *The Snow Party* (1975), *In Their Element* (1977), *Poems 1962-1978* (1979), *Courtyards in Delft* (1981), *The Hunt by Night* (1982), *Antarctica* (1985), *The Chinese Restaurant in Portrush: Selected Poems* (1990), *Selected Poems* (1991), *The Yaddo Letter* (1992), *The Hudson Letter* (1995), *The Yellow Book* (1997), *Collected Poems* (1999), *Selected Poems* (2001), *Harbour Lights* (2005) y *Somewhere the Wave* (2007). Ha traducido a Gérard de Nerval, Molière, Philippe Jaccottet, Jean Racine, Saint-John Perse, Edmond Rostand, Eurípides y Sófocles, además de versiones libres de Pier Paolo Pasolini, Juvenal, Bertolt Brecht, Paul Valéry, Baudelaire, Rilke y Nuala Ní Dhomhnaill. Su prosa está reunida en *Journalism: Selected Prose, 1970-1995* (1996).

■ John McGahern

Por qué estamos aquí

GILLESPIE PROBÓ la McCullagh de segunda mano apenas volvió del remate. Cortó leña para el hogar de algunas ramas caídas que había apiladas contra la pared de la casa. Funcionaba perfectamente.

«Ahora, a borrar la evidencia. A menos que me equivoque mucho, no va a tardar en aparecerse husmeando», le dijo al perro. Llevó la motosierra y la leña al cobertizo y dispersó el aserrín entre el pasto con la bota. Después se tiró un pedo. «Un gran alivio al atardecer, gracias a Dios», dijo suspirando, mientras esperaba que le llegara a la nariz el olor de la cerveza en descomposición bebida en Henry's luego del remate. Miró otra vez el pasto junto a la pila de ramas. «No queda mucha evidencia, que yo vea. No hay nada más que hacer, salvo esperar a que caiga».

Estaba esperando en la puerta cuando Boles apareció en el camino: el lento golpeteo del cayado al ritmo de los viejos pies en pantuflas, la orden seca a su perro al ver un auto que venía de Carrick, brillo de ungüento sobre el eczema del rostro.

—¿Un poco de ejercicio, Mr. Boles?

—Los cuarenta pasos de siempre antes de que anochezca —respondió Boles, riendo.

Los perros habían empezado a dar vueltas, olfateándose uno al otro, desparramando las hojas de tejo caídas en el suelo. Estaban a la sombra, donde el árbol se inclinaba sobre la entrada.

—¡Le sale la energía por los poros, Mr. Boles! Nada detiene a los jóvenes en estos tiempos...

—No se puede retroceder el reloj. Y se le está acabando la cuerda.

—No hay futuro en esa forma de pensar. Si me pregunta, usted todavía está para correr diez Beechers.

Observaron a los perros que trataban de montarse uno al otro, girando en círculos sobre las hojas muertas del tejo, sus flautas erectas, la carne

rosa desenvainada; a lo lejos, un burro llenaba con gran regocijo el atardecer.

—¿Mucho trabajo estos días? —preguntó Boles.

—Lo mismo de siempre. Fui al remate.

—¿Vio algo?

—No, la chatarra habitual. El Ferguson se vendió a cien. No justificaba levantarse.

—Las cosas usadas son un riesgo, no hay garantía —dijo Boles, y entonces cambió de tema—. ¿Escuché un motor por aquí hace una hora?

—Ninguno que yo conozca.

—Juraría que escuché un motor entre el huerto y la casa hace una hora.

—El campo está lleno de motores en estos tiempos, Mr. Boles. No se puede confiar en los oídos para decir de dónde vienen.

—Es extraño —Boles no estaba satisfecho, pero cambió otra vez de tema—. ¿Alguna noticia de Sinclair últimamente?

—Los que fueron a Croke Park lo vieron por Amiens Street con una bolsa de compras vacía. Dicen que se veía alterado. No va a estar mucho entre nosotros.

—Nunca pareció muy sano. *La ignorancia y el hastío de la gente de esta parte del país son terribles, sencillamente terribles* —dijo Boles imitando pausadamente el acento inglés—. Eso es lo que le dirá en la puerta a Pedro. Un hombre extraño.

—Tocado, eso es todo. Llegué a conocer bien su carácter, el verano que le compré este lugar y estaba esperando que se fuera. Solía aparecer y ponerse a despotricar como un descosido, sobre todo cuando yo estaba cerca de la casa, guadañando allí entre los manzanos. La ignorancia y el hastío, pero nada de sus propios modales ni de la lluvia, hablando de un hombre inteligente a otro, si me permite, ¡oh mundo sin fin por los siglos de los siglos, amén, Dios nos libre! Hasta pretendió enseñarme a afilar la guadaña.

—Yo lo traté quince años aquí.

—Demasiado tiempo, yo diría.

—Era una persona extraña. Sufría de melancolía.

—¿Pero no tenía una pensión de ese funicular de Valencia?

—No, no era el dinero lo que le preocupaba. *Ignoramos por qué existimos, Mr. Boles. Por qué nacimos. ¿Qué sabemos? Nada, Mr. Boles. Sencillamente, nada. Rascarnos el culo, refinar nuestra ignorancia. Tratar de ver alguna forma o hechura en la nada que conocemos* —volvió a imitar Boles.

—Ése era su estilo, sin duda, la naturaleza de la bestia. No era asunto de nadie cómo trataba a su esposa.

—La conoció en Valencia, una joven del correo. Él solía cortar leña en

la plantación, recuerdo, y cuando había cortado suficiente tocaba un silbato que tenía. Apenas escuchaba el silbato, ella iba corriendo con una soga. Era terrible verla tambalearse por el prado con una carga de leña en la espalda y él caminando atrás, golpeando las margaritas con la sierra al grito de *fore!*

—Pobre perra dócil. Conocí algunas que ya le darían *fore...* y el tamaño que tenía con esos pantalones de golf. Debió quedarse donde pertenecía.

—*Estoy reducido a la ambición final de querer regresar para mirar el paño de la mesa de billar del Prince of Wales, en Edward Road. Aunque tal vez la hayan sacado. Signo de una juventud desperdiciada, la maestría en billar* —imitó Boles una vez más.

—A mí me habló de lo mismo en el huerto. Un bicho raro. La idea de Lutero sobre las mujeres. La cama y el fregadero. *Lo mismo da entablar una conversación seria con un cerdo que con una mujer. Todas las velas fueron hechas para arder ante el supremo altar de sus conchas. No fue ningún ataque de fe, permítame decirle, buen señor, lo que condujo a mi conversión. Lo que me arrastró a la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana de ustedes fue mi miembro viril.* No olvidaré así nomás cómo salió con aquella ocurrencia.

—Tenía una curiosa mezcla de lenguaje, a veces —dijo Boles.

—Y después de todas sus insolencias termina con una bolsa de compras vacía afuera de la estación de Amiens Street.

—Una lección, pero a mí me agradaba... Magnífico aroma a manzanas, ¿no?

—Podriéndose en el suelo. No vale la pena recolectarlas. Excepto unos pocos quintales para Breffni Blossom. Las magulladas no les interesan.

—Antes que se pudran en el pasto...

Los automóviles que pasaban tenían ahora las luces encendidas. A una milla de distancia, atravesando campos con cercas de piedra, pasaban las ventanas iluminadas del *diesel* de las nueve y veinte.

—El tren a Sligo.

—Vacío, supongo.

—Supongo... Hora de moverse en dirección general de la cama.

—¿Cuál es el apuro? Ya habrá mucho tiempo de estar acostado al final. ¿Cómo anda el eczema?

—Tranquilo, mientras no me acerque a la madera. Tengo esta cosa para mantener lejos a los mosquitos —se pasó ligeramente el dedo por la mejilla.

—Si todo estuviera bien, no apreciaríamos nada.

—Pero hubiera jurado que hoy escuché una sierra por aquí —dijo Boles mientras volvía al camino.

—Debió venir de otro lado —lo contradujo Gillespie—. No es ninguna broma lo que el viento puede hacer con los ruidos.

—Apenas si había una gota de viento hoy.

—Es sorprendente lo que puede hacer incluso un poco, como dijo la mujer cuando se meó en el mar —respondió Gillespie, riendo agresivamente.

—Estaba seguro, pero es hora de irme —dijo Boles y llamó a su perro.

—No lo retengo, si debe hacerlo, aunque la noche es joven todavía.

—Buenas noches, entonces.

—Buenas noches, Mr. Boles.

Lo observó irse, el suave golpeteo del cayado al compás de sus pies en pantuflas, la orden al perro cuando las luces de un auto que venía de Boyle inundaron el camino.

«Eso le dará algo en qué pensar», murmuró Gillespie, llamando a su perro y volteando hacia la casa.

TRADUCCIÓN DE GERARDO GAMBOLINI

■ **JOHN MCGAHERN** (1934-2006) es unánimemente considerado uno de los mayores narradores irlandeses de todos los tiempos. Publicó las novelas *The Barracks* (1963), *The Dark* (1965), *The Leavetaking* (1975), *The Pornographer* (1980), *Amongst Women* (1990), *That They May Face the Rising Sun* (2001). Es asimismo autor de los cuentos incluidos en *Nightlines* (1970), *Getting Through* (1978) y *High Ground* (1985), posteriormente reunidos en *The Collected Stories* (1992), y de *Memoir* (2005).

■

El poema «Música nocturna» del libro *Black Moon*, de Matthew Sweeney, publicado por Jonathan Cape, se reproduce con el permiso de The Random House Group Ltd.

Los poemas de Joseph Woods aparecen por cortesía de Worple Press.

El poema «Brazil», del libro *The Annals of Chile*, de Paul Muldoon, está publicado por Faber & Faber. Permiso en trámite.

El poema «The Sphere», del libro *Floods*, de Maurice Riordan, está publicado por Faber & Faber. Permiso en trámite.

Los poemas de John Montague, tomados del libro *Collected Poems* (1995), aparecen por cortesía del autor y The Gallery Press.

Los poemas de Peter Sirr, tomados del libro *Ways of Falling* (1991), aparecen por cortesía del autor y The Gallery Press.

Los poemas de Eiléan Ní Chuilleanáin, tomados del libro *The Brazen Serpent*, aparecen por cortesía de Wake Forest University Press.

Los poemas de Derek Mahon, tomados del libro *Selected Poems* (1991), aparecen por cortesía del autor y The Gallery Press.

El cuento «Why we're here», del libro *The Collected Stories*, de John McGahern, está publicado por Faber & Faber. Permiso en trámite.



La presente edición ha sido posible gracias
a Ireland Literature Exchange
(www.irelandliterature.com).
Contacto: info@irelandliterature.com



Ireland Literature Exchange
Idirmhalartán Litríocht Éireann



Paola Pivi

*No hay problema,
que tenga buen día*

«La imagen que tengo en la cabeza, aunque sea tan nítida, no es suficiente. Debe anclarse en lo real, atravesar el espacio, impregnarlo, y dejar en él una huella indeleble. Ésa es la razón por la cual mis trabajos no pueden concebirse en imágenes de síntesis».

Paola Pivi

Página anterior:

Galletas

(galletas,

36.5 x 40 x 45 cm, 1996.

Fotografía: Studio blu)

Yo también soy

un arco iris

(listones, acero,

196 x 82 x 80 cm, 2004.

Fotografía: Hugo Glendinning)





Guitarra guitarra

(miles de objetos
en pares idénticos,
medidas variables
de acuerdo
al espacio, 2001.

Fotografía: Hugo Glendinning)

Paola Pivi desplaza experiencias sumamente familiares y las muestra bajo una nueva luz. El resultado final es siempre sorprendente y revela ya sea un nuevo punto de vista de las cosas o una adoración poética de las mismas, algo que, extrañamente, se siente muy natural, aunque sea por completo absurdo. Hay casi siempre una cualidad de simplicidad, unidad y revelación en cada una de sus piezas.



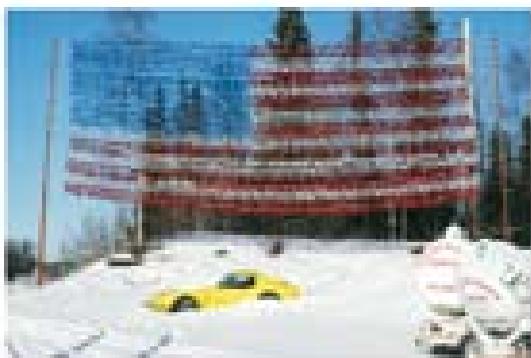
Sin título
(performance,
 800 x 800 cm, 2002.
 Fotografía: Hugo Glendinning)



**Llévame
 a casa**
 (madera, sillitas
 Museo Vitra, serie
 de foquitos,
 30 x 71 x 32 cm,
 2006)

**Por fin tengo
 una casa**
 (madera, sillitas
 Museo Vitra,
 bombillas, almejas,
 98 x 73 x 39 cm,
 2006)

Souvenir
 (impresiones fotográficas,
 aluminio, marco,
 60 x 355 cm, 2005)



LUVINA / INVIERNO / 2008

F



LUVINA / INVIERNO / 2008

G

Una taza de
capuchino y me voy
(fotografía, aluminio, madera,
165.5 x 218.5 x 6 cm, 2007.
Fotografía: Hugo Glendinning)



Un leopardo vivo que un mago alemán le prestó a **Paola Pivi** merodeó por la Kunsthalle Basel entre tres mil tazas de capuchino. El público no tuvo acceso a este *performance*, pero sí pudo observar después el escenario en el que yacían los tres mil capuchinos de utilería (algunos volcados por el hermoso felino), así como las imágenes que documentaron la acción. El crítico Martin Herbet describió:

«Uno se imaginaba sus confusos pero elegantes movimientos. La confirmación de un fabuloso rumor: el animal se sentía mucho más real en su ausencia que en la extravagante ilusión expuesta».



Es una fiesta-coctel

(acero, aluminio, motores eléctricos, bombas, agua, vino tinto, aceite de oliva, tinta negra, glicerina, madera, café *espresso*, leche, tónico, medidas variables según el espacio, 2007. Fotografía: Attilio Maranzano)

Los líquidos caen vigorosamente, con ruidosa turbulencia, de los altos tubos de los nueve objetos hechos de acero pulido. Esta instalación irradia un enorme poderío. Paola Pivi es reconocida por crear proyectos a gran escala en los que resalta aspectos absurdos del mundo cotidiano, con lo que confronta al espectador con situaciones inesperadas y espectaculares.

Ffffffffffffffffff dos

(impresión fotográfica,
aluminio, plexiglás, madera,
180 x 271 cm, 2006.
Fotografía: Hugo Glendinning)



La portada del disco *Whipped Cream and Other Delights* (Crema batida y otras delicias), de Herb Alpert and The Tijuana Brass; la leche con la que Kim Basinger se empapa en la película *Nueve semanas y media*; la mantequilla que Maria Schneider y Marlon Brando usan en *El último tango en París...* Middas Dekkers escribió: «*El líquido más íntimo, del cual ningún mamífero se priva a lo largo de su existencia, es la leche. La leche se*

LUVINA / INVIERNO / 2008

L

presta a la bestialidad. Las fronteras entre las especies son transgredidas millones de veces al día por medio de este inocente líquido».

Paola Pivi escribió sobre sus fotografías en las que los cocodrilos y el paisaje están embardnados de crema: «*Era crema batida, de la que se come en los postres...*».

LUVINA / INVIERNO / 2008

M



Vista de la exposición
**No hay problema,
que tenga buen día.**
Galerie Emmanuel Perrotin,
París, 2006.



Sin título
(pasto, madera, andamio,
500 x 700 x 1250 cm, 2003.
Fotografía: Hugo Glendinning)

Las obras de arte de **Paola Pivi** sitúan objetos bien conocidos en contextos inusuales, a los que, así, les confiere significados y funciones modificados. **Pivi** crea concepciones e ideas de estructuras que el espectador no vería normalmente. Lo espectacular se equilibra con una cierta noción romántica de la inversión de todas las cosas.



**Helicóptero de cabeza
en plaza pública**

(helicóptero Westland Wessex,
450 x 250 x 2300 cm, 2006.
Fotografía: Hugo Glendinning)

Paola Pivi nació en Milán, en 1971, pero nunca vivió ahí. Estudió parcialmente varias carreras, entre ellas ingeniería química nuclear y arte. Cada dos años se cambia de casa. Actualmente vive en Alaska.

La obra de **Paola Pivi** aparece en **LUVINA** por cortesía de Galerie Emmanuel Perrotin, París y Miami (www.galerieperrotin.com), y de la propia artista.

Textos: selección y traducción de Víctor Ortiz Partida. Tomados de fuentes diversas, entre ellas la revista *Frieze* (Londres, número 106), la revista *Bing* (París, números 2, 3 y 5) y el sitio *web* de la galería alemana Portikus (www.portikus.de).



