

Universidad Complutense de Madrid



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Elisa Cilia

ELISIÓN Y CLANDESTINIDAD EN LA ESCRITURA DE ERRI DE
LUCA: ESTRATEGIAS DE LA OCULTACIÓN.
UNA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *TRE CAVALLI*

Dra. Mercedes Rodríguez Fierro

Máster Universitario en Traducción Literaria
Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores
Facultad de Filología
Universidad Complutense

Curso académico 2014/2015

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es proponer una nueva traducción al español de la novela *Tre cavalli*, del escritor italiano Erri De Luca (Nápoles, 1950). Para llevar a cabo la traducción de esta novela italiana, en primer lugar se delinearán la figura del escritor Erri De Luca, con unas noticias sobre su biografía y las obras publicadas en italiano, luego se centrará la atención en *Tre cavalli*. Será fundamental, en relación a este extremo, conocer el argumento de la novela y la estructura general del texto, dos elementos funcionales al proceso de traducción.

El trasfondo histórico en el que se enmarca *Tre cavalli* es la dictadura militar argentina del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Por la especial estructura narrativa de la novela, que nunca revela claramente el período histórico al que se refiere, será necesario proporcionar informaciones sobre las causas y las consecuencias de los acontecimientos que caracterizaron esa época argentina y así explicitar el contexto de la novela.

En este trabajo se quiere también analizar el caso editorial de *Tres caballos*, traducción española de la novela italiana publicada en 2002 por la editorial Akal y descatalogada por la editorial misma en poco tiempo. Por lo tanto, se presentará una investigación sobre la recepción de Erri De Luca en España como autor de novelas y un análisis del caso de descatalogación de *Tres caballos*, avanzando hipótesis basadas en la teoría de la estética de la recepción de Robert Hans Jauss (1921-1977).

Después de haber recogido las informaciones necesarias sobre los elementos extra – textuales de la novela, para la nueva traducción al español será necesario también identificar las peculiaridades del texto que pueden representar ‘problemas’ de traducción a la hora de la creación del texto de llegada, analizando los rasgos textuales más especiales, con un enfoque profundizado en la técnica narrativa de la elisión. Se tratará de una propuesta de traducción que se fija como objetivo principal prestar el mayor respeto a la identidad del texto, a sus peculiaridades a las de su autor y, al mismo tiempo, anular las barreras de las diferencias idiomáticas y culturales para alcanzar la difícil síntesis entre la materia original del contenido de la obra y su mejor recreación en la lengua de llegada.

PALABRAS CLAVES

Erri De Luca, *Tre cavalli*, *Tres caballos*, César Palma, dictadura militar argentina, Proceso de Reorganización Nacional, desaparecidos, literatura italiana, traducción, descatalogación, Robert Hans Jauss, teoría de la recepción, elisión narrativa, olvido, clandestinidad.

Title: Elision and secrecy in Erri De Luca narrative: strategies of hiding, a Spanish translation of *Tre cavalli*.

ABSTRACT

The aim of this paper is to propose a new Spanish translation of the novel *Tre cavalli*, written by the Italian writer Erri De Luca (Naples, 1950). To carry out the translation of this Italian novel, it is necessary to introduce the author, with news about his biography and works published in Italian, and then focus on *Tre cavalli*. In relation to this novel, it will be essential to know the plot and the general structure of the text, two useful elements of the translation process.

The historical background of *Tre cavalli* is the Argentina's military dictatorship called Process of National Reorganization (1976-1983). Because of the special narrative structure of the novel, which never clearly reveals the historical period to which it relates, this work must provide informations on the causes and consequences of events that characterized these years in Argentina.

This paper also wants to study the case of the publication of *Tres caballos*, Spanish translation of the novel published in 2002 by Akal that was out of print in a short time. Therefore, it will be presented an investigation about the spreading of Erri De Luca's novels in Spain and an analysis of the case of out-of-print book *Tres caballos*, advancing hypotheses based on the theory of aesthetics of reception of Robert Hans Jauss (1921 -1977).

After collecting the necessary information about the extratextual elements of the novel, for the new Spanish translation will also be necessary to identify the peculiarities of the text, that may represent translation 'problems' when creating the target text, analyzing the most special textual features with a special focus on the narrative technique of elision. This new Spanish translation will have the main objective to provide the greatest respect for the identity of the Italian novel, its peculiarities and those of the author and, at the same time, to cancel the barriers of language and cultural differences and achieve the difficult synthesis between the original matter of the content of the source text and its best recreation in the target language.

KEYWORDS

Erri De Luca, *Tre cavalli*, *Tres caballos*, César Palma, Argentina's military dictatorship, Process of National Reorganization, desaparecidos, italian literature, translation, out-of-print book, Robert Hans Jauss, reception theory, narrative elision, oblivion, secrecy.

ÍNDICE

Introducción	4
1. Erri De Luca: biografía y obras	6
1.1 <i>Tre cavalli</i> : argumento y niveles narrativos de la obra	8
1.2 <i>Tre cavalli</i> : el marco histórico al que alude la novela de Erri De Luca	13
1.3 La recepción de Erri De Luca en España: hipótesis para la descatalogación de <i>Tres caballos</i>	23
2. La elisión narrativa como recurso para el olvido y la clandestinidad y otras peculiaridades de <i>Tre cavalli</i> . Una nueva propuesta de traducción	31
3. La traducción: <i>Tres caballos</i>	36
4. Conclusiones	67
Bibliografía	68

Introducción

El objetivo de este trabajo es proponer una nueva traducción al español de la novela *Tre cavalli*, del escritor italiano Erri De Luca (Nápoles, 1950).

La obra, ya traducida al español en 2002 por César Palma y descatalogada por la editorial misma, presenta un trasfondo histórico que ha interesado tanto a España como a Italia, por sus consecuencias histórico- políticas que siguen siendo de gran actualidad: la dictadura militar argentina del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

Como todo trabajo de traducción implica, ha sido necesario investigar previamente sobre el autor, sus obras y su contexto para poder, después, trabajar con el texto con vistas a una nueva traducción.

Por esta razón, en el primer apartado de este trabajo se delinearán la figura del escritor Erri De Luca, con unas noticias sobre su biografía y las obras publicadas en italiano, para luego centrar la atención en *Tre cavalli*. Es fundamental, en relación a este extremo, conocer el argumento de la novela y la estructura general del texto, dos elementos funcionales al proceso de traducción.

Por su especial estructura narrativa, *Tre cavalli* se enmarca en un contexto histórico poco visible, una ‘historia pasada’ que emerge poco a poco y sin muchos detalles. Por esta razón, y para comprender a fondo al protagonista de la novela, será necesario proporcionar informaciones sobre las causas y las consecuencias de los acontecimientos que caracterizaron la dictadura militar argentina de los años Setenta y Ochenta del siglo pasado.

Dentro del cuadro de informaciones útiles para definir la novela y su ‘entorno’ histórico-literario, es conveniente justificar el porqué de una nueva propuesta de traducción de *Tre cavalli* al español: para conseguir este objetivo se presentará una investigación sobre la recepción de Erri De Luca en España como autor de novelas y un análisis del caso de la descatalogación de esta obra (apartado 1.3), avanzando hipótesis basadas en la teoría de la estética de la recepción de Robert Hans Jauss (1921-1977).

Tras haber recogido las informaciones necesarias para un conocimiento completo de la novela y de su contexto, será necesario identificar las peculiaridades del texto que pueden representar ‘problemas’ de traducción a la hora de la creación del texto de llegada. Es en el apartado 2 donde se analizarán los rasgos textuales más especiales, como el uso de la puntuación, de los tiempos verbales, etc. pero sobre todo se centrará la atención en la técnica narrativa de la elisión, recurso textual que refleja la condición de clandestinidad que por mucho tiempo ha formado parte de la vida del protagonista, y que sigue ejerciendo una notable influencia en su manera de vivir el presente. Esta característica puede también tener una función especular en el motivo de la búsqueda y la necesidad del olvido de un conflictivo pasado como elemento

constitutivo destacado y omitido que queda permanentemente presente y permanentemente oculto en la composición de los resortes constitutivos de la novela.

En conclusión, el apartado 3 propondrá la nueva traducción de *Tre cavalli* al español y se tratará de una propuesta que se fija como objetivo principal prestar el mayor respeto a la identidad del texto, a sus peculiaridades a las de su autor y, al mismo tiempo, se propondrá la recreación de un texto que parezca haber sido escrito en la lengua de llegada desde el principio, de acuerdo con el que es el anhelo implícito de todo esfuerzo de traducción: anular las barreras de las diferencias idiomáticas y culturales para alcanzar la difícil síntesis entre la materia original del contenido de la obra y su mejor recreación en la lengua de llegada.

1. Erri De Luca: biografía y obras

Erri De Luca (Nápoles, 1950) es un novelista, poeta y traductor italiano. En su juventud, cuando contaba precisamente dieciocho años, participó en el movimiento del '68 y posteriormente se unió al grupo político *Lotta Continua*, en los polémicos “Anni di Piombo” del panorama político italiano de los años Setenta.

Trabajó como albañil y camionero y durante la guerra de los Balcanes (1991-1999) fue conductor de vehículos de apoyo humanitario. Además ayudó en muchas acciones de voluntariado en Tanzania y estaba en Belgrado cuando tuvieron lugar los bombardeos de la OTAN, en 1999. Con cerca ya de cuarenta años, comenzó a escribir y colaborar en periódicos, tanto en temas políticos como en acontecimientos relacionados con el alpinismo, disciplina de la que es aficionado.

Aprendió de forma autodidacta diversas lenguas, como el hebreo y el yiddish, traduciendo al italiano numerosos textos, entre ellos algunos de los libros del Antiguo Testamento de la Biblia.

Como traductor, Erri De Luca expresó sus ideas relativas a esta faceta de su actividad profesional e intelectual en una entrevista de Dori Agrosi para «La Nota del Traduttore» (2007):

Quando inizia la sua attività di traduttore?

Verso i trent'anni, da lettore di *Antico Testamento* in ebraico, per bisogno di riportare in italiano la forza della lingua originale. Le traduzioni bibliche si sono di molto allontanate da quella asprezza ruvida e commossa.

La traduzione è un genere letterario?

La traduzione è un atto di ammirazione. Comporta un'emozione, un arrossamento. Chi lo compie deve rinunciare alla propria letteratura per condurre un mezzo di trasporto. Il traduttore è un autista. È il suo carico a essere letterario.

Qual è l'immagine del traduttore che emerge dai media?

Metà facchino, metà doganiere (Agrosi, 2007, en línea).

Es autor de más de cincuenta obras, entre las que destacan: *Non ora, non qui* (Feltrinelli, 1989), *Tu, mio* (Feltrinelli, 1999), *Tre cavalli* (Feltrinelli, 1999), *Montedidio* (2002), *Solo andata. Righe che vanno troppo spesso a capo* (Feltrinelli, 2005), *Il peso della farfalla* (Feltrinelli, 2009), *Il giorno prima della felicità* (Feltrinelli, 2009) *I pesci non chiudono gli occhi* (Feltrinelli, 2011), *La parola contraria* (Feltrinelli, 2015).

Es considerado uno de los autores italianos más importantes en la actualidad, y como prueba de ello sus libros han sido traducidos a más de 30 idiomas. En lo concreto, casi toda su producción novelística se ha traducido al español, incluso *La parola contraria* (Feltrinelli, 2015), un panfleto político sobre el proceso judicial a que ha sido

sometido a propósito de la cuestión italiana de la TAV (un Tren de Alta Velocidad que debería construirse entre Lyon y Turín).

Ha sido galardonado con diferentes premios, entre los que destacan el Premio France Culture y el Femina Étranger en Francia, o el Premio Petrarca en Alemania.

Para el cine ha escrito el guión de *Di là dal vetro* y *Il turno di notte lo fanno le stelle* (premiado en el Tribeca Film Festival de New York en 2013), la biografía musical *La Musica Provata* y el documental *Alberi che camminano*.

Para el teatro, ha llevado al escenario *In nome della madre*, *Chisciotte e gli invincibili*, *In viaggio con Aurora*, y *Chisciottimisti*.

En la actualidad vive en los alrededores de Roma.

El 1 de julio de 2011 el mismo Erri De Luca, con el apoyo de Paola Porrini Bisson, ha dado inicio a la “Fondazione Erri De Luca”, una fundación sin ánimo de lucro que se ocupa de cuestiones humanitarias a través de varios instrumentos comunicativos y está por tanto encargada de la tutela y rastreamiento de todos los eventos relacionados con su obra y tiene como cometido también la recopilación de los trabajos que sobre su obra se publican. En este sentido, la fundación convoca cada año el premio “Grazie per l’attenzione”, dando la posibilidad a los estudiantes universitarios italianos de recibir un premio en dinero por haber trabajado y escrito una tesis sobre el autor.

Todas las actividades políticas, culturales, sociales y literarias de la fundación están recogidas en la web “Fondazione Erri De Luca” (<http://fondazionerrideluca.com/>).

1.1 *Tre cavalli*: argumento y niveles narrativos de la obra

El protagonista de *Tre cavalli* (Feltrinelli, 1999) no tiene nombre, es un jardinero de alrededor de cincuenta años que tiene la costumbre de comer todos los días en la misma taberna y leer libros usados.

Un día, durante una de esas comidas, conoce a una mujer y a partir de ese encuentro se desarrolla la que se podría identificar como la ‘historia presente’ de la obra, es decir la narración de acontecimientos que pertenecen al nivel narrativo del presente de la novela. De hecho, el jardinero y la mujer, que se llama Laila y tiene 20 años menos que él, empiezan una relación íntima fruto de una sintonía inmediata hecha de una casi total ausencia de palabras y sí de un paulatino y apasionado intercambio de miradas.