Entre Rossellini y Moretti

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

La Segunda Guerra Mundial había llegado a su fin y el paisaje italiano lucía en ruinas. Y no sólo daban fe de ello los edificios convertidos en montones de escombros y la actividad económica semiparalizada: el desánimo generalizado y el orgullo magullado hacían doblemente dolorosa la inaplazable reconstrucción. Había que recuperar Italia y regresar a su habitual estatura la alta autoestima de los italianos, herederos del mayor imperio que hasta entonces registraba la historia.

Los cineastas asumieron la responsabilidad con vehemencia y congruencia: si Benito Mussolini había fundado Cinecittà, el bendito complejo cinematográfico, para gloria y fanfarria de la burguesía que apoyó sus desproporciones fascistas, los iniciadores del neorrealismo habían de salir a las calles; y si la memoria reciente guardaba comedias insulsas y melodramas intrascendentes, había que dar voz e imagen a los protagonistas del drama que se vivía día a día en las calles mismas de la otrora gloriosa Roma, salir por todos los caminos que llevan a ella (y salen de ella) y

registrar las tragedias escenificadas en otras poblaciones, en el medio rural.

Así tuvo su parto el neorrealismo. Y, en su breve existencia, Roberto Rossellini ocupó el sitio de honor. Si bien es cierto que los historiadores del cine ubican el origen del movimiento en Luchino Visconti y su *Ossessione* (1943); que otra cinta suya, *La tierra tiembla* (*La terra trema: episodio del mare*, 1948), se suele considerar como la más representativa; que las entregas de Vittorio De Sica, *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1946) y *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), se postulan como las más emotivas y memorables, Rossellini no sólo supo condensar las grandes ambiciones del neorrealismo, sino que mantuvo la voluntad de concebir historias que hacían eco a los asuntos que ofrecía la Historia, y aterrizar en el ciudadano común el impacto de los grandes eventos o personajes que aquélla consigna.

Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, 1945) exhibe las posibilidades que se abrieron con el desmantelamiento de la industria y es representativa en más de un sentido. Comenta Rossellini en «Diez años de cine», un texto que escribió para la revista francesa *Cahiers du cinéma* y que aparece en el libro *El cine revelado*, que en 1944 «se gozaba de una inmensa libertad», que la situación permitió a los cineastas «emprender tareas de carácter experimental». *Roma...* no es precisamente una cinta experimental, pues formal y narrativamente se ubica en un estilo clásico: si bien es cierto que como escenarios sirven las ruinas romanas (y no precisamente las que dejó el Imperio), Rossellini no intenta rupturas radicales ni con el relato

en tres actos, ni con el imperio de la continuidad, ni con la iluminación artificial que quiere pasar como natural y aspira a la transparencia. (Mucho más arriesgada es, en este sentido, *La tierra tiembla*, protagonizada por actores *amateurs*).

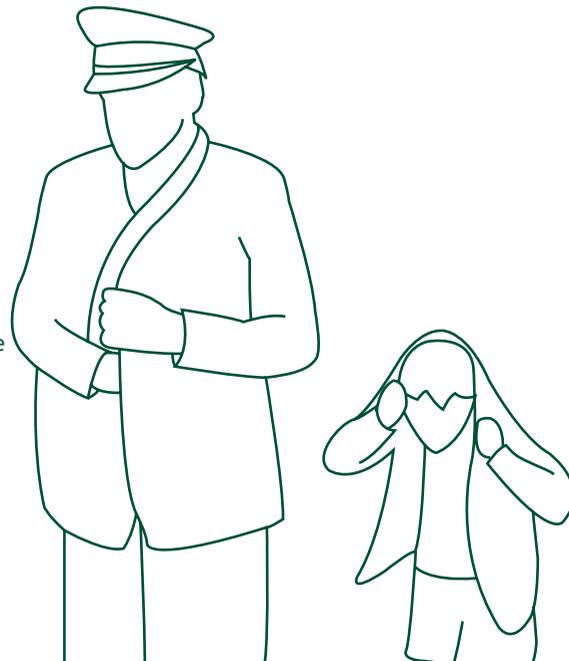
Roma... fue rodada con poco dinero, y se nota: la diversa calidad de la imagen delata el uso de diferentes tipos de película virgen; las rupturas en la continuidad de la fotografía muestran que no se revisó el material durante el rodaje. Rossellini filmaba conforme conseguía recursos y no fue posible programar visionados de los *rushes* porque no había presupuesto para revelar el negativo y hacer el positivado conforme se avanzaba en el rodaje. Su valor está en la oportunidad para ajustar cuentas con la Historia reciente, en el buen trato que da al tema a través de una historia que emociona mientras denuncia.

En adelante, con Rossellini y más allá, la cinematografía italiana ofrecerá al mundo una irrenunciable voluntad por ocuparse del *statu quo*. Aunque es cierto que Federico Fellini se convierte en el pilar de esa otra gran veta italiana, que es onírica lo mismo que «granguíolesca», aun en su cine es perceptible el afán por enraizar sus historias en la realidad, por concebir cintas que ventilan su tiempo, su circunstancia, y que en ficción acogen a la Italia «documental».

La ambición por la reflexión histórica y política tiene en Pier Paolo Pasolini a uno de sus exponentes más virtuosos. Militante de izquierda, intelectual y poeta, Pasolini dejó ver una agudeza que, literalmente, hizo época: sensible a las olas que hacían las ciencias naturales y las ciencias

sociales en los años sesenta, el cineasta supo recoger en sus textos escritos y sus textos fílmicos el espíritu de esa década convulsa, irreverente, cínica. Sus películas, de *Accattone* (1961) a *Salò* (1975), son tan honestas como ambiciosas... y a menudo son incómodas.

Sin ánimo de omitir a ninguno de los grandes autores que nos ha regalado la pródiga cinematografía italiana, es preciso perpetrar una ruptura en la continuidad temporal, una odiosa elipsis, para llegar a Nanni Moretti. Éste condensa, a mi juicio, las diversas tradiciones que se emparentan con el cine en el que es apreciable el inconfundible sello italiano (si acaso, sólo le falta transitar por el *spaghetti western*): riguroso tanto en el drama como en la comedia, Moretti es un ovni irónicamente ilustrativo; es una *rara avis* que escribe, produce, actúa y dirige (por lo que, consecuentemente, cabe ubicar el suyo en el rubro de cine de autor), que se tiene a sí



mismo como personaje y cuya presencia es habitual en actos políticos.

El caimán (*Il caimano*, 2006), su más reciente entrega, da cuenta del eclecticismo que cabe bajo su firma, de su irrenunciable inquietud política. *El caimán*, en sus palabras, «es una película cómica, no es una película cómica. Es una película política, no es una película política. Es una película optimista, pero es también una película en la que se explica que sobre algunas cosas de ninguna manera se debe bromear». En el título va una advertencia política. Moretti confiesa que fue «tratando de recordar el peligro que es Berlusconi» como escogió «un título que evoca la imagen de una bestia agresiva: el caimán».

En algún momento de *El caimán*, uno de los personajes principales (una joven cineasta) se pregunta por qué nadie ha hecho una película sobre Berlusconi, un sujeto que ascendió por medios más que reprochables, cuya riqueza es más que sospechosa y cuya trayectoria es del dominio público. Moretti pone en boca de ese personaje la perplejidad por la ominosa omisión que hasta entonces había hecho el cine. No obstante, su cinta va más allá de la denuncia y la política: es una Italia desentendida y desatendida la que se filtra; un cine italiano que ha perdido la pasión y el compromiso el que se pone en evidencia.

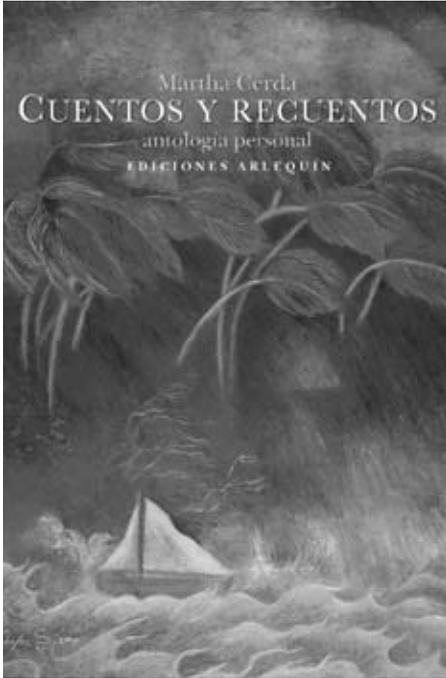
De Rossellini a Moretti el cine italiano no ha claudicado en la voluntad de comprometerse con su realidad. Así, de los años neorrealistas a la fecha no ha dejado de verse (a) Italia en su cine: acaso es una perogrullada, pero es un valioso ejemplo de cómo un país se (re)inventa en su cine ●



Martha Cerda cuenta a Martha Cerda

● ÉDGAR VELASCO

Cuando se escucha el nombre de Martha Cerda vienen a la cabeza dos pensamientos sobre ella. El primero tiene que ver con su faceta como educadora: hace 20 años colaboró en la fundación de la escuela de la Sociedad General de Escritores de México en Guadalajara y desde entonces, como directora, ha contribuido a la formación de muchos autores. El segundo pensamiento tiene que ver con su labor literaria personal: ha pasado por prácticamente todos los géneros literarios, su obra ha trascendido las fronteras y, cómo no, ha recibido galardones como el Premio Jalisco, en 1988, y el Premio Nacional de Novela Jorge Ibarquengoitia, que se le otorgó el año pasado por su novela *Señuelo*. Consolidada en estas dos facetas, Martha Cerda no es ajena a una de las manías más gustadas por el ser humano: la de volver la vista atrás y contemplar el camino recorrido. Así, la escritora tapatía, nacida en 1945, presenta el volumen *Cuentos y recuentos*, donde recopila algunos de los cuentos que ha creado entre 1988 y 2006 y que han sido publicados en diferentes momentos.



● *Cuentos y recuentos*, de Martha Cerda. Ediciones Arlequín, Guadalajara, 2007.

Para leer *Cuentos y recuentos* es necesario hacer hincapié en un detalle que, desde la portada, es anunciado por su autora: el libro se presenta como una «antología personal» y, como se lee en una pequeña nota introductoria, la selección fue hecha «con base en la vigencia de los textos, aunque algunos fueron ligeramente actualizados». Los 42 cuentos que integran el volumen (una docena de ellos inéditos) se mantienen atemporales. Porque, además, el orden de los relatos no obedece a criterios cronológicos, sino que, aclara la autora en la introducción, fueron «alternados por tonos y categorías [...]». La intención es no cansar al lector, pues como dice el dicho:

“en la variedad está el gusto”.

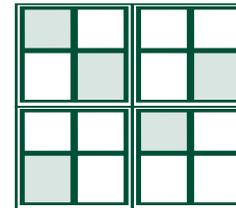
El entramado del libro queda de manifiesto desde las primeras entregas: el volumen abre con un cuento costumbrista titulado «De generación en generación», que narra la historia de una anciana preocupada por que la nieta conserve la honra que a ella le fue arrebatada; le sigue uno fantástico, titulado «Amenazaba tormenta», en el que da cuenta de un hombre sobre el cual se cierne una nube que, poco a poco, lo cubre por completo y lo sigue adonde va. Los relatos se van alternando en un ejercicio caprichoso que se antoja seguir hasta el final, sólo para ver hacia dónde quiere la autora dirigir al lector.

Como una especie de Virgilio, Martha Cerda va guiando al lector a través de un viaje por su universo particular, echando mano de una prosa cuidada y de ritmos tan variables como el tono de los relatos. Porque el repaso incluye textos que, al menos en su lectura, suponen un ejercicio lúdico, como «La última cena», donde mezcla el relato del evangelio con la fantasía de Leonardo da Vinci pintando; o «Las mamás, los pastores y los hermeneutas», en el que hace una parodia de la creación del hombre partiendo, otra vez, del texto bíblico; o de denuncia social, como en «Al paso», donde aborda el tema de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Así como hay relatos de fácil acceso, también están aquellos que introducen al lector en mundos enigmáticos («Cautivo de sí mismo», «Perfil psicológico»). Caben, de la misma manera, los que comparten algunas reflexiones de la narradora («Oído al pasar») o, también, que sirven a su autora para jugar con las letras («Asumiendo el vacío»)

y con el oficio de la escritura («Punto final»). La variedad temática anunciada en la nota introductoria se cumple.

La prosa de Martha Cerda es simple: no hay experimentos en el manejo del lenguaje ni recurre a «innovaciones» que atenten contra los principios básicos de la escritura. Y eso, en una era donde la redacción *messenger* comienza a tejer su imperio, es algo que se agradece. La prosa de la escritora tapatía es limpia de principio a fin, centra la experimentación y las innovaciones en las historias, sus temas y variantes, no en la manera de contarlas.

Se sabe que toda antología es incompleta. 20 años son muchos y, seguramente, habrá otros relatos que deberían estar incluidos en *Cuentos y recuentos* y que, por alguna u otra razón, no fueron considerados en la recopilación final. Quizá, y sólo quizá, haya historias que el lector pudiera calificar como mejores que las antologadas y que no pasaron el filtro final. No obstante, el volumen sirve para hacer una visita guiada por el edificio que, con el paso del tiempo, ha construido Martha Cerda con su literatura. O, visto de otra manera, es un buen pretexto para mirar por una ventana diseñada a placer por la narradora. Una ventana que invita a mirar y saber todo lo que Martha Cerda quiere que el lector conozca acerca de Martha Cerda ●



Contracanto a la desesperanza

● CHRISTIAN BARRAGÁN

Líneas conectadas. Nueva poesía de los Estados Unidos es la recopilación contemporánea más afortunada que hemos podido conocer en nuestro país de la profusa escritura poética actual de Norteamérica —la mayoría de la cual se desconocía en el medio literario mexicano, debido en buena medida, incluso, a su inherente riqueza: su diversidad. Me permito citar un párrafo completo del Prefacio a estas *Líneas conectadas*, elaborado por Dana Gioia, poeta y presidente del National Endowment for the Arts, que explica suficientemente esta consideración: «En los últimos cuarenta años el vanguardismo ha dejado de ser una fuerza literaria activa para convertirse en un fenómeno histórico de principios del siglo xx. Las consecuencias de este hecho han abierto para los poetas contemporáneos inmensas y complejas posibilidades: hoy todos los estilos coexisten y pueden ser fuerzas generadoras. La vanguardia cambió la percepción general de lo que son los estilos. En la poesía vigente de los Estados Unidos ¿qué puede ser más tradicional

que el verso libre, más académico que lo vanguardista, más rebelde que un autor regional? Estas preguntas son útiles porque invitan a reflexionar, pero en última instancia no tienen respuesta: en la nueva poesía de los Estados Unidos no existe ya una corriente dominante sino una multitud de alternativas posibles». Es precisamente una considerable suma de esta gran urdimbre de voces, estilos y temáticas la que comprende este volumen.

La lectura que podemos hacer de esta enramada de escrituras, entonces, no es posible sino señalando sus particularidades. Sin embargo, pronto se hace evidente que, en la compleja e infinita trama emocional que le corresponde vivir al hombre en este mundo reciente, se sobrepone destacadamente la desesperanza. Y ya sea bajo el velo de la melancolía, la violencia, la amargura, la parodia o la recreación mitológica, la carencia de certezas en la vida inmediata exhiben como única vía de expresión un realismo grotescamente sincero y áspero que intenta nombrar una realidad no menos desoladora por cierta, lo que nos permite ofrecer un camino próximo a gran número de las voces recogidas en esta antología. Así, podemos afirmar que la fuerza del lenguaje empleado por los autores reside en su insoportable honestidad. Pero no hay que confundirse, ni en ellos ni en sus obras hay visos de velado coraje o manifiesto enfado. Por el contrario, su voz predomina a media altura y pocas veces se permite elevarse para ser escuchada; en ella no hay estridencia y la música que emanan sus versos es apacible, libre de toda fractura. Presta, por otra

parte, a la primera persona del singular y su fiel memoria añorante. ¿De dónde, pues, aquel encendido vigor que anima su poesía y que a sus lectores nos incomoda, acaso como un recuerdo nunca olvidado y siempre negado?

Tampoco encontraremos en la voz de los poetas de este día —«en este inesperado mundo» (José Emilio Pacheco)— ante el paisaje desierto, el claro de agua que redima. No habrá bálsamo que sane las heridas, ni palabra que al decirse no enmudezca. Ya no es la poesía la morada donde refugiarse del desastre, ni el poema lo que dice. La metáfora y la alegoría perecen ante una insólita realidad que ya no puede ser dicha. Ahora, el espectáculo de los grandes momentos de la historia cede su lugar al imperceptible ritmo de los ínfimos acontecimientos de la vida diaria. El destino y el azar son suplantados por el error o el acierto de la rutina. Y el poeta sólo es un hombre, y está solo. Su voz suena igual que cualquiera, y al hablar, al escribir, la vida resuena en ella con la más inconcebible pureza. Suji Kwock Kim (1968), originaria de Poughkeepsie, Nueva York, así lo demuestra en su agudo e inquietante «Monólogo para una cebolla»: «tú, que quieres asir el corazón / de las cosas, que quieres saber dónde se encuentra / el sentido. Prueba lo que tienes en las manos [...]. / Pobre tonto, dividido en su corazón, / perdido en su laberinto de cámaras, sangre y amor, / un corazón que un día te gastará entero en su último latido».

Ajenos a la vida que sucede en el escándalo de las calles —que en otras épocas fuera condición innegable de todo

aspirante a poeta que respetara su oficio (y por qué no, también su bolsillo)—, o al asfixiante murmullo del púlpito de los proclamados poetas oficiales, nuestros autores responden al llamado exclusivo de su nombre de pila, que de ningún modo los distingue por encima del resto de los mortales. Próximos al mismo cansancio y hartazgo de los vecinos que da igual que sean taxistas, políticos, profesores universitarios, indigentes, prostitutas, militares retirados o narcotraficantes, comparten los mismos asientos en los vagones del metro, los comunes abusos de las autoridades, la fría y rápida comida preparada de los supermercados, la taza elevada de los impuestos y la improrrogable fecha del pago del alquiler o la hipoteca. Y desde ahí, como si miraran el fútbol en la televisión o tiraran en su cesto la basura, escriben. Y si al hacerlo, —quizá, como nunca, en silencio y retirados— recuerdan días más nobles, nada pretenden que cambie. Pues, aunque no son pesimistas, pronto aprendieron cuáles eran sus límites; y, desde entonces, tan solamente viven. He aquí la diferencia del insospechado impulso de su escritura. Cada uno de sus poemas es una realidad en sí, y no una representación o impostura de ella. Por lo que resultan, a la vez, severamente críticos del suceso que exponen. «Los supremos», del también neoyorquino Cornelius Eady (Rochester, 1954), es un contundente ejemplo de ello: «Nacimos para ser grises. Fuimos a la escuela, / Nos sentamos en filas, comimos pan blanco, / Miramos al piso, mucho. [...] / Hicimos lo que pudimos, / Y todo lo que podíamos hacer era / Ponernos en nuestra contra. [...] / Esto, desde luego,

/ Fue el entrenamiento. [...] / Lentamente comprendimos: éste iba a ser el mundo. / Nacimos siendo vendedores de seguros y secretarias, / Amas de casa y cocineros baratos, / Almacenistas y mecánicos; / Y no sería una mala vida, nos prometieron».

Fatigados e inseparables de su acontecer cotidiano y percedero, los poetas norteamericanos recogidos en *Líneas conectadas* están desengañados de un mañana distinto. Son, en consecuencia, poseedores de una voz en suma limpia y leal a la memoria de su tiempo. Aturdidos por tantas mentiras ocultas en lo que se mira, pero también en lo que se dice, develan en cada palabra la innegable verdad que conocen y que nunca olvidan. La única vida que a ellos y a nosotros corresponde. Así vienen. Hinchidos de esta vigorosa certeza han nacido, y contra la penumbra, el olvido, la muerte y la tibieza cantan: «He embutido aquí cada sílaba, / he numerado todo lo que sé y hasta más, / pero aun así la nieve tardía ennegrece estas ramas desnudas / al fundirse en lodo, aun así perros esqueléticos / observan desde la vera del camino, aun así mis dígitos / cuentan mis días con dolorosa rigidez. / No he dicho lo que quería decir»: H. L. Hix (1960), «Órdenes de magnitud» ●

● *Líneas conectadas. Nueva poesía de los Estados Unidos*, de April Lindner (sel. e intr.). Fondo Nacional para las Artes de los Estados Unidos de Norteamérica / Universidad Nacional Autónoma de México / Sarabande Books, Louisville, 2006.

Derrotas de un dramaturgo

● HUGO ALFREDO HINOJOSA

La dramaturgia, no menos que la poesía, cedió el lugar a la narrativa como producción dominante de la literatura desde el siglo XIX hasta la fecha, en el imaginario del prestigio comercial. Imposible derrocar a la narrativa. Sin embargo, ¿quién desea eso? Quizá quienes intentan, sin éxito, reformar la literatura a partir de cada concepto *vanguardista* que nace de la euforia del nuevo siglo. Sin embargo, las novedades nutren las comedias intelectuales de los críticos, primero boquiabiertos y después renegados. Uno de los problemas de la dramaturgia contemporánea tiene que ver más con la autocomplacencia de sus creadores, primero, y después con el prejuicio de los críticos que no validan su forma ni su contenido. «El diálogo en sí no tiene nada de valor», apuntan quienes desconocen el lenguaje teatral. Le aplauden a Hemingway el uso de sus diálogos, pero demeritan a la dramaturgia por la carente complejidad del drama humano. No es novela. ¿Qué pensaría Shakespeare al respecto? Sin duda, esta visión

reduccionista condiciona en varios sentidos la opinión de lectores y espectadores obedientes que, al ser guiados por el crítico unidimensional, se retiran sin pensarlo de la vida misma de lo teatral. ¡Qué bueno que eso no ocurrió ni con los isabelinos ni con el Siglo de Oro español!

Los tiempos del realismo en el teatro mexicano (de Rodolfo Usigli, Emilio Carballido o Sergio Magaña) han quedado atrás. La exploración de la escritura para la escena es más amplia de lo imaginable. El costumbrismo cedió paso a la investigación, la investigación a la vanguardia y ésta a las modas sin vida, importadas sin conciencia crítica. En un país donde la definición de lo mexicano de por sí es un problema, cualquier falso profeta anuncia un nuevo evangelio; después de todo, la retórica continúa siendo el mejor instrumento de venta.

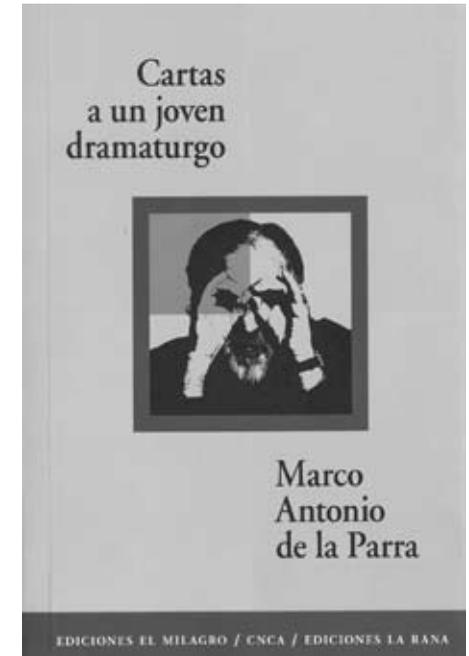
Debido a que, por lo menos en México, los dramaturgos no consolidaron aparatos de poder político, el género teatral perdió terreno y presencia. La poesía y la narrativa son los géneros responsables de dictar tendencias y visiones, tanto fértiles como devastadoras. Véase, si no, el escándalo que se arma cuando aparece una antología de cualquiera de esos dos géneros. Por un panorama como éste, nos encontramos con que, a más de 50 años de Usigli y su *Gesticulador*, la percepción sobre el teatro mexicano está, para algunos, por demás devaluada: todos somos Usigli y todos somos Carballido. No hay matices, sólo un gran estigma para las generaciones posteriores.

Pero «la dramaturgia contemporánea exige más sacrificio que nunca», anota el reconocido autor chileno Marco Antonio de

la Parra en sus *Cartas a un joven dramaturgo*. La disciplina de quien escribe para la escena debe ser rigurosa y llena de una violencia pura, capaz de explorar las pasiones humanas y sacudir al lector/espectador. Nada nuevo... Diríamos que la violencia es por sí misma la fuerza que mueve desde el génesis a un escritor, del género que sea. Sin embargo, la violencia parecería haber sido olvidada por tantos escritores que, aunque colmados de vanguardias, abundan de tibieza sus fábulas. De la Parra sugiere el apotegma: Si no hay violencia, se huye de la vida.

Para quienes crecimos con el estigma del fin del milenio, es fácil notar que el destino del discurso teatral no solamente tiene que ver con aquello que dicta a viva voz el actor. Comprendemos que la palabra es acción y que la acotación contiene y reformula lo que se dice y se hace sobre un escenario. Por otro lado, los temas de la dramaturgia contemporánea no tienen que ver, por completo, ni con las condiciones políticas de la primera mitad del siglo XX y, en este caso, ni con la segunda. La dramaturgia se ha re-significado. Novedades como la tecnología permean hoy los caminos de la escritura, sin olvidar, por supuesto, las pasiones humanas. Nunca hemos abandonado la vida, dice De la Parra, pero la hemos olvidado de manera fortuita.

Huimos del dolor, le tenemos miedo; pero el dramaturgo trabaja con el miedo, con la vida y la muerte, con la sed de los padres, etcétera. Pareciera que las generaciones actuales de jóvenes dramaturgos creen más en la inmediatez que en los siglos de Esquilo o Shakespeare. Huir de lo clásico es huir de la vida, de la



● *Cartas a un joven dramaturgo*, de Marco Antonio De la Parra. Ediciones El Milagro / CNCA / Ediciones La Rana, México, 2007.

necesidad de vivir por boca de otros nuestro presente. La materia primordial del teatro es la vida: el amor, la muerte de un ser amado, la confrontación con el contrario... no estar en contacto con este pasado o presente es no estar en contacto con nada; si no hay vida en la escritura, lo que queda es frivolidad.

Cada lección que va diseñando De la Parra a lo largo del libro tiene que ver con la vida como forma de la escritura. El verdadero sentido del drama no descansa ni en el estilo, ni en la mediatez de las modas. El drama, la escritura para el teatro, va ligado a la necesidad de la escritura como forma de percepción de la existencia. Para escribir, dice el autor,

se debe tener la seguridad de la derrota y saber aprehenderla. Con cada batalla que se pierde a la hora de enfrentarse a la escritura, ya sea para la escena o para la simple hoja del libro, debemos estar conscientes de que es una batalla que puede llevarnos a la muerte, a ese instante donde la caída del intelecto es necesaria. La caída del hombre por sí como un destino.

Éste es un libro de confesiones: se muestran caminos que desnudan las supuestas virtudes del dramaturgo.

De la Parra confronta al nuevo dramaturgo, al lector o futuro lector de estas cartas, y lo obliga a esperar, a no llevar con promiscuidad sus palabras al papel: le muestra un camino, lo aconseja y lo llena de una nostalgia que bien puede derrotarlo o permitirle conocer algunas verdades sobre el oficio del dramaturgo. Escribir por escribir nos vuelve autómatas, pero engrandecidos en discurso. De la Parra comenta que la escritura es una adicción. Nuestros sueños, dice, nos *representan* una realidad superior que fomenta una locura necesaria para ver lo que nos rodea de manera distinta a como otro hombre sesgado, lleno de otra vida, lo puede percibir. Pensemos en un hombre fornido a lado de su coche último modelo y con una bella mujer a su lado; discuten sobre qué

bebida es mejor... Al llegar a un acuerdo sonrían y después el tema de mayor interés tratará acerca del tiempo que se hace para entrar a la discoteca de moda. «Somos felices», dicen, después hacen el amor. Nadie puede negarlo. Llegarán a viejos siendo muy felices. Ellos no están mal. Es materia de escritura, sin duda... ¿Pero de qué escritura?

¿Qué nos debe preocupar?, pregunta De la Parra. El tiempo, la historia, nuestra infancia, la muerte, siempre la muerte aunque por la mañana podamos hablar o respirar. Las categorías con las que el autor nos habla de su vida como maestro no son distintas de las categorías con las que denostamos el mundo y lo volvemos trágico. Este libro es una confesión y no un manual. El acierto de este gran dramaturgo tiene que ver directamente con lo más esencial: la sencillez. Esa compleja sencillez de la vida y de la escritura para la escena ●

Comprender lo no dicho

● SERGIO TÉLLEZ-PON

Para empezar, destaco lo evidente: no es ésta una crítica sobre un libro de reciente aparición, como se suele hacer

comúnmente. En 1969 se publicó la novela *Le parole tra noi leggere* (*Suaves caen las palabras*), por la que se le otorgó el prestigioso premio Strega a su autora, Lalla Romano (Demonte, Cuneo, 1906–Milán, 2001). Luego, esta edición en español de Libros del Asteroide fue publicada hace tres años —ignoro si hubo una edición previa de otra traducción en alguna otra casa editorial.

Me remito, entonces, a la fecha de su publicación, incluso antes de que ganara el premio Strega. *Suaves caen las palabras* no fue bien recibida en algunos sectores de la sociedad italiana de finales de los años sesenta por el tema que aborda en sus páginas: la relación entre una madre y un hijo conforme éste va creciendo. Una relación, como todas las relaciones maternas, llena de mucho amor pero no exenta de irritaciones y desprecios, o que, como dice su autora, «es también una relación visceral». Podría pensarse, en primera instancia y con facilidad, que la historia llega al incesto, pero no es así, es aún más cruel, «de una crueldad que procede de una piedad superior», como dice Romano en uno de los epílogos que añadió en ediciones posteriores (el primero en 1972, luego otro en 1989 y el último en 1996, todos incluidos en esta edición).

En el prólogo, la escritora española Soledad Puértolas escribe: «No se examinan [los personajes] con la intención de ponerlos mínimamente en cuestión. Ese aspecto de la vida familiar parecía inamovible, una ley establecida en tiempo inmemorial, casi un tabú». Ciertamente, *Suaves caen las palabras* pone en cuestión la relación de los padres con los hijos, y rompe

así con ese tabú que prevalece en todas las sociedades conservadoras. Es probable que por esto último la novela de Romano haya resultado tan polémica. Centrar la atención en un solo aspecto de una novela que contiene muchos caracteres y límites, deviene una discusión baja y sin sentido. En todo caso conviene preguntarse: ¿no le es permitido a un padre amar, y más aún, escribir cómo ama a su hijo?

También me pregunto en qué momento se complican las relaciones entre padres e hijos. Ella, la madre, confiesa desde la primera página que sólo quiere conocerlo, a él, su hijo, «de forma discursiva». Porque él se niega, no permite que su madre entre en ese espacio que él se ha creado: «A mis asaltos y asedios, ahora más que nada admirativos ya, él opone frialdad, hastío e incluso amabilidad (distráida)». Ella se rinde, sabe que no puede romper esa tensión que desemboca en conflictos familiares, y es así como sólo le queda una opción: conocerlo a través del lenguaje que él le arroja de forma fragmentada. «No parece creíble, sobre todo a la luz del comportamiento posterior. ¿Qué querría decir? Él era siempre todo en lo que decía, entonces; después, para encontrar el todo hizo falta —hace falta— intuir, comprender lo no dicho». Y a esa misión, a comprender lo no dicho, se aboca en esta novela deslumbrante.

También en uno de sus epílogos, Romano hace referencia a las culpas que le imputaron: la intrusión de los sentimientos privados, una violación indebida, «una acción inmoral en perjuicio de las personas», en este caso, sobre esa figura de la madre que las sociedades conservadoras a las que me referí con anterioridad han





Lalla Romano
Suaves caen las palabras
Prólogo de Soledad Puértolas



● *Suaves caen las palabras*, de Lalla Romano (trad. de Carlos Manzano, pról. de Soledad Puértolas). Libros del Asteroide, Barcelona, 2005.

hecho intocable. Quienes la acusaron no entendieron la relación dialéctica madre/hijo que Romano se propuso desentrañar en *Suaves caen las palabras*. Mientras a los otros les provocaba armar una polémica sin fundamento, ella habla de lo que quería hacer en su novela y, como todo creador que se precie, del tiempo que dedicó a su escritura («Había trabajado en ella cuatro años con gran tensión») y de su lucha contra el lenguaje («El lenguaje es todo: es la clave»). En las páginas de *Suaves caen las palabras*, la descripción más nimia —los dibujos infantiles del hijo, por ejemplo— está hecha con un despliegue sorprendente de un lenguaje rico, variado

y preciso, y de un tono despiadado que no admite concesiones a lo humano.

La polémica y el posterior premio, sin embargo, no hicieron que Romano fuera reconocida entre los escritores italianos a nivel internacional (como Penna o Pavese, sus contemporáneos); en cambio, su literatura, discreta y publicada en largos intervalos, hizo que recibiera elogios sinceros del premio Nobel Eugenio Montale. Hacer una relectura de *Suaves caen las palabras*, lejana ya del premio, de la polémica que suscitó, de su autora, ahora muerta, resulta una nueva experiencia y, para citar un lugar común, le da otra perspectiva a la lectura, menos apasionada, quizá más enfocada en sus verdaderos méritos. Es así como una obra literaria se consolida como un clásico. Sostenida por sí misma, la novela de Romano es un paradigma de la literatura italiana del siglo xx ●

Algunas reflexiones morales (a partir de Eugenio Montale)

● RAÚL OLVERA MIJARES

La soledad de un viejo a sus 80 años, que se entusiasma —a esa edad es difícil decir se enamora— de una joven mujer, sensible, como él amante del arte y de las letras.