Laila es una prostituta de alto nivel, de las que ejercen su profesión acompañando solo a hombres ricos y de elevada posición social. Pero la historia con el jardinero empieza por razones que van más allá de su profesión: ha habido algo, repite la mujer muchas veces durante las conversaciones con el protagonista, que la ha atraído hacia él, algo que no sabe identificar.

El jardinero, por su parte, es un hombre de pocas pero buenas palabras, un hombre con un pasado oculto que se resiste a revelar tanto a su interlocutora como a los lectores de la novela, que poca información consiguen obtener de un relato que sortea con habilidad todo momento de introspección del personaje hacia un pasado del que pocos son inicialmente los indicios.. A él le basta con trabajar en el jardín cuyo cuidado le ha sido encomendado, leer libros usados y de vez en cuando beber vino tinto mientras conversa con el propietario de la hostería.

Este nivel de ‘historia presente’ alcanza su punto de inflexión el día en que, mientras el protagonista atiende a su trabajo en el jardín, un hombre africano se le acerca y le pregunta si tiene flores para vender: se llama Selim y, a partir de ese momento, se convierte en una presencia amiga en las jornadas de trabajo del jardinero. Sus visitas son un ritual hecho de cortar flores, hacer ramos, hablar y tomar un buen café en compañía.

El primer nivel de narración, que corresponde al presente de la historia contada, se conecta varias veces con un segundo nivel de narración, el de la ‘historia pasada’. Se trata del pasado del jardinero, que nunca se menciona de manera explícita, sino con alusiones, frases cortadas, metáforas y esos mecanismos de elusión narrativa que analizaré más adelante. Es en los momentos que pasa con Laila cuando el jardinero se da cuenta de que su pasado empieza a brotar en relatos orales que no logra controlar ni parar y que permiten conocer, paso a paso y con algún detalle, la ‘historia pasada’ que

pasa a ser el marco ausente de la acción de la novela en su condición de oculta causa remota del aislamiento y bíblica ausencia de palabras del protagonista en relación con su biografía.

Para aclarar lo que en la novela se queda entre líneas, es importante trazar un cuadro cronológico de su pasado. De aquí la necesidad de profundizar en el apartado 1.2 de este trabajo el marco secreto en que la omitida acción de la novela anida: la dictadura argentina del Proceso de Reorganización Nacional. El jardinero, durante su juventud, se había trasladado a Argentina después de haberse enamorado de Dvora, una mujer aficionada a las escaladas y que había conocido en el curso de una acción compartida en una misma e indefinida montaña. Eran los años en que empezaba el terror de la represión militar argentina, desaparecían personas que habían sido designadas o delatadas como elementos subversivos para el régimen y de cuyos destinos la dictadura se permitía disponer en aras de la seguridad nacional, representando una amenaza para la política del momento.

Los recuerdos del jardinero brotan ahora sin control y cuentan hechos de esos años, de su amor por Dvora, de su huida del Sudamérica y de todas las dificultades encontradas, de la necesidad de olvido que se ha apoderado de su cuerpo y de su mente, dejándole solo la fuerza de sobrevivir.

La relación entre Laila y el jardinero les hace descubrir que existe algo más allá del dolor que la vida ha reservado a cada uno. El jardinero se da cuenta de que en ese momento siente amor por esa mujer y Laila ve al jardinero como al hombre de su vida, alguien con quien compartir su tiempo y su intimidad sin necesidad de venir recompensada por ello.

El momento en el que el tiempo del relato emprende un impulso nuevo y abandona el inicial ritmo del apólogo moral y el posterior momento de eclosión evocativa se encuentra cuando Laila revela al jardinero que un hombre la amenaza, la sigue y no la deja vivir en paz y la única solución que ella cree posible para acabar con ese acoso es matar al hombre y poner fin a su pesadilla. Después de esa confesión, se desencadena en el alma del jardinero un sentido violento de defensa hacia Laila, una necesidad de protegerla que le lleva hacia la idea siempre más concreta de matar a ese hombre, dejando así atrás todo ese esfuerzo de silenciosa cautela donde encontraba antes acogida su rutina de hombre metódico y prevenido.

Durante el último café con Selim, último porque el hombre se dispone a regresar a su país en un breve plazo, el jardinero le dice que tiene que ir a un sitio para supervisar la zona. Selim quiere acompañarle a toda costa sin pretender conocer ningún detalle y el jardinero acepta sin oponerse: se trata del barrio donde vive el hombre que molesta a

Laila y su visita allí, aunque Selim no lo sepa oficialmente, le sirve al jardinero para analizar el ambiente y pensar en el mejor momento para poner en práctica su plan.

Después de un par de días, el jardinero decide que ha llegado la hora de cumplir el asesinato. Al llegar al barrio de la víctima, se da cuenta de que algo ha pasado: hay mucha gente en la calle y policía por todos lados. Escucha la conversación de unas personas allí presentes y se entera de que han matado a un hombre, degollado seguramente por una persona hábil en el uso de las navajas. Nadie ha visto mucho, solo parece ser que el asesino ha sido un hombre africano.

Con esos pocos detalles, el jardinero entiende lo que ha pasado, lo que ha hecho Selim el día antes de irse a su país, una forma de agradecerle el regalo de las flores y el café sobre el que habían construido la intimidad de una amistad hecha de ausencia de revelaciones y de íntima comprensión de los secretos del otro.

A pesar de los dos niveles de narración detectados en la obra, toda la novela corta puede considerarse una reproducción narrativa de estados de ánimo, sentimientos e intentos de olvido: la historia de un hombre que puede ser la historia de mil otros hombres, víctimas también de la misma persecución política.

Tre cavalli presenta un estilo narrativo basado en la coordinación: la brevedad de las frases, densas de significados, refleja la personalidad del protagonista, un jardinero que tiene en su interior las heridas de un pasado del que no quiere hablar.

Este aspecto confluye y favorece la tendencia narrativa a la ocultación de hechos: las narraciones del jardinero sobre su pasado argentino siempre muestran una falta de información, omisiones o frases cortadas que se manifiestan, desde un punto de vista estructural, con elisiones, párrafos que empiezan *ex abrupto* y que el lector consigue contextualizar solo después de haber leído un par de líneas más.

Es cierto que a veces la narración parece un *stream of consciousness*, una narración de hechos pasados que se desarrolla sin directo control del narrador y resultando, por esta razón, totalmente fusionada a la narración de los hechos 'presentes'.

Son pocos los personajes que interactúan en la novela pero cada uno tiene un papel casi místico, de revelación y ayuda personal: Laila y el jardinero actuarán al final en apoyo el uno del otro, Selim cual providencial *deus ex machina* resolverá el conflicto del jardinero impidiendo que lleve a cabo la acción violenta que sellaría el destino trágico de un personaje que carga con la violencia de un pasado cuyo peso intenta anular en la inercia de su metódica existencia actual.

Los ambientes en los que se desarrolla la acción de la novela son pocos y muy humildes: la taberna a la que acude el jardinero, su casa y su jardín, así como la casa de Laila reflejan la necesidad de sencillez y la ausencia de adornos, debidas a la actitud que él ha desarrollado después de haber sobrevivido a la violencia de la acción política y de

la persecución en su pasado en Argentina. De hecho ni siquiera es posible definir con certeza cuál es el país en que todos estos espacios se encuentran, tan cuidadosamente están ocultos los rasgos de una localización concreta.

El lenguaje que usa Erri De Luca es muy sencillo y se sirve de simples combinaciones de palabras y frases impactantes para destacar que debajo de esa sencillez, en realidad, se esconde una multitud de significados, algunos de estos relacionados con la intimidad, con el sentido de la vida, con la muerte y con todas esas incógnitas que llenan la vida del ser humano.

Tre cavalli se añade a la lista de las obras de Erri De Luca traducidas al español, obras que los españoles han apreciado mucho, demostrando mucho interés tanto por parte de los editores como de los lectores por la escritura y los contenidos de la narrativa de De Luca. A pesar de esto, la traducción publicada por la editorial Akal en 2002 y llevada a cabo por César Palma, ha sido descatalogada después de la primera edición, dejando abierta la posibilidad de que el público de lectores españoles no haya apreciado en esta ocasión la obra. Estudiar la realidad del público lector hoy en día es fundamental y, en el caso de las posibilidades de promoción y venta de una obra, resulta imprescindible. Para entender las causas de este fenómeno editorial, he intentado contactar con la editorial Akal, solicitando alguna información en relación a esta edición. Desafortunadamente no he tenido ninguna contestación pero, para aportar pruebas a este trabajo, adjunto aquí el texto del correo electrónico enviado el día 28 de marzo de 2015:

Estimada editorial AKAL:

Soy Elisa Cilia, soy italiana y estoy cursando el Máster en Traducción Literaria de la Universidad Complutense de Madrid.

Escribo este correo porque estoy investigando sobre la traducción española de la novela italiana *Tre cavalli* de Erri De Luca para el trabajo final del Máster.

Sé que su editorial en 2002 ha publicado una traducción de la obra de César Palma y me gustaría tener algunas informaciones a propósito para añadirlas a mi trabajo y darle solidez científica.

- Me gustaría, primero, saber por qué el libro se ha descatalogado: ¿ha sido por la inexistencia de ventas, por motivos económicos o ausencia de ritmo comprador de la novela?
- ¿Podrían facilitarme los datos de venta de la obra (ejemplares vendidos, tirada, etc.)?
- ¿Cuál ha sido la razón por la que la editorial ha decidido traducir y publicar esta obra de Erri De Luca?

-¿Es posible obtener una copia de la obra, aunque sea descatalogada?

Sería muy útil para mí poder tener estas informaciones. Necesitaría también saber que las informaciones que os he pedido puedo usarlas sin problemas, por supuesto citando la editorial y/o la persona/responsable que me los facilitará.

Les agradezco por la colaboración y la disponibilidad.

Un saludo muy cordial,

Elisa Cilia

1.2 *Tre cavalli*: el marco histórico al que alude la novela de Erri De Luca

En *Tre Cavalli* de Erri De Luca el recorrido biográfico del protagonista, que parece evidente que es uno de los temas más importantes y determinantes de su vida, permanece en gran medida oculto. Los hechos a los que alude de vez en cuando el jardinero (p. ej. «E poi chiede di me ma non glieli sgrano i miei malanni di Argentina, i torti scatenati, la caccia alla vita.», De Luca, 1999: 16-17) se refieren a la dictadura argentina del Proceso de Reorganización Nacional, una dictadura militar que detentó el poder en el país desde 1976 hasta 1983.

Para contextualizar y comprender de manera completa el marco de la novela, es útil perfilar un cuadro de resumen de los hechos estructurales y coyunturales que constituyeron los antecedentes históricos del Proceso de Reorganización Nacional.

La reconstrucción histórica llevada a cabo en este trabajo es el resultado del estudio de diferentes tipos de documentos (ensayos, audiovisuales, entrevistas, investigaciones, testimonios etc., cfr. Bibliografía) y tiene como objetivo conseguir dibujar el marco histórico de esos años pero también analizar los procesos socio-políticos y económicos que resultan igualmente relevantes para la comprensión de estos hechos.

A partir de los años Cuarenta, años del primer gobierno de Juan Domingo Perón, empiezan a emerger los personajes, la política y los contrastes que llevarán a la anulación de las libertades democráticas y de los derechos de las personas en Argentina.

La ‘tradición’ de los golpes de estado y de las dictaduras militares en Argentina empieza en los años Treinta del siglo XX, época a la que la historiografía ha asignado el nombre de Década Infame (1934- 1943).

El general Juan Domingo Perón (1895-1974), después de años de militancia en defensa de los derechos de los trabajadores, algunos años antes de su primera elección a presidente del Gobierno fue alejado de la política y después detenido a causa de los enfrentamientos con los latifundistas. El amplio consenso popular que había obtenido durante sus primeros años de política hizo que se produjeran protestas populares contra su detención hasta que, el 17 de octubre de 1945, recuperó su la libertad.

Tras años de oligarquía militar que controlaba los latifundios y sobrevivía a través de fraudes electorales, el 24 de febrero de 1946 el pueblo argentino elige a Perón como jefe del Gobierno, y fue entonces cuando este tuvo que enfrentarse, entre 1946 y 1955, con la crisis del sistema económico argentino causada por la paulatina recuperación económica de los países europeos que habían participado en la segunda Guerra Mundial.

Si entre 1943 y 1950 Argentina había conocido un *boom* económico gracias al crecimiento de las exportaciones (los sistemas de producción europeos habían sido destruidos durante la segunda Guerra Mundial y era necesario importar productos de cualquier tipo), durante los años Cincuenta empezó a manifestarse el descontento de esa parte de la sociedad que nunca había aceptado ni a Perón ni al peronismo, es decir los latifundistas y la Iglesia.

En septiembre de 1955 un golpe de estado destituyó a Juan Domingo Perón, que se vio obligado al exilio a Paraguay y, en un segundo momento, a España.

De 1955 a 1973 Argentina cayó víctima de la segunda Década Infame: hasta el 1966 la Revolución libertadora (una dictadura militar también basada en el uso de la violencia) provocó numerosos intentos de golpe, a lo que se sumaron atentados por parte de la resistencia peronista, una grave inestabilidad política y, sobre todo, la absoluta prohibición de apoyar, hablar o unirse al peronismo.

En 1966 el enésimo golpe de estado dio el poder a la Revolución Argentina, una dictadura de carácter fascista y con el apoyo de la Iglesia, con Juan Carlos Onganía como jefe del Gobierno. En esos años se prohibió la existencia de organizaciones políticas y sindicatos, mientras continuaba la persecución ideológica dentro del sistema educativo del país, y la censura controlaba cualquier tipo de medio de información.