Apartado del mundo aunque no excluido, el viejo poeta, titubeante, vuelve a arriesgar la pluma, compone piezas entre la lírica y la prosa que abordan todos los temas: la nostalgia del pasado, naturalmente, pero también diversos caracteres de la realidad y, sobre todo, la lamentable postración de las letras que, al recibir mayor impulso por parte del Estado, se vuelven completamente huera en manos de artistas-funcionarios.

Todas las piezas están dirigidas a su musa, casi una serie de breves epístolas censorias. El estilo de estos prácticamente «poemas en prosa» evoca al último Borges y a nuestro nunca suficientemente ponderado Julio Torri, maestros de la prosa con deslices por el verso. Casi tan notable, o incluso más, es hallar un poeta con inclinaciones prosísticas —y no por el ensayo, como en el caso de Paz, Milosz o tantos otros, sino con intenciones muy cercanas a las de la narrativa.

Dos libros, *Ossi di seppia* (1925) y *Diario postumo, 66 poesie e altre* (1996), son las columnas entre las cuales se levantan poesías del más alto valor formal y una prosa poética de carácter proteico, en medio de las cuales se extiende ese territorio, de rico casi insondable, que es la vida y la obra de Eugenio Montale (1896-1991), uno de los pilares de la poesía italiana del siglo xx, junto con figuras tan señeras como Ungaretti, Saba y Quasimodo.

Diario póstumo, 66 poemas y otros reza el título de la versión en español realizada por María Ángeles Cabré, quien pasa revista a las minucias anecdóticas en torno a la publicación del volumen. Precisamente por su cercanía de *fausses sœurs*, es más ardua de lo que se cree, y tanto más meritoria, la

tarea de traducir del toscano al castellano.

Y a pesar de que Cabré declare de entrada su intención de transmitir el sentido —con efectos expresivos similares— más que calcar las meras palabras, no por ello se sustrae a la tentación de emular esa elegante literalidad que entraña una versión del italiano. El primero y el segundo Renacimiento españoles se encargaron de hacer de la lengua de Dante y Petrarca, respectivamente, el modelo al que tiende el castellano cuando quiere, aún hoy, gustarlas de culto.

Entre 1969 y 1981, a poco más de un decenio de su muerte, Montale —genovés de nacimiento establecido en Milán— sostuvo trato y correspondencia con una señorita treintañera, Annalisa Cima. A su muerte sería precisamente ella la encargada de transmitir su legado al mundo, entregando a la imprenta —en sobres de seis piezas— el diario de Montale, a lo largo de 11 años consecutivos.

Algo más tarde, en 1991, Mondadori publicaría *Diario postumo, 66 poesie*, si bien no fue el primero —una fundación suiza ya se le había adelantado, cumpliendo el deseo expreso del autor, aunque en tirajes puramente simbólicos. En 1996, a las 66 piezas vendrían a sumárseles otras, conformando la versión final del volumen.

Curiosamente, la versión completa de las obras de Montale, publicadas también por Mondadori en su colección *I Meridiani*, en el volumen consagrado a *Tutte le poesie*, no incluía naturalmente este legado para la posteridad. La edición en cinco tomos a cargo de Giorgio Zampa es, por otra parte, de una pulcritud sin parangón en Italia, émula sólo de La Pléiade francesa.

El término *poemas* no deja de ser una manera conveniente de zanjar la dificultad de la clasificación en el caso de estas pequeñas obras maestras. Poemas, pues habían salido de la pluma de un gran poeta galardonado con el Nobel en 1975, que le valió el reconocimiento internacional —el nacional lo había obtenido casi 10 años antes, cuando la República Italiana le otorgó el título vitalicio de senador.

En realidad, como el mismo Montale confesaba en sus cartas a Annalisa, su capacidad para el verso —a diferencia de su admirado Yeats, capaz de componer en la vejez algunas de sus mejores obras— había disminuido, según él, en forma drástica, al grado de hacerlo dudar si volvería a escribir.

En el libro se encuentran poemas, si bien escasos, tan redondos como gotas de agua —tanto por el dominio del ritmo cuanto por el léxico—, al lado de textos en prosa, si bien dispuestos en forma cortada a la manera del verso, de índole y temperatura variables, desde reflexiones sobre el carácter espurio de ciertos poetas hodiernos, hasta cuasi ficciones repentinas y textos más bien censorios.

De *Huesos de jibia* a *Diario póstumo* hay un gran salto: es la distancia que separa el llamado «hermetismo» de la vena más prosaica y prosística del último Montale. Ante el futurismo de un Quasimodo, el oficialismo de un Marinetti y la literatura comprometida de tantos —preconizada por Jean-Paul Sartre—, Montale, junto con Ungaretti, responde con los temas apacibles, estereotipadamente poéticos, de exaltación por la naturaleza, como en el caso de estos poemas sobre la jibia, un cefalópodo, pariente del calamar, provisto

de un hueso en su centro, que las aguas del Mediterráneo no se cansan de escupir a los litorales de la Liguria.

Montale, el poeta viejo no enteramente olvidado del mundo, aunque de ningún modo ciudadano de él, ve con ojos de escepticismo a los jóvenes trepadores, *gli arrampicatori*, que se las dan de poetas.

*Ancora si crede che scrivere
poesia sia un fatto d'elezione.
Ed è di moda fare lo scrittore,
esserlo nell'aspetto, nella voce,
come se certe regole fossero
di rigore, senza salir le scale
usano l'ascensore.
Ma a che serve, se sono
sprovvisti di motore?
Vedo un tale vuoto:
è il trionfo del brutto,
degli stolti mascherati
da seri pensatori. Assistiremo
a lungo a questi orrori?*

En versión de cuño propio (yo me gano el pan como traductor) y a renglón seguido, restituyéndole así su carácter de prosa: «Aún se cree que escribir poesía es algo que se puede elegir. Está de moda ser escritor, serlo con el talante y la voz, como si ciertas normas fueran de cajón, tomar el ascensor sin necesidad de escaleras. ¿De qué sirve si carecen de impulso propio? Veo un gran vacío: es el triunfo de la fealdad, de los necios disfrazados de profundos pensadores. ¿Hemos de presenciar por largo tiempo estos desmanes?».

Los creadores sin escrúpulos, los que casi imberbes reciben estímulos, que debían estar reservados para los más

aviesos, quizá no grandes en años sino grandes en alcances estéticos, a éstos son a los que alude Montale en varios lugares de su librito. Al parecer, la situación italiana en los años setenta no era muy distinta de lo que hemos estado viendo en México desde los noventa. Las becas de creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes se las llevan, en ocasiones, individuos que lo único que han hecho es ponerse al servicio de funcionarios, a veces correspondiendo a los apoyos recibidos hasta con favores físicos.

Lección no sólo de estética —pasar del formalismo más purista a las formas más abiertas y resbaladizas de la prosa—, sino de ética, es la que imparte Eugenio Montale. A semejanza de él, muchos poetas e insignes pensadores se han quejado del flagelo que representan aquellos que hacen profesión de artistas e intelectuales y no buscan otra cosa más que medrar a costillas de los otros, de todos, porque finalmente las *bequitas* y las prebendas se pagan con dinero del pueblo, dejando en la orfandad a los verdaderamente necesitados.

Valga otra pieza de nuestro poeta para ilustrar esta curiosa reseña *cum catilinaria*:

*Telefoni per ricordarmi
d'aver detto che il Nobel
dev'essere rifiutato, perché
non sempre è dato al migliore.
Forgive me, lo accetto per paura.
Un cospicuo compenso non offende,
al contrario diffende dalle insidie
della svalutazione. Non attenderti
gesti di coraggio da un vegliardo.
I riconoscimenti giungono
sempre in ritardo, quando sembra*

*inutile anche un titolo ambito.
Il tempo degli eventi
è diverso dal nostro.*

«Llamas por teléfono para recordarme haber dicho que el Nobel debe rechazarse, pues no siempre se da al mejor. *Forgive me*, lo acepto por miedo. Una notable compensación no ofende, al contrario, previene contra la tentación del desprecio. No esperes de un viejo gestos de valentía. Los reconocimientos llegan siempre con retraso, cuando parece inútil incluso un galardón ambicionado. El tiempo de los acontecimientos es diferente del nuestro».

El verdadero poeta pide incluso perdón por aceptar un premio. Con el agua hasta el cogote, duda incluso de la propia obra, *le insidie della svalutazione*, las asechanzas de la devaluación, del desprecio de lo hecho tanto a sus ojos como a ojos ajenos. Los premios —los artistas humildes lo saben— sólo por azar recaen en aquellos que tienen los méritos intrínsecos. Y eso cuando la edad vuelve casi imposible la alegría o, al menos, la menoscaba.

El artista auténtico, de joven, vive casi siempre ignorado, incluso desdeñado, si trata de abrirse camino en el mundo del arte. Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que a un poeta ignoto le publiquen sus obras, reza una mala cita de la Biblia. Los funcionarios de cultura, con la venia de *creadores* coludidos, velan por parar a tiempo a posibles contrincantes.

Que no se engañe nadie, entre el gobernante y el verdadero poeta reina más bien pugna: uno, hijo de la mentira, el otro de la verdad, de la tierra, *humus* —de ahí *humilis*, humilde. Sólo a cambio

del silencio, el poderoso le avienta unas cuantas monedas al artista —ni tan pocas, en realidad.

Por último, seamos testigos del celo vulnerado del poeta. No se crea que Montale era un desdén de los poderosos, no al menos al momento de su muerte. Para un hombre viejo, sin embargo, pesan más sus años mozos. No desdénado aunque marginal, Eugenio Montale veía la situación del mundo literario y no tenía empacho alguno en describirla en estos términos:

*Il criterium era scontato
prima gli imitatori, i censori,
i detrattori e gli arrampicatori,
poi, ogni tanto, permettevano
che un dimenticato venisse pure a galla.
Il futuro della poesia è nelle mani
di uomini dal giudizio convenzionale.
Il poeta viene schedato
da sedicenti intenditori
che ignorano di essere sprovvisti
del giusto predicato.
Bravo, bravissimo scrivono.
Tutti in coro, ma chi sono costoro?
Speculatori di parole
o politici della penna
che esultano nell'omologare.
Ma poi svelano il gioco
del render tutto informe, tutti uguali.
Ed il turpe progetto porterà l'Italia
verso l'inevitabile sfascio totale.*

«El criterio se daba por supuesto, primero iban los imitadores, los que ejercían la censura, los detractores y los trepadores; luego, si había manera, dejaban a algún olvidado salir del agujero. El futuro de la poesía está en manos de hombres de mentalidad



● *Diario póstumo, 66 poemas y otros*, de Eugenio Montale. Ediciones La Rosa Cúbica, Madrid, 1999.

convencional. Al poeta lo catalogan presuntos entendidos que desconocen no tener las herramientas adecuadas. Excelente escriben, muy bonito. Todos a coro, ¿pero quiénes son esos tales? Son especuladores de la palabra o políticos de la pluma que gozan al igualarse. Pero después abren su juego sin forma alguna, todos cortados por la misma tijera. Y este torpe proyecto va a acabar desmembrando a Italia».

Ni siquiera hace falta glosar estas palabras, más allá de lo que ya lo fueron en mi más que libre y apresurada versión. Predecir el futuro está ahí y en boca de un creador que se mantuvo a raya del futurismo y de cualquier otro movimiento gregario, donde se refugian las hordas de los farsantes, los listos, los lobos que esperan tan sólo el momento propicio.

*Non so se un testamento in bilico
tra prosa e poesia vincerà il niente
di ciò che sopravvive.*

«No sé si un testamento en vilo entre prosa y poesía podrá vencer la nada de eso que sobrevive», como escribe en una de sus piezas titulada *Secondo testamento*. Dudoso de los propios logros, el poeta se cuestiona vez tras vez acerca de la calidad de su último *capolavoro* —obviamente para él estaba lejos de ser una obra maestra. En cuatro de los volúmenes de su *opera omnia* se encuentran sus trabajos en prosa. Montale escribió, entre otras cosas, más de 500 artículos para *Il Corriere della Sera*. En *Diario póstumo*, sin embargo, llevó a una refinación verdaderamente solar —quizá para algunos no tanto a causa del carácter más bien crítico de su pensamiento— su arte como prosista y como poeta, amalgamándolos en una de las síntesis más sólidas que ha conocido el crepúsculo de un hacedor ●

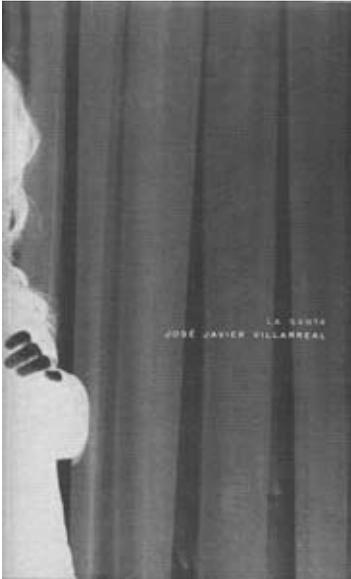


De las virtudes de *La santa*

● JORGE SAUCEDO

Sólo lo difícil es estimulante, dijo Lezama Lima. Se refería con esto a la gratificación del conocimiento, al placer de indagar, resultado del enfrentamiento con lo abstruso, no con lo transparente. Pero también se refería a la posibilidad de una escritura (que él mismo desarrolla en *La expresión americana*) proclive a la paronomasia, lanzada al mundo con una conciencia permanente de sí misma, conflictiva.

La santa, de José Javier Villarreal, recuerda la sentencia del poeta cubano porque el signo de su escritura es la densidad. Aquí, como quería Lezama, las palabras tienen ecos, contienen más de lo que declaran y exigen una lectura esforzada (toda verdadera lectura lo es). El lenguaje está fracturado: la enumeración es un elemento recurrente, las imágenes se yuxtaponen más que encadenarse, el material que se emplea es heterogéneo (los referentes, vulgares y cultos; las asociaciones, por momentos extravagantes). El lenguaje es ladino: quiere ser protagonista, llama la atención, juega



● *La santa*, de José Javier Villarreal. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

a los retruécanos y gasta bromas a los personajes que aparecen y se van del libro.

El elegante Saint-John Perse explicaba en su recepción del Nobel que la oscuridad que se le reprocha a la poesía no proviene de su naturaleza, sino de la noche que explora. ¿Cuál es la realidad que explora el lenguaje de los poemas de *La santa*? ¿A qué oscuridad se refiere esta expresión densa y juguetona, rijosa y mixta? «Es la vida», el epígrafe que abre cada uno de los dos libros que conforman *La santa*, nos lo indica. José Javier Villarreal ha sabido hablarnos de la vivencia sin ceder a la perniciosa tentación de «coloquializar» malamente el poema. Vital no significa simple, hablar de la vida (hablar del amor, hablar del deseo, hablar de la poesía, ¿de qué más se puede hablar?) no significa malbaratar la lengua con anécdotas

transcritas. Es la vida, pero este poeta que habla de la vida no ha renunciado a la tarea de conquistar lo que en el lenguaje todavía pueda ser conquistado.

La santa habla en su lengua espesa de una realidad sin centro, y por ello caótica y proclive a los eventos absurdos, a confusas jerarquías y deseos frustrados. Lo incomprensible no es el poema, es la realidad. Por momentos recuerda la réplica verbosa de *En la masmédula*, de Oliverio Girondo. Por momentos, porque el referente próximo sería José Kozler y su raudo procedimiento poético: la atención salta, autor y lector van en un campo de sorpresas que apuntan a diversas direcciones, y lo que permanece es la conciencia persistente de estar jugando con los niveles del lenguaje: digo *raudo* para que se escuche *recio*, *Góngora*, *Noruega*; digo *Nadie* y escucho *Ulises*, *trapacero*, *Polifemo*, *Góngora*. Los niveles del lenguaje: hablar de la cosa y al mismo tiempo del hecho de que estoy hablando de la cosa, y de que estamos haciendo un poema que está hablando con otros poemas. La obra de un poeta es siempre una respuesta a otras obras, el poeta dice lo que dice, y al hacerlo está tomando una postura ante una tradición. Lo que hay aquí de particular es la incorporación de este hecho como tema ineludible del poema.

Hay una insistencia en la mención de lugares idílicos. Saltan entre tormentos cotidianos, entre confusiones emotivas y fieros impulsos. En *La santa* percibo una realidad invertida, un orden al revés. La confusión no está en el interior amorfo de la inconciencia; por el contrario, la confusión, el caos, es la regla, es la

normalidad del mundo (por algo el libro comienza con los «Infiernos»). Y en el tránsito de personajes y tragedias menores del diario irrumpe de cuando en vez la memoria de un jardín anhelado, perdido y tal vez perfecto. La aparición persistente de la palabra *jardín* revela un orden lejano que se desea posible.

Después, el cigarrillo, la espera,
como un andar antes de que anochezca,
como el loco que arrastra por la calle su
[lata,

la constelación que alumbraba
esa batalla de dioses y gigantes que se
[desarrolla arriba,
en su cabeza, en el pomo de arrastrar
[un cuerpo, una infancia detenida
en el marco de la puerta, en una cocina
[que nunca dio al jardín

Sospecho que el poema «La Santa», que aparece hacia el final del libro, nos revela algo de ese jardín antes sólo vislumbrado, ilumina un campo oscuro con un lenguaje más afecto a la metáfora que a la paronomasia, sin ruptura sintáctica, sin referencia a sí mismo. La expresión serena de este poema, que contrasta con el lenguaje fracturado que recorre el libro, nos invita a escuchar en éste un eco del proceso de purificación del viaje dantesco, pues significativamente *La santa* es un libro que inicia en los «Infiernos» cuya palabra final es *paraíso* ●

La cartografía de una mirada

● RAFAEL TORRES MEYER

Primera postal: Mauricio Montiel Figueiras (Guadalajara, 1968) empuña la pluma y comienza a dibujar un paisaje usando como única tinta aquella que le brindan las palabras. Su trazo literario es preciso lo mismo que minucioso, su estilo es sin duda preciosista, su comunicación es eficaz. La tierra que Montiel Figueiras reproduce no puede ser otra sino la que él domina, la que conoce palmo a palmo, cuya cartografía ha ido revelando con cada una de sus crónicas, reseñas y críticas.

Terra cognita, el libro más reciente de este autor tapatío, es —como dice su contraportada— una galería de sus obsesiones. Sí, eso y un poco más. Porque Montiel Figueiras entrega, en una compilación de textos escritos para otros, un mapamundi muy íntimo, pero también lleno de referencias globales. El cine, la literatura, la reflexión y la crónica en su más pura acepción se pueden encontrar en los caminos que ha recorrido el autor. Lo hace dibujando con una mirada profunda y un lenguaje incluso más penetrante cada una de sus experiencias, como si de una postal



● *Terra cognita*, de Mauricio Montiel Figueiras. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

fotográfica se tratara. Y aunque está repleto de referencias medievales, omnipresentes desde el prólogo hasta el punto final, el mapa que ofrece Montiel Figueiras se parece mucho más al navegador Google Earth que a los viejos papiros que exhibían la inscripción *Hic sunt dracones*.

Es cierto, la cartografía del tapatío incluye la bóveda celeste, las estrellas que más brillan a la luz de sus entendederas, como él mismo lo escribe: «De Karl May a Sam Shepard, de John Ford a Clint Eastwood», la pléyade de Montiel Figueiras incluye a Blake, Baudrillard, Wes Craven, Wim Wenders y más de un centenar de creadores que van y vienen entre sus letras.

Pero a la luz de estos centinelas de la perfección, el autor también nos muestra los más minúsculos relieves de cada una de sus pasiones. De hecho, recurre a la imagen como un recurso permanente para abordar su crítica literaria tanto como cinematográfica: la forma como factor que devela el fondo: si uno no es bello, el otro no merece atención.

El autor nos permite asomarnos a aquellos libros y aquellas cintas que ha devorado con su mirada a través de sus palabras. Leerlo es casi como tener los ojos puestos sobre las páginas o en la pantalla grande; su prosa es tan detallada que incluso —en algunos de los textos— nos permite ser testigos de una belleza que en nuestra mirada inexperta podría haber pasado inadvertida.

Sin embargo, hay en su discurso un riesgo terminal: su apreciación es tan íntima y apasionada que lo que ve y lee muchas veces no corresponde a lo que el lector pudo percibir por cuenta propia. Montiel Figueiras, entonces, se aventura al desprecio de un lector que no coincida con sus opiniones; lo hace sin tomar la distancia del ensayista, además de lanzarse al vacío de su palabra sin cortapisas.

Las similitudes del mapa que dibuja Montiel Figueiras con el cibermapa van más allá de su amplitud, su interés por lo celestial y lo mundano, o los riesgos que toma al no valerse de la opinión de otros para sustentar la propia.

Terra cognita puede leerse como un mapa infinito, apreciándolo en su amplitud como una cartografía en la que se encuentra la personalidad del autor; pero, como en Google Earth se hace con

la herramienta para acercar las señales satelitales, concentrarse por separado en cada texto permite construir —con base en postales precisas e imágenes detalladas— un rincón remoto de esa geografía oculta que no tiene límites territoriales.

Segunda postal: un lector llega a la página 252 con la sensación de que no lo ha leído todo; cierra el libro porque sólo le restan los agradecimientos y un índice filmográfico ordenado alfabéticamente por los apellidos de los directores. Toma una pluma y regresa a la página primera, su objetivo es comenzar a dibujar su propia cartografía, postal a postal, en una conversación infinita con el autor del libro ●

La imagen de México en la literatura italiana del siglo xx

● EMILIA PERASSI Y
ANA MARÍA GONZÁLEZ LUNA

En el marco —contradictorio y discontinuo— de la cultura italiana que se interesa por América Latina, México ocupa una página consistente que se abrió en el siglo del descubrimiento y continúa hasta la época contemporánea. Entre 1920 y 1940 numerosos viajeros italianos se movieron hacia el subcontinente americano. Sus

diarios de viaje, artículos y reportajes periodísticos se enfocan hacia la posibilidad de una relación entre Italia y América Latina inspirada en el entusiasmo neocolonial característico del nacionalismo fascista. En estos textos se respira una especie de euforia de conquista. América Latina es vista como el lugar de las civilizaciones truncadas por la historia de la colonización, lugar necesitado de una robusta inseminación de cultura y civilización por parte de una Italia redentora.

La celebración del 50° aniversario de la Unidad de Italia, en 1911, alimentó el mito de la nación italiana; los festejos y el discurso institucional reivindicaron el papel de esa cultura en la civilización universal. El renovado interés por América Latina se puede entender dentro del cuadro del panlatinismo, que jerarquizó entre centro y periferia de la historia argumentando el primado de la romanidad. Este proyecto panlatinista llevó a un nuevo auge de los estereotipos europeos del siglo XVIII sobre la inmadurez geográfica y cultural del Nuevo Mundo.

Dichos estereotipos repercutieron, obviamente, en la percepción de México, que dejó de ser ese mundo prestigioso por su historia y su cultura, reconocido por los estudiosos e intelectuales italianos a lo largo de los siglos XVI a XIX, para ser visto como un país lejano de la modernidad y del progreso según los paradigmas de la primera mitad del siglo XX.

Ejemplo de ello son los textos del periodista Luigi Barzini, quien llegó a México en 1913 pasando por el Caribe. Su juicio inicial sobre América, vista como un «oscuro medioevo tropical», fue severo. Define la población indígena mexicana

como cerrada «en una inercia tímida de bestias capturadas».

Podemos observar otros estereotipos relativos a la inmadurez americana en el diario de viaje *Aventura sudamericana*, de Emilio Rocca, periodista judío, crítico literario y teatral, quien, en 1924, realizó un cruce de ocho meses por América del Sur, financiado por Arnaldo Mussolini, en el que participaron intelectuales y empresarios con el objeto de medir la oportunidad de inversiones italianas. Permanece en su diario el concepto del trauma de la conquista: el «heroísmo sanguinario» de los colonizadores españoles como causa de una historia de despojo, alienación e irredimible caída.

La desconfianza, casi patológica en Rocca, hacia la diferencia mexicana, lo induce a un sarcasmo ofensivo incluso ante el máximo símbolo de la literatura de viaje: las pirámides de Teotihuacan, «que seguramente no son tan impresionantes como las de Egipto», y están adornadas por «extraños glifos, rapaces cabezas de hidra», completados por «máscaras espectrales de ojos asiáticos sesgados; obsesionantes como una pesadilla».

Es, sin duda, un México extraño para nuestro viajero: lo es de una forma inquietante que se expresa en el uso frecuente de un vocabulario de lo irracional y de la pesadilla para definir lo que no comprende, un vocabulario que se encierra en los términos «misterio» o «misterioso», vocablos elípticos por definición.

La desvalorización de la cultura otra no deja espacio a dudas cuando la hiperevaluación —igualmente irrealista— de la propia cultura se transforma en horizonte absoluto de juicio. Así, a medida que se

asumen de forma idealista los propios valores, la opinión sobre la parálisis de la civilización americana se vuelve inequívoca. Es el caso de Mario Appelius, férvido propagandista del régimen fascista, que estuvo en México entre finales de 1928 y principios de 1929.

Es posible observar cómo se trabajaba en la construcción del mito de la superioridad italiana, que caracterizaba además la especificidad de la política colonialista nacional. Las lecturas del mundo latinoamericano estaban condicionadas por premisas ideológicas, que asumían un peso cada vez más específico según la idea de nación (italiana) que los viajeros poseían.

El relato de viaje de Arnaldo Cipolla lo confirma. Su tarea de exploración mexicana en 1927 era la de hacerse una idea sobre el complejo fenómeno de la guerra cristera, guerra cuyos efectos definió como «más grotescos que trágicos».

En este contexto, la literatura y la escritura de Emilio Cecchi aparecieron como una significativa excepción. Cecchi estuvo en México en dos ocasiones, la primera en 1930 y la segunda en 1938. En ambos casos, la etapa inicial del recorrido americano se desarrolló en Estados Unidos, lo cual le dio la ocasión de vivir lo que él consideró un verdadero viaje de ascensión desde el norte hasta el sur del mundo, una ascensión que se realizó a través de la anglofobia que caracterizaba a la cultura italiana de la época.

Contrasta fuertemente su juicio sobre la sociedad estadounidense con el de México, donde «todo es ritmo, carácter, estilo»: «[Estados Unidos] es un país realmente fantasmal, que ya no me provoca asombro

alguno; salvo un asombro moral que me resulta difícil de explicar. Quiero escribir mucho, para no quedarme con la soledad, con el sabor macabro de esta América, horrible y maravillosa».

El recurso del contraste con Estados Unidos le permitió definir las características de México, alejándolo del vecino del norte (si en Estados Unidos se vestían con colores chillantes, en México se reencontró con la sencillez latina) y acercándolo, a su vez, a Italia, cuyas semejanzas lo llevaron a hablar de «latinidad mexicana». Cecchi encontró en el otro lado de la frontera —límite geográfico, pero también, y sobre todo, cultural— los numerosos elementos latinos en los cuales reflejarse: de ahí las analogías entre Xochimilco y Venecia, el Paseo de la Reforma y el Pincio, los corridos y las canciones populares sicilianas, obras de poetas cultos, modificadas y mejoradas por el pueblo.

Además de su golosa atención hacia cualquier manifestación cultural, Cecchi cita continuamente novelas e invita explícitamente al lector a leerlas o releerlas, aconseja biografías, memorias, monografías que ayuden a entender una historia ambigua y compleja como la mexicana, llena de leyendas, lugares comunes, fuentes no confiables. Tanto *Messico* como *America amara* concluyen este viaje cultural con una nota bibliográfica, actualizada en las diversas ediciones, no sólo razonada sino también emocionada, pues el viajero mantiene «la novedad de los recuerdos», sin descuidar la búsqueda constante de lo que se iba imprimiendo sobre México. En este afán de producir información y lecturas adecuadas resalta no sólo el homenaje a

una cultura de tradición, riqueza y prestigio (aunque la modernidad, aquí como en otros lados, sea fuertemente problemática), sino también el gusto por una exploración nueva, intentada por pocos italianos, y seguramente no por sus contemporáneos.

Sin embargo, el entusiasmo manifestado para con México en 1931 se modera en 1938, período en el que Cecchi reflexiona más detenidamente sobre el destino y la práctica de la Revolución Mexicana.

Para Carlo Cocchioli, por ejemplo, quizá entre los primeros en practicar —en los años sesenta— esta resignificada modelización de América, México será tierra dolorida, cuya secuela de penas históricas, sobre todo las que siguen humillando a las comunidades indígenas, legitima su papel de símbolo de todas las víctimas martirizadas por la historia. México se convirtió así en margen sagrado, en tierra prometida en la que se realizaba la inclusión de todo lo excluido por los centros del poder (el poder del género, de las ideologías, de las razas): en tierra madre, pues, finalmente acogedora. Al presentar su diario *Omeyotl*, Cocchioli afirma que su intención es representar una tierra y un pueblo no demasiado conocidos o imperfectamente conocidos. Es el testimonio afectuoso y sincero de un país en el que encontró una segunda patria, por la que siente, sin embargo, una atracción extrema —y extremadamente molesta—: «Y sin estar seguro, respondo que sí, me digo que México podría definirse como “crispante” en la medida en que nos impacienta, en que, atrayéndonos, nos da la vaga y extraña sensación de que nos rechaza».

A la definición cada vez más concreta del sentimiento de infelicidad y de derrumbe de los sueños civilizadores y, sobre todo, del concepto mismo de civilización, se acompaña la progresiva organización de una idea de América dentro de los patrones del discurso postcolonial, que es crítica de las hegemonías opresoras y reivindicación del poder de las periferias libertadoras. Por lo menos en este caso la cultura italiana se sintoniza con las trayectorias de la modernidad. Los jóvenes escritores italianos, desde Aldo Nove hasta Pino Cacucci, pasando entre otros por Massimo Carlotto, Andrea de Carlo o Laura Pariani, elaboran una imagen de América como símbolo de las entrañas oscuras de Occidente, una imagen que impone la acusación dura de sus complicidades, silencios, responsabilidades, y que es al mismo tiempo revelación de su verdadero rostro.

En los años noventa es, sobre todo, Pino Cacucci quien dedica su obra enteramente a México. Vuelve a darse en su escritura, como en la de los otros autores arriba mencionados, una especie de utopía de regeneración moral, ya que la denuncia de las condiciones históricas y sociales de la América del Sur pone simultáneamente en tela de juicio el supuesto modelo de las sociedades del primer mundo. Sus textos contienen señales evidentes o ulteriores de la atmósfera cultural de su tiempo y mundo, una atmósfera en que el divorcio, por la pérdida de pasión para con este mismo tiempo y mundo, parece fríamente legalizado, así que es necesario buscar otros amores para seguir con vida. En el caso de Cacucci, México es este nuevo amor, vivido, como suele pasar, con total entrega ●



Tres años de lecturas italianas

● PABLO DE LA VEGA

Boccaccio, Dante, Luigi Pirandello, Italo Calvino, Alessandro Baricco, la difícil y estimulante lectura de *El loco impuro*, de Roberto Calasso, el intento fallido de leer a Claudio Magris en italiano: hasta hace tres años éstos eran mis conocimientos de literatura italiana. Mi interés no era suficiente para ir más allá.

De repente, hubo un vuelco inesperado y la literatura italiana me atrapó. El detonador de mi interés fue Andrea Camilleri. El libro me lo regalaron en la Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri, donde tomé un curso. No veía muchas posibilidades de leerlo porque Camilleri no escribe en italiano, sino en una mezcla de italiano y siciliano. Le presté el libro a un amigo al que le gustaba este autor, y el día en que me lo regresó comencé a leerlo en el trayecto a casa. A las pocas páginas me di cuenta de cuán entendible era y de que la narración era bellísima. *La pensione Eva* no es una de sus mejores novelas, de hecho tengo la impresión de que la historia se cae a la mitad y que algunas de sus partes parecen

incluidas de manera un poco forzada. Aun así, Camilleri me pareció un maestro, por lo que, tiempo después, volvería a leer otro de sus libros: *Il gioco della mosca*, un bello anecdotario formado a partir de frases, dichos y proverbios de Sicilia.

Siguió una autora de excepción: Fleur Jaeggy, nacida en la Suiza italiana. No aprecié de inmediato el primer libro que cayó en mis manos: la novela *Proleterka*. Pasaron más de dos páginas, comenzaba a aburrirme, no estaba entendiendo la historia, pero llegué a una frase, me detuve, la releí y caí en la cuenta de que todo tenía sentido, de que la historia me estaba gustando, mucho más de lo que esperaba. Jaeggy escribe con frases cortas, aparentemente desconectadas unas de otras, bizarramente tristes. Al final el resultado es muy bello y profundo. Quizá sea Jaeggy de quien más libros he leído, además de *Proleterka*: las novelas *I beati anni del castigo* y *La paura del cielo*.

19 es una novela que Edoardo Albinati escribió a partir de sus recorridos en el tranvía número 19 de Roma. En ella hace una serie de reflexiones autobiográficas y relata anécdotas que tuvieron lugar en los sitios que recorre. La novela es muy disfrutable para aquellos que conocen la ruta o que saben de Roma lo suficiente.