En un clima de tensión, que tocó su punto más álgido en 1969 con el Cordobazo (una insurrección de los jóvenes peronistas que se acabó con la ocupación de la ciudad de Córdoba), la dictadura militar se vio obligada a convocar nuevas elecciones democráticas, reconociendo de nuevo al partido peronista, después de varios años de ausencia, impidiendo el regreso de Perón a Argentina y por supuesto su participación en las elecciones como candidato a la presidencia.

En 1973 las elecciones demostraron que el partido peronista seguía siendo la fuerza política más fuerte del país. El triunfo de Héctor Cámpora fue fundamental para el regreso de Perón a Argentina (después de dieciocho años de exilio) y concedió al país la ilusión de una nueva época democrática.

Con el eslogan “Cámpora al gobierno, Perón al poder”, el partido peronista, que ya había sufrido una división interna en dos facciones en fuerte contraste, formó un gobierno en el que la mayoría de los componentes pertenecía a la derecha reaccionaria: Alberto Villar como jefe de Policía, José López Rega como Ministro de Bienestar Social y José Ignacio Rucci, el único representante del partido peronista, como secretario general de la Confederación general del Trabajo de la República Argentina.

Para facilitar la nueva elección de Juan Domingo Perón, Héctor Cámpora dimitió en julio de 1973, permitiendo que Perón en el mismo año volviera a ser presidente del Gobierno.

El nuevo gobierno de Perón, que designó como vicepresidenta a la misma mujer del Presidente, María Estela Martínez de Perón, muy pronto demostró estar alejado de cualquier política de izquierda, avalando una línea política indiscutiblemente opuesta. Con esta postura política, no se pudieron evitar los enfrentamientos entre las dos facciones del partido, que pronto se convirtieron en verdaderas masacres, con el objetivo de eliminar a los militantes de la oposición.

El aparato represivo entretanto se había fortalecido: la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), liderada por López Rega, autorizó ese terrorismo de estado que habría caracterizado también la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional. Este último gobierno de Juan Domingo Perón, que murió por un infarto en 1974, dejó una herencia política que no consiguió mantener la autoridad necesaria para gobernar:

se nombró presidente a la mujer de Perón, popularmente conocida como ‘Isabelita’ y esta eligió a José López Rega como mano derecha en el mantenimiento de las que habían sido las directrices más destacadas del mandato político de su marido.

La actividad represiva de la Triple A no parecía tener fin y la eliminación del ‘peligro comunista’ se había vuelto la única prioridad de los ‘comandos de la muerte’.

En 1974 se promulgó incluso una ley antisubversiva, que prohibía también las huelgas y las guerrillas. Como consecuencia de estas medidas represoras, las organizaciones guerrilleras de la izquierda peronista con ideología marxista (los Montoneros y el E.R.P. –Ejército Revolucionario del Pueblo -) empezaron a reunirse clandestinamente en los montes de la provincia de Tucumán.

Al ver la situación, el Ejército Argentino aplicó los métodos anti-insurreccionales aprendidos en las escuelas militares de Panamá: así aparecieron los primeros centros de detención clandestina y se registraron los primeros casos de “desaparecidos”.

En 1975 Isabelita Perón nombró a Jorge Rafael Videla Jefe del Ejército Argentino y López Rega tuvo que renunciar a su función de íntimo consejero del jefe del Gobierno.

A principios de 1976 eran ya 500 las personas asesinadas porque habían sido consideradas opositoras al gobierno, la economía argentina estaba totalmente fuera de control, las protestas salariales se difundían cada día más en todo el país y la prensa nacional deseaba el fin del gobierno de Isabelita Perón.

Al amanecer del 24 de marzo de 1976 la Junta Militar formada por Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti destituyó el gobierno de Isabelita Perón con un golpe de estado e instauró la dictadura militar conocida como Proceso de Reorganización Nacional.

El golpe del 24 de marzo de 1976 dio el poder a la primera de cuatro juntas militares que se sucedieron hasta 1983. Cada junta militar estaba organizada según un esquema de reparto del poder tripartito, que establecía el mandato de tres militares que representaban cada uno a un sector de las fuerzas armadas del país: el Ejército de Tierra, las Fuerzas Aéreas y la Armada. Para cubrir todos los cargos políticos, se nombraba a un presidente, que igualmente procedía del Ejército y que detentaba los poderes legislativo y ejecutivo.

La primera Junta mantuvo el poder de 1976 a 1980 y estaba organizada de la siguiente manera: Jorge Rafael Videla era el representante del Ejército y Presidente, Emilio Eduardo Massera era jefe de la Armada y Orlando Ramón Agosti estaba al mando de la Fuerza Aérea Argentina.

Esta junta militar inauguró su actividad política con la aprobación de un estatuto que anulaba el valor jurídico de la Constitución, una medida necesaria para poder culminar ese proyecto de destrucción social, cultural y humana que se había decidido llevar a cabo.

A partir de 1980 y hasta 1983 fueron tres las Juntas que se sucedieron en el gobierno, con una rapidez que indicaba ya el debilitamiento del poder dictatorial. De

1980 a 1981 la junta tuvo como presidente y Jefe del Ejército a Roberto Viola, con Armando Lambruschini y Omar Graffigna al mando de la Armada y de la Fuerza Aérea; de 1981 a 1982 el presidente fue Leopoldo Galtieri, que compartió el poder junto a Jorge Anaya y Basilio Lami Dozo; la última Junta, que ocupó el poder, desde el 1982 hasta el 1983, tuvo como presidente a Reynaldo Benito Bignone y a la cabeza de los cargos militares a Cristiano Nicolaides, Rubén Franco y Augusto Hughes.

Esta última Junta Militar intuyó que la dictadura ya no tenía mucha vida por delante y empezó a eliminar los archivos de la represión clandestina, que hasta ese momento había sido la principal actividad política del gobierno, hasta aprobar la ley de autoamnistía que habría eximido a todos los militares de los crímenes cometidos durante esos años.

El terrorismo de estado caracterizó a todas las Juntas que se sucedieron en el poder, con consecuencias que empeoraron las ya difíciles condiciones de Argentina; esa política ilegal encontraba apoyo también en el Plan Cóndor, el acuerdo político-militar que controlaba y gestionaba las relaciones entre las dictaduras del Cono Sur y que confiaba en poder obtener el apoyo tácito de Estados Unidos.

Una de las pruebas de la implicación de Estados Unidos en la instauración de las dictaduras del Cono Sur es un documento gubernamental estadounidense, publicado únicamente en 2003 gracias a la ley del *Freedom Information Act* (1966) y que contiene la transcripción integral del encuentro del 7 de octubre de 1976 entre el almirante argentino César Guzzetti y Henry Kissinger, secretario de estado de los Estados Unidos.

En más de una ocasión una vez el dialogo entre los dos interlocutores subraya hasta qué punto los Estados Unidos fueron cómplices de la dictadura militar de Videla; una parte de la conversación manifiesta incluso la petición, por parte de Kissinger, de acelerar el proceso de eliminación del ‘peligro comunista’, admitiendo de esta manera la total ilicitud de los métodos elegidos para alcanzar el objetivo:

The secretary: So, after a while, many people who don't understand the situation begin to oppose the military and the problem is compounded.

The Chileans, for example, have not succeeded in getting across their initial problems and are increasingly isolated.

You will have to make an international effort to have your problems understood. Otherwise, you, too, will come under increasing attack. If there are things that have to be done, you should do them quickly.

But you must get back quickly to normal procedures.

Guzzetti: Yes, we must find procedures so as not to alienate people. I will so advise our President (Documento del National Security Archive, George Washington University).

Durante la guerra sucia la complicidad de los Estados Unidos se sumaba a la tolerancia y a la ausencia de intervención por parte de la Europa occidental, de la Iglesia católica y de la Unión Soviética.

El papel desarrollado por la Iglesia en los años de la dictadura argentina es objeto de un particular análisis en las páginas que a esta materia dedica Horacio Verbitsky en su libro *El silencio* (Editorial sudamericana, 2005).

Con la implícita participación de todos los sectores de la sociedad argentina, la dictadura militar llevó a cabo un verdadero estado de guerra, prohibiendo la actividad política de partidos y asociaciones, suspendiendo el derecho a la huelga, introduciendo la pena de muerte para los crímenes de orden público y la censura de todo tipo de información con la consiguiente eliminación del patrimonio cultural y social de Argentina. Todo esto se hacía en función de la eliminación del ‘peligro comunista’, puesto que ningún tipo de oposición al régimen, ni ideológica ni física, estaba permitida.

El Proceso de Reorganización Nacional se caracterizó por ser la dictadura más sangrienta de la historia de la Argentina contemporánea: los secuestros de personas, las desapariciones masivas, las torturas en los centros de detención clandestina (entre los más conocidos hay que mencionar la ESMA – Escuela de Mecánica de la Armada-, el Garage Olimpo y el Club Atlético), los vuelos de la muerte e incluso la apropiación ilegítima de recién nacidos, hijos de las prisioneras embarazadas, fueron las prácticas más difundidas en ese periodo.

Sobre los vuelos de la muerte, el periodista argentino Horacio Verbitsky ofreció un testimonio fundamental de lo que fue la actividad de represión durante la dictadura y la violencia que los militares utilizaban en contra de los detenidos de los centros clandestinos. En su libro *El vuelo* (Planeta, 1995), texto que se ha traducido a muchos idiomas, recoge la confesión de un militar arrepentido, Adolfo Scilingo, quien describe los métodos de tortura (la picana era la más utilizada) y de eliminación de los presos a los que asistió personalmente. Los ‘chupados’, nombre con el que se indicaba a los detenidos, eran narcotizados, se les ponía desnudos en un avión y en pleno vuelo se les tiraba vivos al mar o al Río de la Plata. En la traducción italiana del libro de Verbitsky llevada a cabo por el profesor Claudio Tognonato, *Il volo. Le rivelazioni di un militare pentito sulla fine dei desaparecidos* (Feltrinelli, 2001), se lee:

[...] Una volta che avevano perso i sensi venivano spogliati e, quando il comandante, a seconda di dove si trovava l’aereo, dava l’ordine, si apriva lo sportello e venivano gettati di sotto nudi, a uno a uno. Questa è la storia. Macabra ma reale e che nessuno può smentire. Non riesco a dimenticare l’immagine dei corpi nudi sistemati uno sopra l’altro nel corridoio dell’aereo come in un film sul nazismo. Venivano adoperati

aerei Skyvan della Prefettura ed Electra della Marina. Nello Skyvan venivano gettati dallo sportello posteriore, che si apre verso il basso. È un portellone molto grande, ma senza posizioni intermedie, o è chiuso o è aperto. Rimane perciò in posizione aperta. Il sottoufficiale teneva giù con il piede una specie di porta oscillante, per lasciare uno spazio di 40 centimetri verso il vuoto. Data la situazione, nervoso com'ero, per poco non cado e vengo risucchiato dal vuoto (Verbitsky, 2001: 52-53).

Hoy en día son treinta mil los desaparecidos y quinientos los niños robados a sus madres y destinados a familias de la élite de Buenos Aires, además de dos millones de personas obligadas al exilio.

Las primeras denuncias a propósito de lo que estaba pasando con los desaparecidos se remontan a la mitad del año 1977. En ese mismo año nació la asociación de las Madres de Plaza de Mayo, a la que se unió, en 1978, la de las Abuelas de Plaza de Mayo.

La actividad de estas asociaciones nunca se ha detenido (de hecho hoy en día siguen luchando y buscando justicia), incluso durante los Mundiales de fútbol de 1978, organizados en Argentina como instrumento político de control por parte de la dictadura. En efecto, para demostrar que las noticias sobre el terrorismo de estado no tenían fundamento y que el clima político en Argentina era relajado y su gente cordial y acogedora, los medios de comunicación del país filtraban la información y transmitían imágenes de felicidad y prosperidad. Las Madres y las Abuelas aprovecharon la presencia de la prensa mundial para denunciar los crímenes del gobierno militar, aunque lamentablemente el resultado que obtuvieron fue poco relevante.

El control de la información era ya muy fuerte pero, con ocasión del Mundial, la Junta fortaleció el sistema de control con la institución del EAM '78, el Ente Autárquico Mundial '78. Formalmente el ente garantizaba la buena organización del evento pero, informalmente, lo que hacía era controlar la información ocultando cualquier tipo de noticia sobre los secuestros, las torturas y la represión militar para que el mundo no se enterase de la cara oculta del país en ese momento en que la atención mundial estaba dirigida al país.

Precisamente era Emilio Massera el que se ocupaba de gestionar las campañas para el control de la información: en la Pecera de la ESMA- una zona del edificio con pasillos en el centro y unas habitaciones organizadas como verdaderas oficinas- un buen número de secuestrados estaba obligado a controlar toda la prensa extranjera relativa a Argentina: el objetivo era crear una verdadera campaña de información (a través de redacción de artículos periodísticos, notas de prensa, etc.) para dar una imagen de armonía y de bienestar en el país que todo el mundo encontraría envidiable. En la entrevista para el documental *“El mundial '78. La historia paralela”* (2003), Hebe de

Bonafini, presidente de las Madres de Plaza de Mayo, relata el momento del triunfo de Argentina en el Mundial, un momento en que la gente, consciente de todo lo que estaba pasando en el país, quiso expresar a su manera su felicidad por ganar algo, aunque fuera solo un evento de fútbol, una actitud que lo dice todo sobre el nivel de tensión y de miedo de esos años.

Otro importante aspecto que influyó en las claves del comportamiento de todo el Proceso fue el económico. Durante la dictadura unos empresarios conservadores gestionaban los ministerios de economía del país y, en poco tiempo, la deuda pública creció hasta superar los 45 millones de dólares. En muchas ocasiones se intentó reducirla de manera fraudulenta, incrementando el ya alto porcentaje de corrupción del país, garantizando beneficios cada vez más evidentes a los inversores y anulando cualquier tipo de negociación entre trabajadores y empresarios.