Marco Lodoli es uno de mis escritores italianos favoritos. Lo conocí en persona sin saber quién era, sin haberlo leído. Si, para el día en que se presentó en las oficinas de la Casa delle Letterature di Roma, yo ya hubiera leído *Crampi* o *Grande Circo Invalido* me habría sentido feliz de poder intercambiar algunas palabras con él. Su estilo es difícil de describir: una

especie de realismo imaginario (¿realismo mágico italiano?) que definitivamente me gusta mucho. Pienso que Lodoli merece reconocimiento internacional.

Comencé a leer a Daniele del Giudice sin saber a lo que me enfrentaba (como después me sucedería con Gadda, ya muerto, y aquí sólo hablo de autores vivos). Recuerdo incluso que un colega me dijo: «Ah, escogiste a Del Giudice, quizá sea un poco difícil para alguien cuya lengua materna no es el italiano. Del Giudice es muy profundo, usa un vocabulario complicado y, en ocasiones, es difícil de entender». A Del Giudice muchos lo consideran un narrador filósofo, y no es para menos. Las historias de *Mania* me parecieron complejas, profundas y, algunas, de lectura poco sencilla, efectivamente, pero al mismo tiempo ricas, interesantes, atractivas.

De Antonio Tabucchi conocía ya su fama. Hacia varios años había disfrutado viendo la película basada en su novela homónima *Sostiene Pereira*. Cuando leí *Piccoli equivoci senza importanza* (*Pequeños equívocos sin importancia*), en medio de una desesperante carrera para reparar mi vieja computadora que había sido destruida por un virus, entendí por qué es uno de los escritores contemporáneos con más prestigio. Me parece que su obra ya ha sido comentada lo suficiente, por lo que no me detendré en ella.

Explosiva, profundamente sentimental e histriónica: Isabella Santacroce se puso una máscara para leer en el Festival delle Letterature di Roma, el encuentro literario que se celebra cada año al inicio de la primavera en las ruinas de la Basilica di Massenzio. Al día siguiente, un hombre nos

abordó a una amiga y a mí para comentar la presentación de Santacroce la noche anterior. No era muy afecto a ella pero reconocía su originalidad y el hecho de que entre la juventud gusta mucho. Decidí leer *Lovers*, novela en verso en la que se narra la historia de dos chicas adolescentes que descubren distintas formas de amor. No soy afecto a la versificación, pero la novela logró capturar mi atención.

Por mi casi aversión a los fenómenos de masas, por poco dejo de leer a Sandro Veronesi. Un querido amigo, joven editor italiano, me había regalado uno de los libros más hermosos que he leído: *Il deserto dei Tartari (El desierto de los tártaros)*, de Dino Buzzati, fallecido en 1972. Gracias a su recomendación le di una oportunidad a Veronesi, ganador del Premio Strega 2006, y experimenté gratísimas horas de lectura con las novelas *Gli sfiorati* y *Caos calmo*. También estuve a punto de desechar uno de los fenómenos editoriales más sonados de Italia de los últimos años: *Tre metri sopra il cielo (Tres metros sobre el cielo)*, de Federico Moccia, una historia sobre adolescentes y para adolescentes que en muy poco tiempo se convirtió en un enorme éxito de ventas y luego en una de las películas más vistas. El autor estuvo tratando de colocar su obra en distintas editoriales pero, como ocurre en muchos casos, fue sistemáticamente rechazado. Inge Feltrinelli relató, en el Foro de Editores y Profesionales del Libro de la FIL 2006, cómo fue que su editorial descubrió a Moccia y cómo en poco tiempo había vendido ya una infinidad de ejemplares. Debe de ser complicado escribir para los adolescentes, pero Moccia lo logró. No

podría colocar la suya entre mis obras favoritas. Me parece que en ocasiones sus frases no son afortunadas y que en otras raya en lo cursi, pero también que supo encontrar con maestría los temas centrales de los adolescentes italianos de principios del siglo XXI. Su lectura bien vale la pena.

Mención especial merecen dos apasionados de México: Pino Cacucci y Valerio Evangelisti. Del primero sólo he leído la divertidísima y bien contada *San Isidro futbol* y el recuento novelado de algunos de sus viajes por México, *La polvere del Messico*, en la que, con muchísimo cariño y con una mirada aguda, retrata las idiosincrasias mexicanas, la fascinación de los paisajes y la grandeza de una cultura que lo envolvió desde la primera vez que puso pie en estas tierras. Pino ha dicho que quiere tanto a México que si no viene con frecuencia se siente incompleto. Evangelisti de plano tiene una casa aquí; ha escrito, entre otras obras, una saga de novelas ambientadas en la Inquisición, y una titulada *Il collare di fuoco*, que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país. Me parece que es una de las visiones más equilibradas de la historia de ese período.

Gustavo, de Carlo Bordini, me aburrió un poco. No demerito su estilo original para escribir, pero me pareció que la descripción del proceso que lleva a la locura al personaje principal es, en ocasiones, forzada. *La bestia nel cuore*, de Cristina Comencini, después llevada al cine, narra la historia de dos hermanos que fueron abusados sexualmente por su padre cuando niños. Con un claro y emotivo mensaje al final del libro, Cristina Comencini cierra esta novela sobre un

tema recurrente en los últimos lustros. Muy diferente es *Mai sentita così bene*, una novela de mediados de los años noventa escrita por Rossana Campo, que describe una divertida velada entre varias amigas italianas que viven en París. Superficial en los diálogos, de lectura ligera, es un buen retrato de época y una lúdica manera de pasar el tiempo.

Corrado Augias es periodista y, entre otras cosas, ha escrito libros donde narra secretos escondidos en lugares cotidianos de las ciudades donde ha vivido. *I segreti di Roma* me recordó el significado del lugar en el que vivía y me llevó a encontrar una pasión por Roma que no habría sospechado antes. *I segreti...* es uno de esos libros que cayeron en mis manos fortuitamente; recuerdo que, incluso, el autor lo firmó y alguien nos tomó una fotografía; yo no tenía idea de quién era él, asunto que divertió a mis compañeros italianos.

Hace varios años vi una película italiana que se llamó en México *El pozo*, que me gustó muchísimo por lo bien narrada, la magnífica fotografía, la profunda emotividad y las estupendas actuaciones de los niños protagonistas. Hace poco terminé de leer la novela que dio origen a la cinta: *Io non ho paura*, de Niccolò Ammaniti. No sabría decidir cuál prefiero.

Occhi sulla graticola, de Tiziano Scarpa, narra una ingeniosa historia de amor que no pudo ser, entre un estudiante de literatura rusa y una diseñadora que trabaja pintando genitales a los personajes de historias *manga* japonesas, publicadas por una editorial italiana que desea satisfacer las expectativas de sus lectores. El amor de Alfredo por Carolina nace un día en que ella

es atacada por una terrible diarrea mientras viaja en barco por el Gran Canal de Venecia, después de haber realizado con su abuelo-amante un ritual *shrank-prakshalana* de purificación. Desesperada por la vergüenza que le causa su situación y las miradas de las personas que viajan con ella, se lanza al agua. Él detrás de ella para rescatarla.

Carmine Abate proviene de una población de origen albanés en el sur de Italia. Muchos de sus escritos hablan de temas migratorios. *La moto di Scanderbeg* no es la excepción. Narrada con profunda belleza, la novela retrata la constante búsqueda de identidad de sus personajes principales, ambos oriundos de la misma región donde el autor nació.

Alberto Arbasino es uno de los grandes escritores italianos del siglo XX; quizá su obra maestra sea la monumental *Fratelli d'Italia*. Por lo voluminoso y pesado del libro (con el consiguiente problema de transportación junto a todos los demás volúmenes) me decanté por *La bella di Lodi*, escrita a principios de los años setenta, en un estilo narrativo que me pareció cinematográfico, y que nos platica una previsible historia de amor entre un mecánico y una bella chica de clase alta en la Lombardía de aquella época.

Ésta es parte de mi historia de lector de literatura italiana. Lo he sido sin mucha asesoría, disciplina ni sistema; mis lecturas han sido intuitivas, viscerales. Así me he perdido algunas grandes obras de los grandes y he leído alguno que otro olvidable. Pero también me he topado con excelentes narradores sin saber que lo eran, algo que me alegra mucho cuando sucede ●



Videoarte italiano: dialéctica de la *tele*

● DOLORES GARNICA

Courtney Love se masturba mientras observa a Milla Jovovich mantener relaciones sexuales con dos bizarros y musculosos actores porno disfrazados de soldados romanos. En un taburete y comiendo uvas, extasiado, observa Francesco Vezzoli, el creador del video por el que muchos espectadores dejaron su butaca en la Bienal del Whitney de 2006 —y eso que la mayoría eran parroquianos, «cosmopolitas» y «ultramodernos» neoyorquinos—: *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Calígula*, de cinco minutos, un «avance» filmado en una enorme piscina en Bel Air (recreación del filme de culto *Calígula*, de 1979, escrito por Gore Vidal y dirigido por Tinto Brass). Por culpa de Vezzoli, muchos críticos calificaron de «perturbadora» esa bienal; por culpa de Vezzoli, en buena medida, han tenido lugar el resurgimiento y la reciente fama del videoarte italiano, el soporte favorito de muchos, muchísimos de los jóvenes artistas visuales del país con forma de bota. En la Bienal de Venecia de 2007, ocho de los 12 participantes italianos llevaron video.

Según Jean-François Lyotard, la aparición de la fotografía derivó en la obligatoria transformación de la pintura, y es que la nueva tecnología sustituía sus objetivos realistas. Lo mismo pasó con el cine y la novela: la narrativa tuvo que transformarse para sobrevivir. Hoy las artes visuales ¿comprenden? su lugar y función, y la narrativa encontró cómo «subsistir»; los desafíos son otros y ya es difícil imaginar una vida sin internet, celular, computadora o sin televisor —el personaje central de este artículo: la *tele*, la distribuidora totalitaria y monopolizadora de la «otra» realidad ya prevista por Baudrillard, su «simulacro», la nueva percepción.

Explicar que el aparatito es un manipulador de conciencias ya resulta barato y fácil. La televisión, desde su popularización en los años cincuenta, es una nueva realidad más que estudiada y criticada, y precisamente desde esa década los artistas visuales no pudieron resistirse a sus encantos. Fluxus la destruyó y las vanguardias la absorbieron. Lo que sucedía en la *tele* se convirtió en soporte en 1965, cuando se comercializó la primera grabadora de video portátil Portapak y Santa Claus le regaló uno de estos especímenes a Andy Warhol, quien presentó en una fiesta en Nueva York, el 29 de septiembre, las consideradas primeras cintas de video artísticas. También en ese año Nam June Paik, ya con carrera en instalaciones y *performance* con televisores (como objeto), presentó *Electronic Video Recorder* en el Café Au Go Go de Nueva York. «Sin comienzo / sin final / sin dirección / sin duración —el video como una mente»: así definió el descubrimiento.

Lyotard y el televisor se unen. La «nueva» realidad hoy es comparable a lo que ocurre en el monitor de una computadora. Es la Era Digital. Y las preocupaciones de los artistas, desde el escandaloso tumulto de los medios de comunicación masiva, derivaron en nuevas visiones, imágenes, discursos, objetivos e ideas, y así como la pintura tuvo que cambiar de ritmo, objetivo y esencia —incluso de forma, para prevalecer después de la fotografía—, las artes expandidas tuvieron que inventarse un digno contendiente: el videoarte, disfrazado de *tele* pero de esencia rebelde: una antítesis. «La tv ha atacado todo en nuestra vida. ¡Ahora contraatacamos nosotros!»: otra cita del gran Nam June Paik. La cámara de video se convirtió en un agente provocador (en el más directo, debido a su cercanía con la *tele*), y la narrativa del televisor, poco a poco, también se transformó en el discurso perfecto para su antítesis: el videoarte.

Para Mark van Proyen (crítico, historiador e investigador, actual profesor del San Francisco Art Institute), «el videoarte adquirió relevancia artística a base de utilizar los instrumentos de generación de imagen videográfica, para subvertir dialécticamente los presupuestos y los procedimientos de la televisión». La dialéctica de la *tele* cobró forma cuando Warhol capturó fotografías con movimiento de sus amigos de la Factory, los *screen tests*, y en una entrevista concluyó que cambiaría la pintura por la cámara. El resto es historia, reciente para muchos y, para otros, como Donald Kuspit (crítico, historiador, poeta, investigador y actual profesor de arte y

filosofía en la State University de Nueva York), esta nueva forma de hacer arte a través de la cámara, el videoarte, convoca junto con las artes digitales al «nacimiento de un medio eficiente de extraer una esencia a partir de una existencia. El tratamiento informático es un nuevo estado superior de conciencia, una extensión de la mente y a través del uso, ahora del ordenador, la salida de nuevos procesos mentales». Si esto es cierto, al videoarte, como a las artes digitales, se lo tendrá que medir con otra vara. Otro género con sus propias corrientes, escuelas, tiempo y, sobre todo, con otras realidades, ya nació.

Según Mark van Proyen, para poder identificar correctamente la posición del arte dentro del tejido social de la era digital, habrá que describir tanto sus vertientes optimistas como las negativas, para así encontrar una síntesis que complete la dialéctica. Francesco Vezzoli (Brescia, 1971) podría encontrarse en la sección «positivista»: el artista que comenzó tejiendo lágrimas, sangre o mocos sobre los ojos y narices de las viejas estrellas de cine; un niño nostálgico y amargado que encontró a la mitad de su carrera el video como la forma perfecta de rendir tributo a dos de sus fascinaciones: la época de oro del cine italiano y Andy Warhol.

Vezzoli es definido como el «artista de la alfombra roja»: por sus videos que recrean pasajes, fragmentos e imágenes de Visconti o Pasolini, han transitado Sonia Braga, Bianca Jagger (también musa de Warhol), Franca Valeri y Valentina Cortese en tono decadente. Las imágenes de Vezzoli son nítidas y alevosamente iluminadas, sin contemplaciones estéticas para las

viejas actrices, ni para las nuevas; Courtney Love, Milla Jovovich y Sharon Stone, entre otras tantas, extrañamente ya pelean un papel en uno de los extraños trabajos del creador italiano. El video de Vezzoli surge precisamente de la cultura popular televisiva y cinematográfica, recrea sus clichés, los lleva hasta el extremo y es allí donde radica su atractivo. El videoartista italiano se nutre de la *tele* —de la tesis—: en ella justifica sus ideas y exploraciones, se reinventa y contempla. Uno de sus últimos videos, *Marlene Redux*, cuenta su biografía imitando con exactitud el *El True Hollywood Story*, programa de televisión que cuenta la siniestra historia de una estrella del cine o la televisión estadounidenses, con recreaciones y testimonios de allegados, depresiones y éxitos del artista visual. Una maravilla que dura media hora, incluyendo cortes para comercial, presentada en 2007 en la Tate Gallery de Londres.

En la Bienal de Venecia de 2007, Vezzoli presentó *Democracy*, la recreación de una campaña electoral para Estados Unidos con dos candidatos: Bernard-Henri Lévy (BHL para los franceses), uno de los filósofos más agudos de nuestro tiempo, con sólidos argumentos y retórica basada en Maquiavelo, contra Sharon Stone, la actriz que a últimas fechas culpó al mal *karma* del terremoto que sacudió China, como una candidata terriblemente seductora y persuasiva. Cada uno ideó su discurso, pero a Sharon Stone la beneficiaron con algunos «trucos» televisivos. Este video fue una bomba para la Bienal, en el sentido en que supuso una crítica del manejo del discurso político en los medios: ¿cuenta más la imagen o el discurso? Vezzoli dejó claro

que Stone ganaría una campaña aunque su contrincante fuera un verdadero genio.

Hoy, cada nueva pieza de Vezzoli es seguida no sólo por el mercado de las artes visuales —cada inauguración o presentación suyas atraen multitudes—: también representa para las nuevas generaciones la bandera del nuevo videoarte italiano, el que goza de buena salud pero manteniendo un pie en la tradición. Vezzoli habla a través de la nostalgia. Y *tradición* es la palabra clave en la identidad del arte italiano; quizá también la razón de que le haya costado tanto trabajo encontrar un buen lugar en las nuevas artes expandidas. Un paseo por Italia puede dar algunas pistas: su restauración, por ejemplo, no arregla ni actualiza a la antigua Roma; sólo se le agrega una sencilla columna de metal para intentar mantenerla en pie. No se remozan ni se repinta. Pero el arte digital es otro medio, otro género, y en él parece renacer *il bello arte italiano*.

(Otros videoartistas italianos para tener en cuenta: Monica Bonvicini, Elisabetta Benassi, Davide Bertocchi, Adrian Paci y Grazia Toderi) ●

FUENTES

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*, Blume, Singapur, 2002.

GROSENICK, Uta. *Art Now*, vol. 2, Taschen, Madrid, 2005.