En el ensayo escrito por el jurista internacional Fabio Marcelli, titulado *Qualche considerazione preliminare sulle responsabilità del Fondo Monetario Internazionale nelle vicende argentine: dalla dittatura al crack del 2001* (2012), se pone en evidencia, entre otras cosas, la responsabilidad de las organizaciones financieras internacionales en la violación de los derechos humanos. Marcelli subraya la conexión estrecha entre la imposición política de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional y el repentino aumento de la deuda pública.

Marcelli afirma que en este proceso tuvo un papel fundamental el F.M.I., el Fondo Monetario Internacional, puesto que, tanto la dictadura como la deuda pública, pertenecían a un plan de acción que quería que Argentina estuviera al servicio de los intereses y de las reglas de las finanzas internacionales. La complicidad del F.M.I. resultó evidente por la rapidez con la que se concedió al país una ayuda económica después del golpe de 1976: esta ayuda, que siempre había sido negada, se justificó por la necesidad de Argentina de cubrir los gastos militares necesarios para reprimir la guerrilla peronista. Por un lado, una pequeña parte de ese dinero se usó para la represión de la guerrilla pero el verdadero destino de las ayudas fue facilitar el genocidio que la guerra sucia pretendía llevar a cabo y financiar la campaña militar de las Islas Malvinas. Según lo que declara Arturo Carlos Meyer, que a partir de 1975 fue responsable de investigar y redactar estadísticas por cuenta del Banco Central, el F.M.I consiguió que Argentina se endeudase con las organizaciones financieras internacionales, sin considerar la imposibilidad del país de cumplir con las obligaciones internacionales y, por consiguiente, de poder restituir una posible ayuda económica dentro del plazo establecido.

El F.M.I. fue acusado también de violación de los Derechos Humanos, por no haber respetado la legislación del derecho internacional a propósito de la

autodeterminación de los pueblos, puesto que empujó al país hacia el endeudamiento.

A la intervención del F.M.I. en la economía argentina es necesario asociar también la política económica neoliberal que las Juntas se habían propuesto llevar a cabo, una política de desindustrialización a favor del enriquecimiento de los más ricos terratenientes y dando lugar así a un cada vez más creciente empobrecimiento del grueso de la población. A propósito de esta cuestión, así se expresó Hebe de Bonafini en el artículo *“Per l’Argentina, il bianco delle Madri”* del profesor Claudio Tognonato, publicado en el periódico italiano «Il Manifesto» el 16 giugno de 2005:

Un piano economico spaventoso, grazie al quale alcune persone sarebbero diventate immensamente ricche, e milioni e milioni enormemente poveri. All’inizio non capivamo cosa c’entrasse questo con la scomparsa dei nostri figli, ma poi abbiamo capito che, per applicare quel piano, era necessario far scomparire tre generazioni («Il Manifesto», 2005, consulta: 20 de mayo de 2015).

Es evidente que con la violación explícita del art.1 del Acuerdo Constitutivo de los objetivos del Fondo Monetario Internacional, en el que se establecía la estabilidad, la expansión y la colaboración monetaria internacional, esta organización entregaba a la dictadura militar la gestión de la libertad y de los derechos del pueblo argentino.

En 1982, la última Junta Militar intentó recuperar un sentido de unidad nacional, que iba agotándose junto al poder dictatorial, a través de una guerra inútil contra Inglaterra, con el objetivo de reconquistar las Islas Malvinas, que habían pasado a ser posesión de Inglaterra a partir de 1833.

Fueron setenta y dos días de guerra con muchos jóvenes soldados obligados a la malnutrición y a condiciones climáticas difíciles; algunos se rebelaron y fueron acusados de traición, otros fueron hechos prisioneros por los ingleses. A pesar del apoyo militar de Estados Unidos, Argentina no tenía suficientes medios para ganar la guerra y, a la enorme cantidad de ciudadanos inocentes secuestrados, torturados y asesinados por la guerra sucia, se sumaron unos trescientos cincuenta suicidios de soldados al regreso de la guerra.

La Junta de Nicolaidis, después de una derrota que costó la vida a más de ochocientos jóvenes, fue obligada a pedir elecciones democráticas.

El 30 de octubre de 1983 el pueblo argentino nombró a Raúl Alfonsín, líder del partido radical, nuevo presidente del Gobierno; empezaba así el complicadísimo proceso de transición hacia la democracia.

La situación con la que tuvo que enfrentarse Alfonsín se presentaba bastante compleja: se necesitaba condenar las políticas de las Juntas Militares para que el pueblo argentino empezase a confiar otra vez en las instituciones públicas y en la autoridad del Gobierno. En este sentido, el 15 de diciembre de 1983 se decretaron las primeras

medidas para el enjuiciamiento de las Juntas y, en el mismo año, se instituyó la CONADEP, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, un organismo nacional que se preocupó de investigar sobre la cuestión de los desaparecidos y de denunciar los crímenes contra la humanidad perpetrados por las Juntas. Con este objetivo, en 1984 la Comisión publicó un informe en el que recogían todas las investigaciones hechas hasta aquel momento, el informe conocido con el nombre de *Nunca más*, y lo entregó a Alfonsín para proporcionarle pruebas y así facilitar los procesamientos de los militares implicados.

El artículo 2 del decreto 187/83 del 15 de diciembre de 1983, que instituye oficialmente la CONADEP y que se publicó en el Boletín Oficial del 19 de diciembre de 1983, declara:

Serán funciones específicas y taxativas de la Comisión las siguientes:

- a) Recibir denuncias y pruebas sobre aquellos hechos y remitirlas inmediatamente a la justicia si ellas están relacionadas con la presunta comisión de delitos
- b) Averiguar el destino o paradero de las personas desaparecidas, como así también toda otra circunstancia relacionada con su localización.
- c) Determinar la ubicación de niños sustraídos a la tutela de sus padres o guardadores a raíz de acciones emprendidas con el motivo alegado de reprimir al terrorismo, y dar intervención en su caso a los organismos y tribunales de protección de menores.
- d) Denunciar a la justicia cualquier intento de ocultamiento, sustracción o destrucción de elementos probatorios relacionados con los hechos que se pretende esclarecer.
- e) Emitir un informe final, con una explicación detallada de los hechos investigados, a los ciento ochenta (180) días a partir de su constitución (Boletín Oficial, 1983).

Con el objetivo de cumplir con el proceso de transición a la democracia, Alfonsín anuló la ley de autoamnistía proclamada por la última Junta Militar e intentó acelerar los procedimientos de condena de los mayores representantes de la guerra sucia. En 1985, de hecho, Jorge Rafael Videla, Emilio Massera, Orlando Agosti y Roberto Viola fueron condenados definitivamente.

Al ver tanta rapidez en las condenas, las Fuerzas Armadas empezaron a rebelarse, sobre todo porque no compartían la idea de juicio inmediato para todos los que habían colaborado en el Proceso de Reorganización Nacional. El gobierno de Alfonsín recibió muchas veces amenazas por parte de los militares, hasta casi llegar a una verdadera guerra civil. En esa condición de tensión política y social, Alfonsín decidió conceder a los militares dos leyes ‘perversas’ para reducir las condiciones de condena establecidas para los militares: la ley de Obediencia Debida y la del Punto

Final. Proclamar estas leyes representó tener que hacer frente a la indignada reacción de todas las organizaciones por los Derechos Humanos, los jóvenes estudiantes, los intelectuales y todos los que habían empezado a confiar otra vez en la justicia de la democracia.

Para explicar el por qué de la rabia de la sociedad argentina, cabe señalar que la ley 23/251, conocida como ley de Obediencia Debida, establecía que todos los militares que habían obedecido a las órdenes de los jefes al mando no podían considerarse culpables porque actuaban en calidad de subordinados y sin poder para reclamar. La única excepción concedida fue a propósito del delito de robo y asignación ilegítima de menores y apropiación de inmuebles por extorsión, mientras el resto de crímenes cometidos pasaron a gozar de total impunidad.

Por otro lado estaba la ley del Punto final, que establecía un límite de sesenta días para presentar denuncias por violación de derechos humanos. En un tiempo tan reducido, y a pesar del alto número de militares procesados, el resultado fue la absolución de más de la mitad de los militares acusados, sin considerar a los secuestradores y a los torturadores que ya se habían salvado con la ley de Obediencia Debida.

Solo con la llegada del gobierno de Nestor Kirchner en 2003, se han dado las condiciones para que se anulara este conjunto de leyes que absolvían a los responsables de la política represiva de las Juntas y ha sido posible iniciar actuaciones orientadas al esclarecimiento de toda la suma de hechos que señalan la triste historia de la Argentina no democrática. Se trata pues de un prolongado y dramático proceso a lo largo de muchas décadas del siglo pasado, con una larga y pesada carga de consecuencias anímicas y materiales en una sociedad desgarrada por el ejercicio continuado y desigual de la fuerza en todas sus expresiones de ilegítima acción. Por supuesto esta época ha dejado inevitables huellas en la convivencia del país y manifestaciones de este drama inacabado en la Literatura argentina y en otras escrituras, como es el caso de *Tre cavalli de Erri De Luca*, que han querido asomarse a la comprensión de la disputada historia de una nación capital en el desarrollo intelectual de Iberoamérica.

1.3 La recepción de Erri De Luca en España: hipótesis para la descatalogación de *Tres caballos*

La novela de Erri De Luca *Tre cavalli* se tradujo al español, por primera y única vez, en el año 2002 a cargo de la editorial Akal. En la actualidad el libro resulta descatalogado por la misma editorial, un hecho que haría pensar en un bajo porcentaje de ventas y, por consiguiente, al poco éxito de la novela.

El traductor español de *Tre cavalli* es César Palma y, según los datos del catálogo de la Biblioteca Nacional Española, también de otras tres obras del mismo autor: *Aquí no, ahora no* (Akal, 2000), *Adelfa, arco iris* (Akal, 2000) y *Montedidio* (Akal, 2008). El resto de las traducciones españolas de las novelas de De Luca son de Carlos Gumpert, hasta el último panfleto político publicado por Seix Barral en este mismo año, *La palabra contraria* (2015).

Delante de estos datos se podrían avanzar varias hipótesis y todas válidas: se podría pensar en que la editorial Akal haya decidido eliminar de su catálogo al autor a partir de 2008, que los derechos de las obras de De Luca empezaron a comprarlos otras editoriales, que la traducción o las traducciones de César Palma no hayan satisfecho ese ‘horizonte de expectativas’ del lector, principio sobre el que Hans Robert Jauss ha construido toda una teoría de estudio de la obra literaria.

El tentativo de contactar con Akal para conocer algún detalle más sobre la cuestión no me ha dado resultados, puesto que la editorial nunca contestó al correo que envié. Entonces, para intentar hacer un análisis que tenga un mínimo de solidez científica, utilizaré como base de mis reflexiones la teoría de la estética de la recepción de Robert Hans Jauss (1921-1997), para reconstruir hipótesis lógicas a propósito de la descatalogación de la obra, enfocadas en la recepción y en la interpretación de la misma por parte del público de lectores en español.

Antes de entrar completamente en esta reconstrucción de los hechos, cabe subrayar, sin miedo a la redundancia, que el texto sujeto al análisis es una traducción al español de una obra italiana; esto implica muchas variables, entre las cuales se encuentra el hecho fundamental de que el texto en español ha contado desde el principio con un lector básico esencial, el traductor, que se ha encargado de convertirse en autor para permitir a los lectores españoles disponer de la novela.

En el ensayo de Yu-Fen Tai, *La teoría de la recepción aplicada a la traducción* (2011), el autor reflexiona sobre el papel del lector-traductor en el proceso de recepción de una obra:

[...] vamos a aplicar la teoría de la recepción a la traductología. Consideramos que la traducción ha sido marginada a lo largo de la

historia, en una situación algo semejante a la del papel del lector. Por ello, podemos equiparar la oposición binaria de autor-lector a la de obra original-traducción. [...] la teoría de la recepción revela la función de la traducción como testimonio de la recepción de autores y obras (Tai, 2011: 183).

El papel del traductor, entonces, es doble: tiene una faceta interpretativa, como lector de la obra, y otra generativa, como autor del texto que traduce: esta posición le concede un papel de gran influencia en la producción y en la recepción de la obra literaria (Tai, 2011: 184).

Dicho esto, es importante ahora definir los puntos de análisis fundamentales en la teoría de la recepción de Jauss, para luego aplicarlos al caso concreto de *Tres caballos*.

Hans Robert Jauss, teórico alemán de la teoría de la estética de la recepción de finales de los Sesenta, ha constituido un punto de inflexión en la concepción de la literatura, de la figura del autor, de la obra y ha revalorizado el papel del lector como eje del proceso de interpretación y recepción de una obra literaria. En su época, las teorías literarias vigentes (el formalismo, el estructuralismo y el *New Criticism* americano) no dejaban espacio alguno al papel activo del lector en la recepción de un texto. Además, como bien explica Adolfo Sánchez Vázquez en su ensayo *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (2005), el contexto histórico-social de la época, es decir la Alemania federal y los movimientos estudiantiles del '68, necesitaba reconocer el papel social de la literatura y analizar, al mismo tiempo, la relación entre la literatura misma y la sociedad (Sánchez Vázquez, 2005: 34). Se hacía necesario, desde luego, investigar sobre una nueva estética que atendiera a la función social de la literatura, desde la perspectiva del público y, más precisamente, de los lectores.

En este cuadro se inserta la acción de investigación de la Universidad de Constanza, lugar donde Jauss, Gadamer y otros teóricos empiezan su estudio sobre el tema.

En una ponencia que hizo el mismo Jauss en Innsbruck, al noveno congreso de la Asociación Internacional de Literatura comparada en 1979, él mismo declara que el objetivo de sus investigaciones es la historia literaria, definida como proceso que implica tres factores principales, el autor, la obra y el público:

Es decir, un proceso dialéctico, en el cual el movimiento entre producción y recepción pasa por la intermediación de la comunicación literaria. De este modo, la noción de *recepción* es entendida en el doble sentido de acogida (o apropiación) e intercambio (Jauss, 1981: 34).

Es cierto que, sigue Jauss en su ponencia, la palabra 'recepción' puede tener un doble sentido, activo y pasivo: puede ser el efecto que produce la obra de arte (activo) y

también la manera en la que la recibe el público (pasiva); es en la acción pasiva, es decir la recepción de la obra por parte del público, que Jauss centra su investigación.

Al concepto de historia de literatura como ‘relación entre hechos literarios’, Jauss contrapone la historia de la literatura basada en la experiencia de los lectores con la obra misma, donde la obra se considera abierta a la intervención del lector. Esta experiencia es fundamental para la historia de la literatura.

Según esta afirmación, una obra literaria puede simplemente ser consumida por el público o puede también ser criticada (apreciación y rechazo son dos maneras válidas para reaccionar a una obra); su contenido puede ser interpretado, se puede aceptar la interpretación de otro lector o intentar dar una nueva. En algunos casos incluso el destinatario puede ‘responder’ a esa obra produciendo otra nueva, empujada por la interpretación y la recepción de la primera. Según Sánchez Vázquez:

Así pues, a nuestro juicio, a diferencia del formalismo ruso que concibe la evolución literaria como un proceso interno de sucesión de formas, para Jauss la evolución literaria se halla determinada por su recepción activa que exige la producción de una nueva obra (Sánchez Vázquez, 2005: 42).

Cabe señalar que el mismo Jauss en su ponencia advierte que la estética de la recepción no debe confundirse con una sociología del público (es decir con el estudio de los cambios de intereses, de gustos, etc. de los destinatarios de la obra) y pone el acento en la necesidad de analizar la historia de las interpretaciones de una obra como intercambio de experiencias reales y no como factores personales, para que sean válidas científicamente. De esta manera, el sentido de una obra siempre cambia y cada vez se constituye de nuevo gracias a la coincidencia de dos factores: el ‘horizonte de expectativas’ implicado en la obra (código primario, es lo que se espera de la recepción de una obra al producirla) y el ‘horizonte de experiencia’ del receptor (código secundario, es el conjunto de experiencias literarias que constituyen el bagaje cultural y personal del lector). Todo esto Jauss lo explica para poner en evidencia el punto fundamental de toda su teoría: la interacción que se produce entre la producción de una obra y su recepción determina su trayecto artístico, al contrario de lo que hasta ese momento se pensaba a propósito de la ‘suerte’ literaria de una obra. El rol activo del lector en la concreción del sentido de una obra es entonces la clave científica del trayecto de la misma a lo largo del tiempo.

En el ensayo de Adolfo Sánchez Vázquez, el autor explica y aclara lo que puede pasar si el ‘horizonte de expectativas’ se pone en comparación con el ‘horizonte de experiencia’ del lector:

El concepto de "horizonte de expectativas" le sirve de base a Jauss para introducir en la siguiente tesis [...] otro concepto: el de "distancia estética".

¿En qué consiste la distancia estética? Tratemos de entender la explicación de Jauss en estos términos.

Una vez reconstruido el "horizonte de expectativas", dado, objetivo e inscrito en la obra, este horizonte puede compararse con la suerte que corre con su recepción por el lector. O sea, puede compararse —como dice Jauss -: "con la forma y el grado de sus efectos [se entiende, de la obra] en un público determinado". La reacción de este y de la crítica puede ser diversa: de "éxito espontáneo, de rechazo o de escándalo; de asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada". Ahora bien, si se trata del rechazo de una nueva obra, porque esta no encaja en el "horizonte de expectativas dominantes", se hará necesario un cambio de horizonte. Y es aquí donde cobra sentido el concepto de "distancia estética", entendiendo por él, la distancia que media entre el horizonte de expectativas dado y el horizonte de expectativas del público, distancia que se pone de manifiesto en la recepción de la obra (Sánchez Vázquez, 2005: 39).

A la luz de todo esto, Jauss expresa la exigencia de una nueva hermenéutica literaria que tenga en cuenta las tres actividades incluidas en el acto de comprender una obra: la comprensión propiamente dicha, la interpretación y la aplicación de la obra al contexto personal del receptor. En este sentido, la literatura se convierte en proceso comunicativo y a la vez creador de normas sociales, una relación dialógica entre la obra, sus receptores y los receptores entre sí, para que la experiencia estética no se reduzca a mero 'placer' monológico del lector.

No debe olvidarse, a pesar de todo, que si se admite un rol activo del receptor, debería aceptarse el hecho de que el acto de la recepción está sujeto a una elección y, como tal, tiene por su propia naturaleza un carácter parcial: la comunicación literaria es, entonces, un proceso en el que quien 'recibe' elige el patrimonio que se le ofrece, entre lo que ha sido recibido y lo que ha sido rechazado en la historia literaria.

Este cuadro de resumen de los elementos fundamentales de la estética de la recepción constituye la base para llevar a cabo un análisis del caso de *Tres caballos*, de su recepción en España y de las hipótesis de descatalogación casi inmediata de la obra.

Primero entre todos, el papel del lector/traductor puede considerarse el punto de partida de la cuestión. La perspectiva interpretativa de César Palma, en el caso específico de *Tre cavalli*, ha sido la clave de acceso a la obra para el público de lectores en español.

En una entrevista al traductor para la revista «Zibaldone. Estudios italianos» (2014), César Palma contesta a una pregunta sobre su relación con los autores de las obras que traduce:

Hace unos meses nos hablaba Carlos Gumpert de su particular y muy personal relación con Tabucchi. Nos preguntábamos si también usted ha llegado a tener o tiene algún tipo de relación con los autores que ha traducido.

Sí, con varios, pero son más numerosos aquellos con los que me habría gustado mantener algún tipo de relación y nunca lo hice, fundamentalmente por timidez. Por ejemplo, con Erri de Luca, Rigoni Stern o Stefano Benni, quien, incluso, reclama siempre que sus traductores le consulten. La relación que he tenido con algunos autores, bien personal o epistolar, ha sido de lo más cordial.

Siempre están dispuestos a despejar dudas, por tontas que sean. Lo cual, por otra parte, me parece completamente lógico. Recuerdo especialmente a Mario Perniola, con el que me carteeé varias veces y compartí una muy agradable comida en Madrid, y de quien traduje, para Pre-textos, *Del sentir*, y a Francesco Zambon, de quien traduje, para Siruela, *El legado secreto de los cátaros*. Guardo sus cartas como modelos de erudición (Póstigo Ríos-Pérez, 2014, en línea).

Lo que sobresale de la respuesta de Palma es que no ha tenido una relación directa con Erri De Luca a la hora de traducir sus obras, hecho que habrá podido perjudicar de alguna manera su comprensión del texto y, por lo tanto, la traducción de la novela al español.

Se deduce, entonces, que la importancia del punto de vista del autor para un traductor es fundamental: esto le permite respetar las intenciones comunicativas del autor con la máxima atención a los detalles.

En este sentido, ha sido interesante conocer el punto de vista de Erri De Luca sobre su obra, conocer las razones que le llevaron a escribirla y las principales técnicas textuales destacadas en la lectura.

Retomando los hilos específicos de *Tre cavalli*, la prensa italiana ha trazado las principales características de la novela, gracias también a entrevistas hechas con el mismo De Luca. En el artículo de Luigi La Rosa, “De Luca: Scrivo perché soffro non per dovere”, publicado en «L’Eco di Bergamo» en el año 2000, se explica por ejemplo el origen del título *Tre cavalli*:

Il titolo si riferisce ad una filastrocca dell’Appenino toscano (“Tre anni una siepe/tre siepi un cane/tre cani un cavallo/tre cavalli un uomo”) che De Luca riprende nelle sue immagini e nel suo saggio messaggio il quale “afferma che l’esistenza di un uomo è lunga quanto le vite di tre cavalli, con stagioni

di spavalda marcia, periodi di trotto e, infine, tempi di calmo passeggio” (La Rosa, 2000: 37)¹.

La importancia de conocer las razones de un título, sobre todo en un autor como De Luca que nada escribe sin haberlo pensado y bien evaluado, permiten al traductor buscar la mejor solución de traducción que el caso requiere.

Otra cosa importante para un traductor es conocer el porqué se ha escrito esa obra, si existe alguna razón precisa. En el caso de De Luca, el mismo autor declara en una entrevista de Carlo Dignola y publicada siempre en «L’Eco di Bergamo» (2001):

Volevo porgere un omaggio indiretto ai nostri italiani scomparsi durante la dittatura argentina, stritolati da quel feroce regime, vittime che gli organi competenti nazionali hanno puntualmente finito per ignorare, e sulle quali mi sembra ormai caduto il silenzio totale. Negli anni Settanta, mentre la mia generazione si gloriava di fare la guerra ai poteri locali, quegli uomini pieni di coraggio combattevano veramente, e da stranieri, contro una dittatura militare crudele e priva di scrupoli. Essi costituiscono un esempio che nessuno di noi può permettersi di dimenticare (Dignola, 2001: 39)².

Se deduce, entonces, que el ‘horizonte de expectativas’ de De Luca para su obra se desarrolla a partir de un homenaje a los italianos desaparecidos en Argentina durante los años de la dictadura.

A estas consideraciones es importante añadir unas cuantas relativas al contexto histórico español en los años de publicación de la obra *Tres caballos*, a principios del año 2002. Es un hecho comprobado que la cuestión de los desaparecidos argentinos es una causa todavía abierta, incómoda, tanto en Italia como en España.

España precisamente ha tenido en primera línea al juez y magistrado Baltasar Garzón, que en 1996 abrió un proceso a la dictadura argentina por la desaparición de 297 españoles. En un artículo de «El País» del 13 de septiembre de 1996 se analiza la cuestión y las intenciones del juez:

¹ Trad: El título se refiere a una canción de los Apeninos toscanos ("Tres años un seto / tres setos un perro / tres perros un caballo / tres caballos un hombre") que De Luca propone en sus imágenes y en su sabio mensaje final en el que "afirma que la existencia de un hombre dura lo mismo que la vida de tres caballos, con estaciones de marcha audaz, períodos de trote y, al final, tiempos de paseos tranquilos".

² Trad: Quería homenajear de manera indirecta a nuestros italianos desaparecidos durante la dictadura argentina, aplastados por ese régimen feroz, víctimas que los órganos competentes nacionales siempre han acabado ignorando y sobre los que me parece ya que ha caído un silencio total. En los años Setenta, mientras mi generación se vanagloriaba de combatir a los poderes de nuestro país, esos hombres llenos de valor luchaban de verdad, y como extranjeros, contra una dictadura militar cruel y sin principios. Ellos constituyen un ejemplo que nadie puede permitirse olvidar.

El juez Baltasar Garzón acordó ayer interrogar en calidad de imputado a los ex presidentes de Argentina Jorge Rafael Videla y Leopoldo Galtieri, así como a otros 99 militares, policías y médicos, presuntamente implicados en la desaparición o asesinato, en aquel país, de 297 ciudadanos españoles o de origen español entre 1976 y 1983. El magistrado de la Audiencia Nacional, que les investiga por delitos de genocidio y terrorismo, les requiere para que contesten si aceptan trasladarse a España para declarar como querrelados-imputados; en caso negativo plantea que sean los jueces argentinos quienes les citen (Lázaro, 1996, en línea).

Entre otras cosas, fue gracias a esta decisión que el militar Adolfo Scilingo (el mismo que Horacio Verbitsky entrevistó en su libro *El vuelo*) fue condenado en 2005 a 640 años de cárcel por los crímenes cometidos durante la dictadura.

A pesar de la búsqueda de justicia que Garzón quiso llevar a cabo, su actitud fue muy criticada y muchas fueron las acusaciones contra él, algunas también a propósito de su rechazo a investigar la colaboración de algunos españoles en la represión argentina de esos años.

No hay pruebas de que este contexto histórico-político haya podido influir en el destino de la obra de Erri De Luca pero podrían haber sido un factor de distorsión de la comprensión de la obra, que no solo plantea un escenario político muy concreto sino que define unas coordenadas de espacios psicológicos entre los personajes en la línea del apólogo moral en el que culpa, salvación y rescate se alternan como elementos de un desarrollo narrativo que va más allá del escenario contingente de la novela.

El último punto que queda por analizar es el que Jauss denomina ‘horizonte de expectativas dominante’; dicho de otra manera se trata de intentar averiguar si las expectativas que De Luca tenía al escribir la obra han coincidido con las expectativas de los lectores o si se ha creado una ‘distancia estética’ que no ha permitido a la obra tener el éxito esperado.

A propósito de los datos de venta y de la inclinación del gusto de los lectores en España en el año 2002, los datos recogidos en el artículo *Los números de las letras* publicado en 2003 en el suplemento cultural de «El Mundo» destacan que:

La mayoría de los títulos publicados corresponde a primeras ediciones (53.082 libros), mientras que 14.077 de ellos eran reimpressiones y 2.772, reediciones. El 93% de estos títulos están publicados en lenguas españolas: un 83’8% en castellano, un 11’1% en catalán, un 2’4% en euskera, un 2’2% en gallego, un 0’8 en asturiano y un 0’4 en aragonés y otras lenguas (López Vega, 2003 en línea).

Y a propósito de los libros traducidos:

La lengua de la que más libros se tradujeron en España es el inglés, con un total de 8.902 títulos traducidos. Le siguen el castellano, con 2.606 títulos traducidos a otras lenguas; el francés, con 1.945 títulos; el alemán, con 1.203; el italiano, con 806; el catalán, con 480 ; el portugués, con 220; el latín, con 171; el griego, con 169; el gallego, con 99; el ruso, con 83; y el euskera, con 61.