KUSPIT, Donald y otros. *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la presentación*, Pensamiento, Madrid, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad. Correspondencia*, Gedisa, Barcelona, 1987.

MARTIN, Silvia. *Videoarte*, Taschen, Madrid, 2006.



Interludio para varias voces y un microtono: entre Luciano Berio y un «mediador»

● ANTONIO MEDERA

La música en sus orígenes fue, sobre todo, voz. «Trala-la-la». La acción del ritornelo: «Tra-la-la». La música atraviesa en su nivel primario la canción infantil y luego la voz andrógina de los *castrati*. Con la llegada de Verdi y Wagner la voz se neutraliza, pasa al plano de la sinfonía. Se transforma en un elemento más de la maquinación musical. Se asesina al niño y se reivindica la división de sexos. Pero la voz siguió siendo poesía, voz sexuada o asexuada, de niño o de antropófago. Junto con la palabra, la voz encontró un camino hacia la evocación, hacia el delirio del «canto de las sirenas». Pero ¿todo acto poético es significativo? ¿Qué tan evocadores e intensivos son los lazos entre el sonido de una frase y su significado? ¿Qué sucede cuando la voz se encuentra con procedimientos de alteración, cuando la frase, en algún momento parte estable de un poema, se descompone en modulaciones orgánicas amorfas que acentúan las frecuencias predominantes: «Tra-lllllllll-laaaáaaAA- (a continuación cante como los *castrati*)»? Ejemplo: *Omaggio a Joyce*, de Luciano Berio,

compuesta en 1958. «La poesía es también un mensaje verbal distribuido en el tiempo: la grabación y los medios de la música electrónica nos dan una idea real y concreta de la misma», escribe el compositor italiano. Con esto en mente y en el fondo con el ímpetu hiperdeterminista de un serialismo y de un estructuralismo matizados, Berio disecciona la *Fuga per canonem* del comienzo del capítulo 11 del *Ulises* de Joyce, en donde Bloom se encuentra con *miss Douce*, *miss Kennedy* y una prostituta, que en conjunto y por analogía son las tres sirenas. Del contrapunteo experimental utilizado por monjes de la Edad Media que Joyce usa a manera de *ouverture* en una sucesión de *leitmotifs* carentes de conexión, Berio extrae los aspectos sonoros marcados superponiendo cinco grabaciones de la lectura del mismo, tres en inglés, una en francés y una en italiano. La trama polifónica obtenida se diversifica, se induce en ella una transformación mediante los medios electroacústicos para incrementar los colores vocales, reorganizarlos y descomponerlos. Por sí sola la pieza es un *continuum* de voces llevadas al vértigo, a la indeterminación, a



los límites de la autofagia, ruidos en caída y con velocidad, repeticiones neuróticas de consonantes en jaurías sobrehumanas, desplazamientos abruptos, detenciones por corte. Conceptualmente, la pieza es un microscopio que proyecta al escucha en el tiempo para que pueda escuchar los aspectos sonoros que predominan en la lectura pero que pasan desapercibidos por caóticos y entramados; hace perceptible un florecimiento sonoro que no es fácil de determinar por su rapidez (*or may I say the fast-blooming of sound*) y lo traduce a un lenguaje musical de *fast-motion*, transforma los sonidos en el delirio mismo de la voz que evoca las imágenes del texto de Joyce, ya extraño, tanto en imágenes como en sonidos.

Luciano Berio (Oneglia, 1925-Roma, 2003) retoma la materia primaria de la música, se obstina con ella y la manipula en diversos sentidos. En consonancia con lo que venía haciendo Dallapiccola (Pisino d'Istria, 1904-Florenia, 1975) con la voz en sus trabajos dodecafónicos, Berio continúa explorando y pasa por el neoclasicismo de tintes fauvistas del último Stravinsky, por un serialismo aleatorio no tan rígido como el de la escuela de Darmstadt, por la experimentación electrónica y finalmente por un virtuosismo artesanal con una técnica que él llamó *Azione musicale*, en la que un material sonoro es manipulado a manera de un proceso evolutivo que hace «emerger algo que luego se disuelva en otra cosa». En estos encuentros con la voz, Berio deja desarmado a cualquier lingüista de la estirpe de Saussure y sin macro ni microestructura a los sofisticados analistas del discurso. Auden, Barthes, Shakespeare,

Sanguineti, Eco, Beckett, entre otros, son pasados por la máquina sonoro-evolutiva de Berio y transformados en un material diversificado. *Omaggio a Joyce* fue una de las composiciones que realizó en el Studio di Fonologia de la RAI de Milán, que él fundó junto con Bruno Maderna (Venecia, 1920-Darmstadt, 1973) en 1955. De Bruno Maderna se puede citar *Dimensioni III* (1963), una composición que encuentra soluciones inéditas a la mezcla entre instrumentos tradicionales y sonidos electrónicos y que un año después encontrarán resonancia en *Telemusik* de Stockhausen y *Phonophonie* de Mauricio Kagel, si bien en cada uno de ellos los detonantes temáticos fueron distintos.

A Berio se le conoce también por sus *Sequenzas*, quince composiciones para instrumentos determinados «que recorren ideas abstractas alrededor de los campos armónicos que han ido evolucionando según la herencia de características físicas y de idiomas históricos del mismo», explica el crítico de música Ivan Hewett. Pero quizás la obra más popular es la *Sinfonía*, para ocho voces y orquesta. En ella hay un despliegue erudito de referencias que van desde Bach hasta Stockhausen, pasando por un homenaje a la *Segunda Sinfonía* de Mahler y por la inclusión de citas de la obra del propio Berio y de Boulez, quien condujo la grabación más difundida. Los elementos se fusionan en una suerte de *cut-up* variable y aleatorio que además incluye el canto y la lectura de textos de Lévi-Strauss sobre los mitos brasileños acerca del nacimiento del agua y *El innumerable* de Beckett. Respetuosa reconstrucción del pasado y caricatura irreverente, la *Sinfonía* es una

composición compleja y ambiciosa. Entre sus cinco movimientos se abisma la neurosis comprimida de lo que se llegó a gestar en el siglo XX: una alianza muchas veces problemática entre la música *avant-garde* y la música clásica «tradicional» europea.

La *Sinfonía* es una obra mayor, un punto contemporáneo de referencia para la música. El ritornelo vuelve a encontrar aquí su espacio, su territorio. Los *castrati* se extinguieron y a todo candidato se le negó la posibilidad de ser un elegido, pero reapareció la voz como entidad física. El cadáver del niño asesinado se diseccionó, se observó su capacidad intensiva de descomposición y luego se lo reunificó en una suerte de panal corpóreo constituido por múltiples centros que susurran. «Tra-la-la» múltiple. Si Verdi y Wagner descentralizaron la voz y la neutralizaron, Berio la sumerge en una implosión de fragmentos que se reunifican, en la imagen cristalizada de un panal sonoro. La *Sinfonía* le tiende una trampa a la música: se ampara en una sofisticada reunión de fuentes provenientes del canon, tanto contemporáneo como clásico, para así reinstaurar la valía de la voz y conquistar el territorio.

Luciano Berio fue una figura predominante dentro de los grupos intelectuales y artísticos del pasado siglo. Tuvo un especial contacto con Estados Unidos y vivió los frenesíes activistas de la época. Aunque en este sentido sobresalga con mayor rigor el compositor Luigi Nono (Venecia, 1924-Venecia, 1990).

Ahora, mientras Luciano Berio se encontraba embebido en el espacio trasatlántico, en la Via San Teodoro 8, en

un barrio aristócrata de Roma, en una casa cercana al Coliseo romano, en el Monte Palatino vivía un elusivo y retirado italiano que no se dejaba fotografiar, que en la calle apenas dejaba ver sus ojos —pues se dice que utilizaba una capa—, que tenía una firma rara (un círculo sobre una línea), que contrataba a un escriba para que transcribiera su música y que, accediendo al sensualismo de Balthus, había integrado un grupo de mujeres jóvenes para dejar en ellas «el sonido en su devenir molecular».

Este aristócrata excéntrico, amigo del poeta Henri Michaux, es Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905-Roma, 1988). Se proclamaba mensajero o «mediador», como lo hicieron en su momento Debussy y Scriabin, de una música generada en una dimensión cósmica y misteriosa. Dos dimensiones son fáciles de percibir: la duración y el timbre. Una tercera, según Scelsi, permanece escondida y lo que «permite» explorarla son las fluctuaciones microtonales que abren el horizonte expresivo del tono, su amplitud molecular.

El ritornelo se encuentra aquí con el umbral de descomposición, pues entre el sonido y el ritornelo está el tono. Con el tono se construye el ritornelo, con el tono se escande el sonido y se lo transforma en música. Antes del territorio demarcado por el niño con el «Tra-la-la», no hay más que fuerzas tonales virtuales que pueden llegar a actualizarse en el ritornelo. La música regresa así a su origen primitivo, a un tiempo límite en el que está a punto de ser pulsada, y el niño al momento de inspiración. La música deviene molecular.

Scelsi se interesó en las culturas orientales: en ellas encuentra el ascetismo

y el erotismo como elementos indisolubles de un proceso meditativo. Wagner y Scriabin ya se habían adentrado en Oriente y Messiaen lo estaba llevando a cabo por los mismos años. Fue un autodidacta que tomó el rumbo del serialismo de Berg, que tiende a ampliar la potencialidad temática intrínseca a la serie, logrando otras nuevas. Estudió el vocabulario armónico de Scriabin y asistió a las sesiones de «entonarruidos» del *rumor armonium* de Luigi Russolo. Pero, más allá de su formación, una crisis emocional de la cual sólo se recuperó tocando una sola nota del piano una y otra vez, día tras día, escuchando las mínimas diferencias de cada sonido, fue quizás el encuentro que propulsó a Scelsi en un devenir molecular. Con cierto materialismo idealista, Scelsi decidió tomar distancia del estructuralismo serialista paradigmático de Boulez, se compró una ondiola (semilla del sintetizador), una grabadora Revox, y prácticamente se sentó en la silla de Murphy, el personaje de la novela de Beckett, a alucinar realidades desconocidas sobre el trabajo de una sola nota, por ejemplo en *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) o *Cuarteto de corda núm. 4* (1965), que crean una atmósfera enrarecida haciendo coexistir variaciones tonales e intervalos pequeños. Scelsi rechaza la búsqueda hiperformalista, hace a un lado conceptos como «tradicición» y se concentra en la experiencia primaria del sonido. La ondiola le permitía producir *glissandos*, cuartos de tono, vibratos y timbres predeterminados. La mayor parte de las composiciones para cámara y orquesta fueron hechas con este instrumento, grabadas y luego transcritas. Vieri Tosatti

era quien transcribía las improvisaciones a una notación adecuada y quien, luego de la muerte de Scelsi, publicaría un artículo con el título de «Giacinto Scelsi *c'est moi*», en el que no sólo se adjudica las composiciones sino que las trata como una pérdida de tiempo.

Si Berio hace uso de un microscopio en *Omaggio a Joyce*, Scelsi utiliza un telescopio para hacer perceptibles algunas de las partículas que se extienden en la inagotable divisibilidad decreciente de un fluido sonoro desplegado en el espacio; para rebuscar en una materia vaga, cuyas distancias permiten ampliar las posibilidades de un sonido infinitesimal y sus conexiones fragmentarias y elásticas. Se trata ahora de una *slow-motion* que suspende el sonido en amplitudes abrumadoras, lo extiende en un espacio desértico, en un camino sin inicio ni llegada, tránsito de cuerpos distendidos, suspensión del ritornelo, aspiración infinita del niño. La máquina del devenir molecular de Scelsi entronca con una psicosis alienante y destructora, se abstrae en una búsqueda que choca con la meta del estructuralismo musical. Cabe mencionar que, mientras se desarrollaba una notación de extrema complejidad, hermética y abstracta, platónicamente suscrita a la formalidad



de la partitura (piénsese en David Tudor, Morton Fieldman, Boulez, Bussotti, entre otros), Giacinto Scelsi, en un artificio que quiero llamar dadaísta, previsible en Macedonio Fernández o en Marcel Duchamp, deja la notación en un segundo plano y la aplica confiando el trabajo a un mediador académico tradicional como Tosatti. Con este procedimiento, Scelsi traiciona el código mayor de la música y se abraza a un devenir menor asimilable en las consecuencias sin necesidad de oponerse a la censura. Con este sentido del humor, Scelsi traiciona su rostro, ya no sólo con una capa: se despersonaliza junto con su música y deviene imperceptible. Hace desaparecer la noción de autor y de pertenencia a una obra. Luciano Berio, por su parte, construye una trampa, se ampara en lo establecido y reinstaura de nuevo un centro ahora devenido múltiple, un territorio mayoritario trastornado. Es el maquinador de la ironía, aquella que dialoga con los principios establecidos y busca un sentido de pertenencia.

Entre Berio y Scelsi se extiende un mixto, no una binariedad de opuestos, que no necesariamente se establece bajo la segmentación artificial del territorio, en este caso, el de Italia como país, sino que surca todo un debate contemporáneo sobre la música. Luciano Berio ha sido un personaje importante desde sus primeras composiciones; la obra de Giacinto Scelsi o de este «mediador» apenas está siendo desenterrada por las recientes generaciones de músicos. Por eso he querido reunirlos, teniendo en cuenta que esto es un debate del que hasta ahora estamos sintiendo sus resonancias ●

Víctor Hugo Rascón Banda: un rayito de esperanza...

● CIRCEE RANGEL

Recuerdo como un evento muy significativo al maestro Víctor Hugo Rascón Banda impartiendo una conferencia en el salón de un hotel en Morelia. Gente de teatro de Michoacán y la última generación de escritores del segundo y último Diplomado Nacional de Dramaturgia llenábamos la pequeña sala. La última elección presidencial estaba por venir (2006), y Rascón Banda nos habló sobre todo de lo que para él representaba ser dramaturgo. «El escritor de teatro provoca, seduce, perturba... El teatro nos conmueve internamente, dispensa desasosiego, cambia a profundidad». Su voz era fuerte y clara; se encontraba en un momento de franca recuperación luego de varias crisis de la enfermedad que dos años más tarde lo llevaría a la muerte.

Sonreía a menudo y prodigaba un buen humor que contagiaba. «Magaña decía que la pesadilla cotidiana en la que el mundo vivía tenía que encontrar en el teatro... [y aquí enfatizó imitando al maestro Magaña] *un Rayiiiito de Esperanza...*». Fue tan aguda su imitación que hizo soltar la carcajada de



los asistentes. Esa frase, dicha de ese modo, es el recuerdo del maestro Rascón Banda que más perdura en mi memoria.

Decía respetar a muchos de sus colegas; sin embargo no coincidía, por ejemplo, con el realismo oscuro de Jesús González Dávila. Él prefería, sí, mostrar la crudeza de la realidad, pero también sazonar con esa luz de esperanza que daba valores y sueños a quienes veían sus obras.

Coincidía con otro dramaturgo que alguna vez dijo: «El teatro mueve apenas un milímetro al mundo». Valiosísimo milímetro. Y opinaba, como Brecht, que «escribir era un acto de amor, un acto de fe en que las cosas puedan ser diferentes, el mundo puede estar mejor que como lo estamos viviendo».

Sin dejar de mover esas manos, que me parecían inmensas, soltó en primera persona la frase «Por mi voz hablará la sociedad de mi tiempo» a los incipientes dramaturgos que escuchábamos, incitándonos a que de nuestra propia voz salieran las mismas palabras. Pensaba, además, que el dramaturgo es el fedatario de lo que está pasando, que habla de la condición humana desnudando al hombre en sus ambiciones. «Nuestra responsabilidad», decía, «es el alma colectiva». Creía en el artista como ese ser hipersensible lleno de conflictos internos, de indignación y percepción del mundo distintas de los demás.

Sabiendo en carne propia que el teatro incomoda porque los teatreros «somos protestones y se nos teme tanto como a nuestras obras», supo bien combinar una serie de cargos disímiles a lo largo de su vida, mismos que le permitieron no tener

que vivir propiamente de su trabajo como dramaturgo. Opinaba que, a pesar de que los teatreros venimos de una tradición del «artista pobre» que casi (siempre) paga por estar en escena, hemos ido cambiando la mentalidad y cada vez más nos convencemos de que nuestro trabajo vale y es importante lograr vivir de él dignamente.

Luego de la feroz pugna que le tocó vivir entre directores y dramaturgos en la década de los setenta —sobre la que escribió una página memorable al ponerse, como en un *ring*, frente a frente junto con su maestro Vicente Leñero, contra los directores Héctor Mendoza y Luis de Tavira en un Festival Cervantino—, en sus últimos días fue consciente de lo mucho que se necesitan unos a otros. «El dramaturgo es sólo el motor inicial para que el hecho artístico dé inicio».