Traducciones

Los libros extranjeros más vendidos en España fueron *Harry Potter y la piedra filosofal*, de J. K. Rowlin; *El señor de los anillos*, de Tolkien; *El caballero de la armadura oxidada*, de Robert Fisher; y *El alquimista*, de Paulo Coelho, según el Centro de Exportación de Libros Españoles (CELESA).

Hábitos de lectura

Según el último Barómetro de Hábitos de lectura y compra de libros, referido al año 2002, un 53% de la población lee habitualmente y el 47 % restante no lo hace nunca o casi nunca. El grupo de población más lector es el comprendido entre los 14 y los 24 años de edad, con un 70,2% de lectores. El género más leído es la novela (72%). Por lo que respecta a la compra de libros, el 54% de los españoles compró algún libro en 2002, y la media de libros comprados por persona es de nueve (López Vega, 2003 en línea).

Estos datos confirman el hecho de que *Tre cavalli* no entraría en las expectativas de los lectores españoles del 2002: considerando los porcentajes de venta de los libros traducidos (del italiano ese año se tradujeron solo 806 textos), destacan sobre todo obras de género fantástico (*Harry Potter* y *El señor de los anillos* por ejemplo). Este dato se suma al 70,2 % de lectores que tienen una edad entre los 14 y los 24, edad en la que la mayoría de los jóvenes se acerca a los géneros literarios ya citados.

Con estos factores tan claros, es evidente que la obra de De Luca se alejaba mucho del ‘horizonte de experiencia’ de los lectores españoles en 2002 y no sería absurdo plantear la hipótesis de una pronta descatalogación a causa del bajo porcentaje de ventas.

Para concluir la lista de hipótesis posibles, es importante considerar la obra en su esencia, con sus características narrativas y estructurales para evaluar, a la hora de traducirla, cuáles han sido los problemas y si el resultado final ha conseguido respetar los tres pilares de todo tipo de traducción: los lectores de la lengua de llegada, la obra y el autor. En el apartado siguiente trataré de destacar los rasgos más característicos de *Tre cavalli*, también para justificar mis elecciones traductivas en la propuesta de una nueva versión española de la obra.

2. La elisión narrativa como recurso para el olvido y la clandestinidad y otras peculiaridades de *Tre cavalli*. Una nueva propuesta de traducción

La novela *Tre cavalli* de Erri De Luca presenta ya a partir de la primera página una narración densa, precisa y sin redundancias. Son muchos los recursos estilísticos y narrativos presentes en el texto, elementos que el traductor no puede no considerar porque determinan la identidad de la novela y le permiten reconocerse dentro del estilo narrativo propio de Erri De Luca.

Para aclarar estas evaluaciones generales, es importante analizar uno a uno los recursos mencionados y aportar ejemplos que servirán en el momento de justificar las elecciones traductivas aplicadas a la nueva traducción de la novela que se propone en este trabajo.

La novela de De Luca no presenta capítulos definidos, existe una separación entre las partes de la narración pero esta división no sigue un criterio (por ejemplo, entre presente y pasado), se presenta más como algo arbitrario. El mayor número de problemas traductivos se halla en la forma más que en el contenido: la elección de frases breves, y por lo tanto una prevalencia de la coordinación, constituye el primer elemento distintivo de la obra.

Desde una perspectiva más específica, el lenguaje de *Tre cavalli* es una de las características que más afectan a la labor del traductor a la hora de trabajar con el texto. La lengua de la novela, de hecho, presenta peculiaridades de diferente tipo, como por ejemplo la presencia de palabras españolas debidas al contexto argentino en el que se desarrolla la ‘historia pasada’; el uso frecuente del lenguaje propio del campo semántico de la botánica y del alpinismo y el uso bastante evidente del dialecto de Nápoles, aunque a menudo utilizado en formas ‘italianizantes’, como en este caso: «Che accidenti mi piglia, grazie presenterò, da imbalsamato vivo: a chi? Tengo nessuno» (De Luca, 1999: 13). Ese *tengo nessuno* es la forma ‘italiana’ del napolitano *teng’ nisciuno*, que nunca aparece con el adverbio de negación *non* a principio de la frase.

En este sentido, la falta de elementos gramaticales en el interior de una frase es muy frecuente en la novela: a veces son artículos, otras preposiciones o adverbios, etc. Roberto Carvelli en su artículo *Amori clandestini*, publicado en «L’Adige» en 1999, reflexiona sobre este asunto:

A rendere le frasi ancora più dense viene a volte pure saltato l’articolo “come per la necessità di mettere vicine due parole in una grammatica funzionale, elementare tipo: acceso/spento” (Carvelli, 1999).

En mi propuesta de traducción he elegido, en la mayoría de los casos, poner el artículo, la preposición o la ‘omisión gramatical’ del caso en español porque me ha

permitido alcanzar una estructura gramatical más coherente con el uso del español contemporáneo, sin alterar el texto original.

El lenguaje, tan especializado en las páginas en que se habla del jardín del protagonista y de su actividad laboral, en realidad presenta en toda la novela una precisión lexical que no puede pasar inadvertida: el amor por el lenguaje, por la precisión de las palabras siempre ha sido una característica de la narrativa de Erri De Luca. En un artículo de Fulvio Panzeri publicado en «L'Avvenire» en 1999, el periodista hace unas consideraciones a propósito del lenguaje utilizado en *Tre cavalli*:

Sono le singole parole, in tutta la loro semplicità, che costituiscono il nucleo del libro e che rendono la storia tanto concreta, la narrazione quasi fisicamente tangibile: “In questo romanzo lo sono [...] la terra, i frammenti delle piante, le descrizioni così secche di De Luca che sembrano far crepitare tra le dita del lettore la loro essenza aspra: timo, rosmarino, allori” (Panzeri, 1999).

Por estas razones, en la medida de lo posible, he intentado respetar esa precisión lexical en la traducción propuesta, un intento necesario también para mantener esa identidad tan peculiar que distingue el texto de De Luca de otros del mismo género.

Otro aspecto fundamental de la novela es el uso de los tiempos verbales: en todo el texto solo existe el tiempo presente porque, como dice Mauretta Capuano en el artículo *Amore e lotta armata in Argentina* («La Gazzetta del Sud», 1999): « [...] il passato è una faccenda che non si riesce a scaricare». Fulvio Panzeri a propósito de esta elección narrativa explica en el mismo artículo citado antes y publicado en «L'Avvenire»:

Infatti, è questa una soluzione espressiva che rende efficacemente lo stato d'animo del protagonista: egli soffre ancora del passato per cui questo passato è ancora vivo. La storia passata non viene rappresentata come tale e rimane “intimamente connessa con il presente, lo permea e lo destina quasi” (Panzeri, 1999).

El uso del presente indicativo afecta entonces también la narración del pasado, indicando una presencia constante y una falta de superación del mismo por parte del protagonista, rasgo que ha sido necesario mantener en mi traducción:

L'Argentina strappa dal mondo una sua generazione come una pazza fa con i capelli. Ammazza i suoi ragazzi, vuole fare senza. Noi siamo gli ultimi. Sto qui da anni per amare una donna e ora sto in guerra. A un posto di blocco succedono spari. Ci fermano, abbiamo armi. Siamo due, lui ferisce un poliziotto e subito una scarica gli trapassa la gola e muore sui miei piedi (De Luca, 2011: 47).

Otro aspecto que caracteriza la obra, desde el punto de vista de la forma y de la sintaxis, es el uso de la puntuación. Una sintaxis compacta ha requerido un uso especial

de la puntuación, se podría decir casi personalizado: hay pocas comas, muchos diálogos directos e indirectos a veces introducidos por comillas y a veces no, muchos puntos y aparte, etc. sin que se pueda encontrar un ritmo preciso o una explicación para estas elecciones tan diferentes y, aparentemente, sin coherencia. En mi propuesta de traducción he considerado fundamental respetar la puntuación porque, en muchos casos, es evidente que determina el ritmo y el estado de ánimo del protagonista, como en el ejemplo que propongo aquí:

E mi giro di colpo e penso di scavalcare da qualche parte e faccio due passi e sento un soffio di zolfo che sfiata dal naso ed esce un caldo e cola per la faccia e mi accorgo che è sangue e le narici spruzzano schizzi a terra a colpi di arteria e un uomo mi offre un fazzoletto e mi dice di tenere la testa all'indietro e io obbedisco e chiudo gli occhi e sento una voce di donna che parla di un negro e io penso a Selim con la sua bella camicia nuova e mi appoggio a un muretto e mi siedo per terra e forse dormo (De Luca, 2011: 104).

Esta secuencia de acontecimientos se presenta sin puntuación porque es el reflejo narrativo de la confusión y del progresivo alejamiento de la realidad que está viviendo el protagonista, hasta el momento del desmayo. Es evidente que la falta de puntuación aquí no es una casualidad y tiene su motivación; por esta razón la propuesta traductiva respeta la sintaxis del texto original, intentando mantener la identidad de la obra.

Por otro lado, si consideramos el nivel del contenido de la novela, *Tre cavalli* se construye sobre una técnica narrativa precisa: la ocultación de informaciones, que podría verse como reflejo narrativo de la necesidad de olvido que siente el protagonista. Esta necesidad de olvido se manifiesta con verdaderas elisiones narrativas, técnica textual que podría reflejar también ese estado de clandestinidad que ha vivido el protagonista en su pasado y que nunca ha dejado de formar parte de su vida. Este estado de clandestinidad violenta, como se lee también en la novela, le ha dejado costumbres de las que él mismo se sorprende a veces, actitudes de cuidado y desconfianza hacia el mundo entero:

Scendo per ultimo dal treno, cupo vizio di chi controlla nel suo percorso se qualcuno lo segue.

Dopo che gli arrivati sciamano, resta vuoto il fondo del binario e si può stare attenti. Mi restano usanze di altra vita (De Luca, 2011: 23).

Para enfocar bien la técnica de la ocultación de informaciones a través de la elisión narrativa, es útil dar un ejemplo:

Chi scappa non ha largo davanti a sé, ma molte vie sbarrate. Mi accanisco in svolte, deviazioni, di notte cerco l'aperto, viaggio a piedi, punto a sud. Il

mondo mi sta addosso, anche le stelle sono cani dietro i passi. Ora con te aspetto il sonno e penso a quel cielo del sud.

Quale sud, chiede. Quello del mondo, dico: il sagittario, il lupo, il centauro, la vela, la croce. [...] Sorride: e perchè là?

Guerra. Quale? Una, ce n'è sempre una.

I soldati vanno d'accordo con quelle del mestiere, dice.

Non so raccontare di quello, dico (De Luca, 2011: 33-34).

En este fragmento es evidente como el protagonista alude a los hechos vividos en Argentina pero no consigue contárselos a Laila. Es una ocultación narrativa de hechos, una falta de claridad que refleja su necesidad de olvidar esos años, la imposibilidad de contarlos por tenerlos todavía tan vivos en la memoria.

Por otro lado, la elisión narrativa puede presentarse también como repentino recuerdo de hechos sin una conexión lógica aparente, algo parecido a un *stream of consciousness*:

Comincio da una musica, poi vengono frasi da una lontananza e non so fare niente per fermarle.

Ci ammazzano tutti, noi della rivolta.

Schizziamo da un nascondiglio all'altro.

Portiamo addosso l'odore della paura. In strada i cani lo fiutano e ci vengono dietro.

Nella fuga cerchiamo qualche vendetta (De Luca, 2011: 47).

De hecho, cuando el protagonista está con la mujer amada, Laila, no controla sus pensamientos y a menudo habla de su pasado sin percatarse o sin poder hacer nada para detener su narración: como si en su profundidad tuviera la necesidad de eliminar ese pasado tan violento pero, por tenerlo tan interiorizado dentro de su conciencia, solo pudiera conseguirlo a través de una narración 'entrecortada', casi sin tiempos y llena de 'vacíos' de información.

Por supuesto, en la propuesta de traducción, se ha respetado este rasgo fundamental de la novela, sin alterar la estructura textual ni el contenido de la obra.

Cabe señalar, antes de proponer mi traducción al español en el apartado siguiente, que ha sido necesario hacer una selección de partes de la novela por cuestiones de extensión de este mismo trabajo. La selección ha seguido los hilos principales de la historia contada, tanto de ese nivel de narración 'presente' como del 'pasado' y, más concretamente, se han elegido los siguientes temas – las páginas indicadas pertenecen a la edición italiana de la novela publicada en 2011- :

- 1- presentación del jardinero y de Laila (págs. 9-29);
- 2- presentación de Selim, el hombre africano (págs. 36-37);
- 3- la 'historia pasada'. Dvora, la mujer argentina (págs. 41-45);

- 4- el contexto histórico de la novela: la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (págs.47-51);
- 5- Laila y el hombre que hay que matar para que pueda salvarse (págs. 76-82);
- 6- Asesinado y final de la novela (págs. 96-100 y 102-109).

3. La traducción: *Tres caballos*

Castigo para los que no practican su pureza con ferocidad.

MARIO TREJO, Argentina, 1926

Premisa

Argentina es un triángulo rectángulo que como cateto mayor tiene los Andes occidentales, como menor el cateto irregular de los ríos del norte y como gastada hipotenusa el Océano Atlántico al este.

Argentina tiene una longitud de tres mil setecientos kilómetros, entre veintiuno y cincuenta y tres grados de latitud sur. La última pezuña de América, compartida con Chile, está tan solo a diez grados de la tierra de Graham, cuerno del continente Antártico.

Argentina ha acogido a casi siete millones de emigrantes hasta 1939. Casi la mitad eran italianos.

De 1976 a 1982 Argentina ha pagado el precio de una dictadura militar que ha desecado a una generación. Al final faltarán en el censo más o menos cuarenta mil personas casi todas jóvenes, sin tumba.

La dictadura colapsa después de la ruinoso invasión de las Islas Falkland/Malvinas, casi media Sicilia, a más de trescientos kilómetros de la costa. Es la primavera de 1982.

Esta inmensidad de lugares y de acontecimientos afecta a hechos ocurridos a personas de esta historia.

Solo leo libros usados.

Los apoyo en la cesta del pan, paso la página con un dedo y esa no se mueve. Así mastico y leo.

Los libros nuevos son petulantes, los folios no se dejan hojear, resisten y hace falta empujar para aplastarlos. Los libros usados tienen las costillas entrenadas, las páginas pasan una vez leídas sin volver a levantarse.

Así, en la taberna de mediodía me siento en la misma silla, pido sopa y vino y leo.

Son novelas de mar, aventuras de montaña, nada de historias de ciudad, que ya las tengo a mi alrededor.

Levanto los ojos por un poco de sol reflejado en el cristal de la puerta de entrada a través de la que entran dos personas en pareja, ella con aire de viento encima, él con aire de ceniza.

Vuelvo al libro de mar: hay un poco de tormenta, fuerza ocho, el joven está comiendo con gusto mientras los otros vomitan. Luego sale al puente para sujetarse firmemente porque es joven, está solo y alegre por la tormenta.

Aparto los ojos para cortar ajo crudo en la sopa. Bebo un pequeño sorbo de tinto áspero, leñoso.

Paso páginas dóciles, bocados lentos, después alejo la cabeza del blanco del papel y del mantel y sigo la línea de los azulejos de revestimiento que rodea la sala y que pasa detrás de dos pupilas negras de mujer, puestas en esa línea como dos “mís” quebrados por la línea baja del pentagrama. Están rectos hacia mí.

Subo a ese mismo punto el vaso y lo dejo suspendido antes de beber. La alineación me empuja hacia un principio de sonrisa en los pómulos. La geometría de las cosas alrededor permite que ocurran coincidencias, encuentros.

La mujer sonríe de frente.

El hombre de espalda intercepta el brindis, tuerce el torso, da prioridad al codo, el hostelero le esquiva con una vuelta de cadera mientras me trae un plato. Antes de que el enérgico termine su media vuelta me araño dentro de la garganta un saludo a la mujer, como si de una conocida se tratara. Ella responde de igual manera mientras el hombre me enfoca.

Entretanto bebo, vuelvo a poner mi nariz en el plato, entre leer y tragar.

La taberna se vacía de obreros, yo me quedo un rato más, no tengo que volver a la hora.

Hoy tengo que terminar las podas y amontonarlas. Mañana las quemó.

La mujer se levanta, avanza y se acerca a mi asiento rápida y franca.

Junto los ojos para mirar recto a su nariz, donde los orificios soplan un poco de aire detrás de sus palabras: “He cambiado de número. Llámame a este.” Y me deja en el mantel un nombre y una cifra. Le pongo la mano encima. Está casi limpia, no me restriego para la pausa de mediodía.

La miro estar de pie, me levanto y para igualar su improvisación digo: “Siempre me alegre verte”. Pone dos manos alrededor de la mía, “Saludos a casa”, “graciasselodiré”, el otro está en la puerta, ella se da la vuelta y yo me vuelvo a sentar.

Qué diablos me pasa, graciasselodiré, como a un embalsamado vivo: ¿a quién? No tengo a nadie.

¿Qué pregunta una mujer espléndida a un jardinero de cincuenta años sentado al fondo de una taberna? Nunca nos habíamos visto antes, es joven y yo vengo de veinte años de América del Sur. Y estoy aquí por el azar de un trabajo en el jardín de una villa en lo alto de la cuesta y bajo aquí a mediodía para descansar y estar en medio de algo de gente y ella pasa por ahí por primera vez. Me distraigo enseguida, el hostelero viene con un cuartillo para beberlo juntos: “Eres un caballero, le digo, tienes un buen vino a granel y un obrero puede estar tranquilo de que no le quemará por dentro a lo largo de la otra mitad del turno.

“Yo también vengo del oficio”, dice.

“Y además das sopa también a los extranjeros y hay también algún africano que come sentado sus cosas, y tu le dejas.”

“No me cuesta y mi mujer no gruñe.”

Cabeceo asintiendo.

“¿Y tú? pregunta “Me gusta un hombre que lee.”

“Así me hago compañía.”

Me mira a la cara, que es una buena manera para preguntar. “Estoy solo, vengo de muchos años pasados en América del Sur y ahora estoy aquí de nuevo. Conozco a poca gente. Vivo en el barrio viejo.”

Como señal de que no hay nada más que decir, levanto la copa. “Gracias y a tu salud” . Hace un mes que vengo en su local , tarde o temprano alguna noticia había que darle. Parece que le vale, sonrío, toca el vaso con el mío, bebemos.

Tiene mi edad y la lleva mejor.

La primera vez que entro en su taberna le pido probar el vino. Me da un vaso y además un plato con aceitunas negras, “Si no le gusta, no lo paga,” dice.

Enjuago el vino dentro de la boca, lo empujo por la garganta: está bien y nos ponemos de acuerdo. Voy todos los días y él me da lo que hay, un primer plato y ese vino suyo.

“Tengo una salvia en una maceta que huele a nuez fresca, mañana la traigo,” digo.

“Es un largo camino desde el barrio viejo.” Sí, me tiro de la cama a las cinco pero de buena gana. Hay un poco de aire marino a dejar su olor.

La casa cruje a esa hora, piedra, madera, bostezos. Luego se calla con el olor de café. Para llenar un cuarto es suficiente una cafetera sobre el fuego.

Me doy cuenta del papelito todavía en mi mano, lo pongo en la página del libro. El hostelero se levanta, para mí es la hora de irme.

Tengo que excavar un hoyo para una encina que llega mañana. Estoy trabajando para uno que es director de documentales. Lo conozco de antes de América, hijo de un sastre calabrés que emigró al norte para trabajar de obrero, trocando la precisión de la aguja por el estruendo de la prensa en la chapa.

Zapateros, carreteros, sastres, herreros, silleros, carpinteros, gente con arte y manos de sabidurías adquiridas y vendidas, encerradas en cuatro movimientos de esfuerzo.

Me deja el jardín, no quiere huerto ni animales, aunque haya tierra para todo. Él joven estudiante, yo obrero, en esa época comunistas los dos, una palabra colgada en el perchero del siglo que se fue.

Su cara es simpática: entre las tantas caras que se han tornado ásperas conserva un aire bueno y una nariz firme como una proa. Los que llevan un tabique tan importante en plena cara deben de ser personas buenas. Mimmo es su nombre.

Habla de buena gana de su padre, que emigró y se encerró en una fábrica para dar un futuro a los hijos.

En Calabria está el pasado, los olivos plantados por los abuelos, la casa de piedra escuadrada con cincel, con las paredes desnudas sin yeso. Hay lo suficiente para llenar las escudillas por la noche, pero falta futuro.

La mayoría de los que entonces estábamos juntos se han separado de sus casas: él no, sigue con los domingos, los ahorros, los consejos que mantienen junta una cocina llena de familiares.

Y todavía lo veo como aquel joven que está callado o mira hacia abajo con el hueso de la nariz a noventa grados del suelo, mientras entre compañeros se habla sucio. Soy del sur yo también y me gustan los que dicen que no, callando. Y lo sueltan, ese no, sin agitarlo antes.

Y veinte años después ahí está el director. Suerte, pero hay suertes que se van a los brazos del primero que encuentran, suertes putas que abandonan enseguida y se van con el siguiente y en cambio hay suertes sabias que espían a una persona y la ensayan despacio.

Y los vivos vuelven a encontrarse. Él recuerda las noches de Turín, el hostelero que pone en mi cuenta el vino de los jóvenes, algo de aceitunas. Tiempos de nunca dormir, el hostelero cierra cuando se levanta el último.

Sigue habiendo hoy en día de estos últimos, pero de esos hosteleros no.

Y se acuerda de mí después del segundo turno, saliendo a las once de la noche para reunirse enseguida y contarse la jugada del día, si ha habido pelea en el taller, si ellos han armado alguna en la escuela o en la calle.

Cada día una jugada, Turín ciudad de peones insurgentes contra el resto del tablero. Y no se cierra ninguna puerta, la infantería obrera no lo consiente. Los últimos no los distingues de los primeros, los guapos de los feos, los jóvenes de los mayores, los gitanos de los bien criados. Él se ríe recordando: “El comunismo entonces son los chicos pobres que consiguen causar una buena impresión”.

Sucede entonces y nunca más.

Es suerte, no esto de hacer un buen trabajo, sino suerte de antes, la de estar en una edad menos injusta para los jóvenes. Y para cambiar de tema pregunto: “¿Entonces qué hace un hombre?” y él sonríe debajo de la nariz mayúscula, rey de la cara delgada.

“Hace mucho que no oigo tu saludo, dice: qué hace un hombre. Tengo un trabajo en el que tienes que mantener juntos a todo un tropel de gente y que al primer error te manda de vuelta a casa.”

¿Y qué pena es esa? pregunto, en qué podrías equivocarte. Cuentas el mundo, nunca puedes confundirte. Con que le tengas afecto basta.

Y después quiere saber de mí pero no le suelto mis enfermedades de Argentina, las ofensas salvajes, la caza por la supervivencia. Me ofrece trabajo y acepto con gusto.

Antes de despedirme le cuento algo que me sucedió. “Estoy en un astillero y tengo como obrero a un hombre de mi edad, no llega a los cincuenta. Es kurdo, escritor en su pasado, habla inglés. En los astilleros se encuentran a hombres interesantes, zarandeados, de paso, marineros embarrancados para siempre. Tiene una herida en el ojo.

¿Cómo ha pasado? La respuesta es un gesto con la mano echada hacia atrás a la altura del hombro. Para nosotros eso es que pertenece al pasado, en kurdo no sé.

En el comedor le pregunto si quiere café, él dice que no, yo se lo doy lo mismo de mi termo.

Un día pone fuera un papel escrito en inglés. La policía de una población que no quiero mencionar lo encierra a régimen de golpes. Se les estropean los ojos, uno se cura, el otro no.

Ojos en inglés es ‘eyes’. Un error de teclado en la hoja los transforma en ‘yes’. Por los golpes tiene los ‘yes’ estropeados. Y el error es correcto, tiene todos los sí estropeados, rara vez le saco alguno magullado a cambio de un ofrecimiento de café, de una mano para amasar cal.

Los golpes estropean los sí más que los ojos. Hay errores que contienen otra verdad.

Esta última frase la suelto solo para cerrar el cuento.

Y él para alargar un poco la cosa me pregunta qué tengo en el bolsillo. Un libro, digo. ¿Cuál? Uno usado, leo libros casi jubilados. ¿Por qué? Te lo cuento otra vez. Su mano se dirige al bolsillo de mi chaqueta, pero no saca el libro, sopesa.

Leo los libros usados porque las páginas muy hojeadas y grasientas por el uso pesan más en los ojos, porque cada copia de libro puede pertenecer a muchas vidas y los libros deberían custodiarse en lugares públicos y desplazarse junto con los viandantes que se los llevan consigo un rato y deberían morir como ellos, consumidos por las enfermedades, infectados, ahogados bajo de un puente junto a los suicidas, arrojados en una estufa en el invierno, las hojas arrancadas por los niños para que hagan barquitas, deberían en fin morir en cualquier lugar menos que de aburrimiento y de propiedad privada, condenados de por vida en una estantería.

“Te lo cuento otra vez,” le digo en el momento de despedirme.

Así me paso el día en un jardín cuidando árboles y flores y callándome de diferentes maneras y con dentro algún pensamiento de paso, una canción, la pausa de una nube que quita el sol y la pesadez de la espalda.

Voy por el campo con un manzano joven que plantar.

Lo apoyo al suelo, le doy una vuelta, miro sus ramas recién nacidas abrirse espacio a su alrededor.

Un árbol necesita dos cosas: nutrición abajo y belleza fuera. Son criaturas concretas pero empujadas por la fuerza de una elegancia propia. Belleza necesaria para ellos son viento, luz, pájaros, grillos, hormigas y una meta de estrellas hacia la cual dirigir la fórmula de las ramas.

La máquina que en los árboles empuja linfa hacia arriba es belleza, porque solo la belleza se opone a la gravedad en la naturaleza.

Sin belleza el árbol no quiere. Entonces me detengo en un punto del campo y pregunto: “¿Aquí quieres?”.

No espero una respuesta, una señal en el puño en el que sujeto su tronco, pero me gusta decirle unas palabras al árbol. Él percibe los márgenes, los horizontes y busca un punto preciso donde surgir.

Un árbol oye cometas, planetas, cúmulos y enjambres. Percibe las tormentas en el sol y las cigarras encima con la misma urgencia de velar. Un árbol es alianza entre lo cercano y lo lejano perfecto.

Si procede de un vivero y tiene que arraigar en un terreno desconocido, está confundido como un joven de campo en su primer día de fábrica. Así que damos un paseo antes de excavarle su sitio.

En casa aliso la página delante del plato y miro otra vez el papel. Se llama Làila, un acento de teja golpea la primera vocal, dos sílabas de una canción de cuna.

El papel está allí.

Mastico un trozo de queso y leo el libro, pero ese trocito blanco me distrae, está oblicuo interrumpiendo la vena de madera de la mesa.

Entonces me levanto, salgo a la calle para encontrar un teléfono. Dejo todo sobre la mesa, también el papel. Me doy cuenta cuando estoy dentro de la cabina.

Estos contratiempos me resultan simpáticos. El cuerpo durante el día obedece y obedece a todo lo que le pongo encima, pero después de haber hecho lo suyo se mofa de mi y alegre me deja sin apoyos. Pienso que tiene razón, que es buen asno y cuando regresa a casa pretende quedarse allí.

Retomo la calle arriba y abajo y estoy otra vez al teléfono.