Luego de aquella conferencia, me acerqué a él para hacerle algunas preguntas. ¿Por qué tenemos que escribir teatro en el interior del país? ¿Sobre qué vale la pena hablar? Comenzó con una frase de Chéjov: «Si quieres ser universal, habla de tu pueblo, de tu aldea»; pensaba que hacen falta dramaturgos en todos los rincones de la República, «porque el teatro no se exporta ni se importa, es del público concreto de una región determinada». Hizo un rápido recuento de sus obras y llegó a la conclusión de que las más representadas en el extranjero eran aquéllas más ligadas a su vida en Chihuahua, en la sierra. Las que más tocan lo íntimo de su sociedad inmediata. En cambio, las «pretendidamente universales» no dicen nada al resto del país, ni del mundo. «Tal

vez sean obras bien escritas, pero no logran interpretar los sueños colectivos... Yo, como creador, digo que cargo con un equipaje de sueños, esperanzas, fantasmas y acentos de la región de donde soy, y que ése es el teatro que mejor me sale... Me parece que todo el país debería tener velas encendidas al teatro, pero velas que iluminen a esas regiones. No suplantar con formas que no corresponden a nuestra identidad; las podemos enriquecer con vanguardias internacionales para hacer mejor nuestro oficio, pero no imitando... Tenemos que inventar nuestra propia forma de expresión. Nosotros inventamos el corrido mexicano, la telenovela, la revista política, la carpa... Todas éstas son expresiones que sostienen el sentido de una identidad. Del mismo modo tenemos que inventar un teatro nacional y un teatro regional que nos corresponda como país, si no nunca dejaremos de ser colonia de Estados Unidos o de Europa, porque mentalmente estaremos colonizados si solamente estamos copiando y no generando nuestro propio teatro. Yo admiro mucho a los creadores de provincia, porque sé de las dificultades de abrir telón, de levantar un proyecto. Se hace teatro en condiciones muy adversas aun estando en la Ciudad de México (aún más en el interior), pero sólo la pasión salva al teatro, la fe en que podemos “mover un milímetro el mundo”. Nunca es tarde para empezar a construir un teatro nacional con sus propios recursos y valores. El arte es un valor de la sociedad y un derecho humano que hace la vida más bella. Yo creo que el teatro es un rayo de esperanza en que las cosas pueden mejorar, en que el ser humano puede cambiar, en

que la humanidad no es irredenta. Algo en el hombre puede cambiar y convertirlo en mejor ciudadano. Si acercáramos a todos los hombres a las artes tendríamos mejores políticos, por ejemplo, mejores seres humanos, por supuesto...» ●



«La traducción fue mi tabla de salvación»: Guillermo Fernández

● VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

«*Retratos de familia*». Así tituló Guillermo Fernández la sección de versiones en español de poemas de autores italianos que cierra su libro *Bajo llave*. El poeta tapatío, nacido en 1932, afirma que traducir del italiano fue su tabla de salvación hace más de 30 años, cuando comenzó esta labor en la que sigue ocupándose. Familiares han sido a lo largo de los años sus acercamientos como poeta lector, y como traductor, a Dino Campana, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo y Mario Luzi. Y la lista de poetas traducidos no ha dejado de crecer: Alda Merini, Andrea Zanzotto, Valerio Magrelli.

A esta familia poética creada por Guillermo Fernández también pertenecen grandes narradores: Giuseppe Tomasi

de Lampedusa, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Tommaso Landolfi, Natalia Ginzburg, Leonardo Sciascia, Italo Calvino y Antonio Tabucchi, entre muchos otros.

Guillermo Fernández publicó recientemente *Exutorio. Poesía reunida, 1964-2003* (FCE, 2006). Vive en Toluca, donde escribe poesía, traduce y dirige un taller de traducción.

SAN FRANCISCO Y SU CÁNTICO

El italiano me gustó desde niño. Vivía en Paracho, Michoacán, y ahí un amigo tenía libros en italiano. Me aprendí el «Cántico de las criaturas» de San Francisco. Es uno de los primeros textos líricos en italiano; está lleno de latinismos. Yo lo entendía (lo que no, se lo preguntaba a mi amigo) y me gustaba su musicalidad, me lo sabía de memoria. Ése fue mi primer contacto con el italiano.

¿OJOS ESTÚPIDOS?

Dejé la Ciudad de México y viví un año, 1975, en Zamora, Michoacán, donde seguí haciendo publicidad, no en grande como en el DF, sino en un changarrito. Estaba yo cansado de la Ciudad de México. Un amigo mío, sacerdote, me dijo que me fuera de Zamora, que esa ciudad no era para mí, que estaba perdiendo años de mi vida. Le pregunté que a dónde me iba. «Te gusta la poesía italiana. Vete a Italia», me recomendó. Lo pensé con serenidad, era noviembre, y al mes me fui a Italia a aprender el idioma: en diciembre ya andaba yo allá. Viví cinco años en Italia, y aprendí el italiano en la calle, el que hablaban los estudiantes. Antes del viaje había hecho ya algunas traducciones. Mis primeras traducciones fueron unos poemas de Cesare Pavese, que publicó Carlos

Montemayor en la *Revista de la Universidad* (UNAM), me dijo que eran muy buenas mis traducciones. Pero cuando abrí un ejemplar de la revista me di cuenta de que había cometido un gravísimo error: decía «gli occhi stupiti» y yo leí: «ojos estúpidos», cuando *stupiti* viene de *estupor*, de *azoro*, de *asombro*. Metí la pata. Fue la primera vez que publiqué algo bilingüe. Creo que hasta la edad de 45 años yo no sabía lo que quería hacer en esta vida. Para mí fue como una tabla de salvación haberme interesado en la traducción. Muy pocas personas han traducido lo que yo he traducido, y yo empecé muy tarde. Desde un principio tuve la fortuna de publicar lo que traducía. Hubo un momento en que yo publicaba cuatro, cinco cosas en una semana en la Ciudad de México, en suplementos literarios, revistas, periódicos, vivía de eso, parecía que estaba abonado a esas publicaciones.

IDIOMAS CRUZADOS

Hay una cosa grave: el italiano es un idioma muy parecido al español, ya que también es una lengua romance. De las lenguas romances, las más parecidas son el italiano y el español. Si comparas el español con el portugués, no; el portugués es una cosa totalmente distinta, no se puede hablar el portugués sin su cadencia; para mí es una lengua inaccesible, como el francés, para mí son lenguas impronunciables. No soy bueno aprendiendo idiomas. Ahora traduzco y lo hago con fluidez, hay veces que estoy leyendo y no sé si está en italiano o en español, porque en cuanto me quedo a solas pienso en italiano. Veo el fútbol, miento madres o me da gusto en italiano, de pronto se me cruzan los idiomas.

UN JARABE, UNA MELAZA

Sí digo una cosa: no me gusta la lengua italiana fonéticamente. Los italianos piensan que es la lengua más hermosa del mundo. Yo les digo que es tan dulce, es un jarabe, una melaza. Todos los italianos la presumen, sobre todo frente a los alemanes; entonces yo les digo que prefiero la lengua alemana. La lengua italiana es una lengua totalmente femenina, desde que llegas y oyes a los cargadores en el aeropuerto. Yo pensé que todos eran homosexuales o afeminados, todos cantan, y además el pueblo italiano es muy afeminado, dicen que es el refinamiento... Quién sabe. Después de haber estado un año en Italia, regresé a México y pasé por el aeropuerto de Barajas, en Madrid, y cuando oí el castellano sentí que se me habían destapado los oídos, y mira que el castellano castellano a mí no me gusta mucho, es muy golpeado, es una lengua muy salvaje, muy áspera.

Cuando hablo italiano lo hablo como tlaxcalteca. Los alumnos de mi taller (de traducción del italiano) me preguntan por qué no tengo el acento italiano. «Porque me parece ridículo, estamos entre mexicanos, este taller es para traducir, no vamos a cantar aquí», les digo. Mucha gente llega al taller y tiene otras expectativas. Quieren aprender a hablar el italiano; no lo van a aprender. Dos horas a la semana, no, vamos a traducir. «Pero no sé italiano», dicen. «Vamos a aprender», les contesto. Es una cosa que puede hacer hasta un diputado local: el italiano lo puede aprender hasta un político. Traducimos para que puedan leer revistas, periódicos; lo que yo quiero con todo esto es meterlos a la literatura italiana.

DELICADEZA MEDITERRÁNEA

De la lengua italiana me gusta la libertad sintáctica que tiene, eso sí me encanta. El italiano te permite unas combinaciones sintácticas que en español serían absurdas, totalmente. Y además me gusta la literatura italiana, me gusta la poesía italiana, particularmente la del siglo xx. Pero me ha pasado una cosa, siento que en los últimos años me he congestionado, con el pasar de los años me cansó la delicadeza de la poesía del Mediterráneo, la italiana y la del sur de España.

NO HAY RECETAS PARA TRADUCIR

No he vuelto a Italia; me han invitado tres, cuatro veces, a reuniones de traductores; no quiero ir porque van académicos, y yo con los académicos no tengo de qué hablar, no me interesan, respeto su trabajo, pero prefiero no verlos: pretensiosos, todos llevan sus escritos muy sesudos sobre la traducción. Tengo libros sobre la traducción, teoría y todo eso, los abro y empiezo a bostezar y los aviento. No hay recetas para traducir, no se pueden dar recetas.

EL PORTERITO DE NOCHE

A mí me gusta repetir que la traducción es un mal necesario. Además, lo digo: no creo en la traducción. Yo he dicho que en lugar de poner «traducción» hay que poner «versión». ¿Cómo le haces para traducir a Sandro Penna? Sandro Penna que es tan musical, con un lenguaje tan sencillo. ¿Cómo le haces para traducir a Leopardi? Leopardi es una maravilla en italiano. Aunque cuides el ritmo, pasan espectros de los poemas. Pero tenemos que leer las

traducciones, qué le vamos a hacer. Cuando dicen «Qué buen traductor es fulano», yo digo: «Di que te gustó ese libro, a lo mejor es pésimo traductor, pero es muy buen prosista, que son cosas distintas». «No, él domina el alemán», afirman, pero no hay quien domine un idioma en este mundo, ni Cervantes lo dominó; además no se trata de dominar, si no somos Alejandro de Macedonia ni Julio César: el traductor es el criadito, el porterito de noche de los textos, uno es el servidor.

Yo trato de ser muy literal, lo más posible. He visto las traducciones que hacen de los sonetos de Shakespeare: son poemas distintos. El tema parece que es el mismo, pero no. Además no todos percibimos una palabra de la misma manera. La palabra *casa* para alguien puede ser algo desagradable y le trae malos recuerdos, pero para alguien más puede ser sumamente agradable: oímos *casa* y además no la oímos igual todos, unos la oyen de manera más aguda, más llana, quién sabe; una misma palabra no quiere decir lo mismo, y eso lo vemos en la traducción. Ahora, más que con la traducción en sí, estoy muy entretenido con la filología, ahora siempre quiero saber de dónde vienen las palabras, cuál es la raíz. Lo bueno de ser traductor es que la traducción te enseña a conocer mejor tu propio idioma, sobre todo si se trata de lenguas romances: el italiano, el francés. Disfruto mucho, hay veces que me levanto a las tres, cuatro de la mañana porque quiero saber cuál es el étimo de la palabra, de dónde viene.

CARÁCTER INTERNACIONAL

Mario Luzi me gusta mucho, es uno de los grandes, grandes poetas europeos del siglo xx; pero también está Sandro Penna, un poeta lírico maravilloso, intraducible: cuando lo pasas a otro idioma se deshace en las manos. Me gusta Leopardi; he traducido muy poco a Leopardi porque me desespera. Pero hay poetas que se dejan traducir: Mario Luzi se deja traducir muy bien, es un poeta de ideas. ¿Pero cómo le haces con un poeta que, sobre todo, canta? Al pasarlo a otro idioma se perdió casi todo. Leopardi depende tanto de su musicalidad maravillosa... Mario Luzi y otros son poetas que descienden de Eliot, que proceden de una tradición cultural. Yo creo que traducir a Eliot no es difícil, está lleno de ideas. Esos autores puedes traducirlos y no pierden mucho, pero traducir a Umberto Saba, que es tan cantarín... Cardarelli, Mario Luzi, Valerio Magrelli son de lo más fácil de traducir, en una sentada traduzco quince poemas de Valerio Magrelli, que son pequeños, además, pero con la mano en la cintura; es un poeta que quiere comunicar, no quiere agradarte con la música, tiene buen oído, no exagera con la música, es un músico discreto, es una poesía que tiene un carácter internacional, me atrevería a decir ●



•Precio del ejemplar: \$40.00 •Publicación bimestral •Suscripción anual (6 números): \$200.00 (incluye envío)

5688 8756, 5688 9232, 5601 3876
 editortoma@pasodegato.com, difusion@pasodegato.com, editorialpdg@gmail.com
 Eleuterio Méndez No.11, Esq. Héroes del 47
 Colonia Churubusco Coyoacán, C.P. 04120

Una publicación de
 EDICIONES Y PRODUCCIONES ESCÉNICAS PASODEGATO

REPLICANTE¹⁷

IDEAS PARA UN PAÍS EN RUINAS



Mario Vargas Llosa: Céline.
Historia del antisemitismo.
Amy Winehouse —y otros
personajes extraordinarios.

El lado B de
la historia

- XHUGP 104.3 FM Puerto Vallarta
- XHAUT 102.3 FM Autlán de Navarro
- XHUGC 104.7 FM Colotlán
- XHUGO 107.9 FM Ocotlán
- XHUGG 94.3 FM Ciudad Guzmán
- XHUGL 104.7 FM Lagos de Moreno
- XHUGA 105.5 FM Ameca
- XHUG 104.3 FM Guadalajara



Tu Radio
Tu Red



Red Radio Universidad de Guadalajara

Red Radio Universidad de Guadalajara
www.radio.udg.mx

PREMIO LATINOAMERICANO DE PRIMERA NOVELA SERGIO GALINDO



Novela ganadora
Preameditatio malorum
Claudio Cáceres Marchesi

Mención especial
Welcome coyote
Ulises F. Morales Ponce



Mención especial
Nómadas del sur
Raúl Arístides



LA PALABRA y el HOMBRE

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA



Leticia Tarragó ▶ Ballet del hechizo

- Jacqueline Binder: Cartulillo Un vaso de fin sobre el planeta
- Coña del Pablico: No me alcanzaré la vida
- José Luis Martínez Suárez: El viaje interdimensional: los cuentos de Juan Manuel Torres
- Martín Aguilera: Elecciones y medios de comunicación en Veracruz
- Braulio Thiessen-Sánchez: Nombre silvestre en Nombre bárbara



El Tesoro de mi Tierra es un tequila 100% puro de agave producido por campesinos de los Altos de Jalisco organizados en cinco sociedades de producción rural que conforman la Integradora San Agustín.

La integradora San Agustín con un potencial de beneficio para más de 10 mil campesinos, se encuentra en una cima del pueblo de San Agustín, Tototlán, un área privilegiada de la zona de denominación de origen del tequila, donde la combinación clima, altura y suelo produce el agave de mejor calidad.

Siendo una empresa ecológicamente responsable La Integradora San Agustín cuenta con su propio pozo de agua que le garantiza autosuficiencia y pureza en esta materia prima básica, así como realiza un manejo integral de los residuos sólidos.

El proceso de elaboración del tequila El Tesoro de mi Tierra, si bien es un proceso industrializado, aún mantiene características de fabricación tradicional, como es el cocimiento de la piña recién jimada y seleccionada, en hornos de piedra.

La doble destilación que se realiza en el proceso para lograr mayor pureza en el producto, a diferencia de los procesos altamente tecnificados, se realiza por calentamiento a través de la evaporación del alcohol y su paso por serpentines para caer por goteo, en un proceso lento que le otorga las cualidades tradicionales de sabor y aroma del tequila.

100% PROPIEDAD DE CAMPESINOS JALISCIENSES
100% PURO DE AGAVE
100% NACIONAL



Integradora San Agustín S.A. de C.V.

Artes Escénicas y Literatura



EFÍMERA Alfonsina Riosantos

del 4 de oct. al 23 de nov.
todos los sábados 20:30 hrs.
y domingos 18.00 hrs.
Teatro Experimental de Jalisco



LA FABRIKA Danza Experimental

15, 12 y 28 de noviembre,
20:30 hrs.
Teatro Experimental de Jalisco



5 EINCE 08 Creación escénica fuera de sitio

Laboratorio de creación y formación 2008
Espectáculos y compañías invitadas
Sedes: Teatro Diana, Teatro Experimental, Capilla del Museo Pantaleón Panduro
y Plaza Springfield en Tlaquepaque.
del 6 al 25 de octubre.
(www.laboratoriopuntod.com)

Artes Escénicas y Literatura



Boletos en

ticketmaster.com.mx



Liverpool

fabricas de francia

gandhi.

See's
CANDIES

3818-3800

Para mayor información visita la página www.cultura.udg.mx