“¿Laila?”, “¿Sí?”, oigo su voz de botella recién abierta, alegre y gutural.

“Tengo en la punta de los dedos un número y el nombre que has querido darme.”

“Quiero volver a verte.”

“Tengo cincuenta años y soy jardinero.”

“Vale. ¿Cuándo?”

“Soy jardinero todos los días y los cincuenta años hace poco que acabo de cumplirlos.”

Entonces resopla, espero que sea una sonrisa y me dice que tengo buenos reflejos. Quiere volver a verme.

Pienso que no es bueno dar largas al teléfono, digo que sí.

Tienes un teléfono, pregunta. No y tampoco coche, gramófono y lavadora.

Nevera sí.

“Te invito a cenar,” dice.

“Soy demasiado mayor para ver a una camarera que trae la cuenta a una señora y no a mí.”

“A mi casa.” Digo que sí.

“¿Tienes un boli?”, qué va. “Entonces memoriza la dirección.” Me la dice junto al día de la cita.

“Sigues dándome números y nombres. Laila, ¿eres un código?”

“¿Te vas a acordar? Si no te llamo otra vez.”

“Entonces quedamos así,” dice.

Oye Laila, ¿te interesaría acaso saber mi nombre? No tengo prisa, contesta.

De todas formas no es tan bonito como el tuyo, digo.

“¿Te gusta?”

Como el principio de una canción, de las que aprendes rápido la música y luego la letra.

Cuelgo. En casa mastico, leo, no hay más papeles oblicuos entre las costumbres de la noche y yo.

Cómo es Laila, intento pensarlo. Es una que mira a los hombres, un general que en una plaza de armas nota entre mil rostros los de aquellos que hay que sacar de las filas.

En la calle la miran, pero ella mira primero.

Invento. Laila te pesa en la báscula de sus ojos rápidos y te encuentra regular.

¿Qué tengo para que me miren? Una cara de cartón de embalaje porque trabajo al aire libre.

A lo mejor le gusta uno que en la taberna, en vez de hacer bolitas de migas, hojea páginas.

Es alta, no lleva perifollos en los dedos ni en el cuello.

Emite una voz turbia, como de soplo. Tiene manos que abarcan.

Pómulos altos para llamar una sonrisa, sí, una buena geometría en el rostro, boca llena, mordiscos sanos, tiene que ser bonito verla comer.

Sienes dulces, esbozadas por una curva del pelo, nariz fuerte para inspirar buenas bocanadas de aire.

Quiero llevarle una maceta con mi salvia, así le cuento de dónde procede.

A los jóvenes les gustan las historias. Laila debe tener como mucho treinta años.

Pienso en las cosas que no le cuento, mucha vida que omitir.

Le cuento de la salvia de la isla de Pag, pasto de cabras de las que se obtiene el queso más perfumado del Mediterráneo.

Le cuento de los *struffoli* de Navidad, de una abuela que por la noche enrolla mil bolitas para freírlas y empaparlas de miel.

Del trabajo en las salinas, del alga roja del estanque de decantación que transforma la sal en cristales y ciega la mirada. El obrero de las salinas no mira debajo de la línea del horizonte, mira fijamente al cielo que incluso a mediodía arde menos que la tierra.

Y al atardecer el rojo está en todos lados y te traspasa de una parte a otra e incluso la sombra es un rastro de herrumbre.

Y luego nada más, uno no debe vanagloriarse de demasiadas historias.

Es de madrugada en el tren que me lleva a la ciudad. La oscuridad cede en un punto y palidece. Poca luz para leer, el vagón es viejo, chirría, se zarandea.

Miro los campos, pienso en el jardín. Cuidar árboles para que crezcan es placentero.

Un árbol se parece a un pueblo, más que a una persona. Se implanta con esfuerzo, arraiga secretamente. Si aguanta, empiezan las generaciones de hojas.

Entonces la tierra alrededor le da la bienvenida y lo empuja hacia arriba.

La tierra desea la altura, el cielo. Empuja los continentes hacia que chocan para erigir crestas.

Se estruja alrededor de las raíces para extenderse en el aire con la madera.

Y si es desértica, produce polvo para subir. El polvo es una vela, emigra, salta por encima del mar. El siroco lo trae de África, roba especias en los mercados y aliña la lluvia.

Un grandioso capataz es el mundo.

Y estos son los pensamientos con que se mece un pasajero de ferrocarril. Yo con mis cuentas de jardinero, podas, siembras, previsiones de floración y frutos, parezco el huevo que instruye a la gallina. Llega un esputo de granizo luego, un cristal de escharcha y ya estás fastidiado, señor de los jardines.

Esto pienso: el quehacer es nada, justo un sueldo. En cambio cuenta estar con la cabeza entre los pies, cara abajo y ocuparse de ese debajo. Cuenta encorvar la nuca sobre la tierra, tener cuidados hacia ella más que hacia los hombres.

Así es bonito en el tiempo restante tratar con los demás, entenderse con las expresiones del rostro, afeitarse para una mujer, echarse encima y contra los abusos.

He pasado más tiempo en mi vida mirando tierra, agua, nubes, paredes, herramientas, que caras. Y me gustan.

Ahora me dirijo al rostro de Laila, pómulos pulidos a cobre, un gesto de enfado en los labios, piezas que no se armonizan. Cuando pienso en ella, no consigo retener en la mente un rostro completo de mujer.

Soy el último en bajarme del tren, oscuro vicio de quién controla en su camino si alguien lo está siguiendo.

Después de que los pasajeros se dispersan, se queda vacío el fondo del andén y se puede tener cuidado. Me quedan costumbres de otra vida.

En el jardín me pongo el mono sobre las otras prendas. Está el amigo invierno en el aire aguantando y haciendo que chirríe la tierra debajo de los zapatos.

Debajo de los tallos de laureles está el naranja pálido de un petirrojo arrancado de la rama, caído como una hoja rígida por el hielo.

En la cara llega brusco el aire del norte, es mejor no afeitarse por la mañana sino por la noche.

Me he traído la hoja de afeitar, después del trabajo voy a casa de Laila.

Me preparo un rincón para dormir en el depósito de herramientas, porque después de cenar no hay más trenes.

Cavo debajo de los laureles. Protegen a los gorriones debajo de las hojas espesas, siempreverdes. Por la noche se pelean por el sitio más caliente, cerca del tronco. Se pelean para vivir. Luego emiten un murmullo de asentamiento, pienso que rezan.

Solo en primavera podan los laureles, cuando no sirven de cabaña a los gorriones.

Me gusta quemar los restos de sus frascas.

Echan un humo que aturde y que recuerda a los desaparecidos. En medio de ese humo me siento a mediodía con las aceitunas negras.

En esos días veo claramente en la geometría. Los vivos no están a noventa grados encima de los muertos que yacen, sino que están paralelos. La guadaña no es torcida como la luna sino como el huevo. El pan se hincha repitiendo la forma de la palma del panadero. Llevarse a la boca es como estrecharle la mano.

Con callar mientras el cuerpo trabaja, vienen y van a la deriva pensamientos de natación y de vuelo. De un abril de hace muchos años vuelvo a ver el cielo de Jericó blanqueado de cigüeñas, migrando de África hacia los tejados de Europa.

Con delante la sopa del hostelero termino un relato que describe la ciudad de Odesa.

Nunca vi el Mar Negro: no conozco nada del Tirreno aparte de la desembocadura de los ríos infinitos que del fondo de Rusia mantienen el empate con el agua del Mediterráneo.

No sé nada de demasiadas cosas como para tenerlas en cuenta, pero a veces aflora una ignorancia que me despierta nostalgia.

Hojeo páginas de una ciudad de higos, de bandidos, de marineros, de hebreos.

Entretanto la habitación del hostelero se llena de hombres oscuros, ateridos. Invito unos a sentarse en la mesa en los tres asientos vacíos, pido un litro para compartir, pido perdón por estar leyendo.

Son de tres edades y países distintos. Comen algo sacado del bolsillo, nuestras manos llenan la mesa.

Leo sobre la ciudad de Odesa y escucho su respiración, un ruido de resaca.

El frío fuera aprieta los pulmones, a cubierto en cambio se ensanchan para calentar la sangre.

Aceptan una taza de café, luego se van juntos después de un apretón de manos.

Por la tarde llega el turno de la encina. Ajusto las raíces en el hoyo, la apuntalo con tres estacas, abono y riego.

Es ya un buen tronco, le cuesta esfuerzo y peligro arraigarse cuando ha crecido. A veces se entristecen y no quieren vivir más. Le canturreo cerca como bienvenida, la ato para darle fuerza.

Pronto llega la oscuridad, me lavo la cara, me afeito.

No pongo jabón, me basta dejar un minuto que el agua empape el pelo, que luego se quita fácil.

Froto con fuerza las manos para quitar la sombra de la tierra, luego me pongo al cuello una vieja corbata y voy.

Entro, le doy la mano y me giro para apoyar el abrigo.

Mientras estoy de espaldas siento sus dedos que pasan sobre mi cuello de una oreja a la otra. No entiendo el gesto, me doy la vuelta despacio, dice que tengo dos arrugas paralelas como las de su padre, dos cortes, dice.

Pregunto si me parezco a él también de frente, eso no, luego tiene otro pensamiento, coge mis manos, le da vueltas, dice que en la palma se le parezco, en el dorso no. En fin, hay un revés que recuerda y un derecho que no.

Tiene un traje ajustado que toca el cuerpo en todos sus puntos y un jersey de lana blanca como una floración de almendro. Entretanto estamos todavía de pie en el recibidor.

Me deja entrar en un cuarto amplio, veo cocina, mesa puesta, sillas, sofá, cuadros anchos y dejo de examinar.

Entiendo poco de mí: sin vergüenza me siento y me arreglo bien los pantalones en la rodilla y pregunto de dónde viene. Rusia y Escocia por parte de su madre, Sicilia y Liguria por parte de su padre.

Eres una princesa, llevas la geografía en la sangre.

Su nombre es de la abuela rusa nacida en la orilla derecha del Neva. “Nébo na Névoi”, el cielo sobre el Neva es una canción, solo una estrofa dejada en el margen de su sueño de niña donde arraigan las canciones de cuna y la voz de una abuela se desmorona dentro de los sueños.

Pregunta si yo también soy príncipe por mezclas de sangre.

No, mis padres son del mismo país y también los abuelos.

Pero invento un revuelo de antepasados: por la noche siento una nostalgia griega por las estrellas amontonadas en nombres de silabario, por los cálculos de los planetas, por la regla de las cometas.

Laila se sienta en el brazo del sofá, así la miro desde abajo y me gusta.

Sigo: al aire libre por la noche entiendo que la ciencia ha sido impulsada por la belleza, por el deseo de entenderla.

Delante de una mujer siento el dialecto napolitano, que aflora en las ganas de hacerla reír.

Sin reírse antes, los besos no saben a nada. Esto no se lo digo.

En el trabajo soy uno de ese tipo de mar que tiene tormentas inesperadas, no es conocido y previsible como el Atlántico, es por ello que puedo enfrentarme a cualquier tiempo que se presente.

Al espejo advierto un escalofrío hebreo cuando me afeito debajo de las sienes y delante del queso siento como si tuviera una nariz francesa y con el vino en el vaso percibo en la palma las cosquillas de algún abuelo que cava en las margas despellejadas de unas colinas piemontesas.

Laila mueve rápido los ojos sobre mi cara, está inspeccionándome. Le doy tiempo e insisto: delante del mar siento la prudencia de un campesino isleño que tiene barco para ayudarse con la pesca cuando en invierno hay que dejar la tierra tranquila y él baja al litoral para conseguir algo.

Te conoces bien o inventas, pregunta.

Un poco engaño, un poco araña aquello que los sentidos me presentan y un poco tengo sed.

Pide perdón, se levanta, se levanta que parece mucho más alta o yo estoy hundido y ella está a un brazo del techo.

¿Vino? Sí. ¿Queso? Sí.

Me levanto yo también, quito del bolsillo un paquete de papel aluminio, abro sobre la mesa mis hojas de salvia. Desmenuzo una hoja sobre una loncha.

Qué olor más intenso tiene, dice.

Es un sahumerio que pone en fuga a los diablos, digo.

Se sienta cerca, deja que le triture una hoja en otra loncha.

Se necesitan tus manos para convertir en sahumerio la salvia, dice, husmea, la línea de la nariz crea un ángulo estrecho con el plano de la mesa.

Para mí la cuestión de los ángulos es así: si son agudos son buenos, si son obtusos son malos y si están a noventa grados hay empate.

Casi golpea los dos vasos para un brindis, giro el dorso de la mano para tocar con los nudillos los suyos: brindis de los dedos, luego de cristal. Dónde lo he aprendido: en otro mundo, en un tiempo raro de vivir y encontrarse otra vez despiertos al día siguiente, para seguir estando.

Luego me cuentas, dice. Hago un pequeño signo de negación con la cabeza. No tiene en cuenta el no.

Pareces uno que sabe muchas cosas, dice.

Niego: ni sé en qué lado de la loncha está untada la mantequilla.

Se ríe.

Y es la primera, pienso y me doy cuenta de cómo ensancha a los lados su boca y brilla entre los dientes la lengua y me pica la nariz al mirar dentro de su risa.

Me pregunta cuál es mi trabajo. Soy trabajador de los jardines, a menudo estoy de rodillas, desgasto ahí mis pantalones. Me los arreglo otra vez en las rótulas.

Cómo es la tierra, pregunta, y espera la respuesta de broma, que es ínfima, que está demasiado abajo.

No, me pongo serio y digo otra cosa. Existen dos tipos de tierra, digo y me doy la vuelta hacia ella sentada al lado. Una tiene el agua abajo, se hace un agujero y emerge. Es tierra simple.

La otra depende del cielo, tiene solo ese manantial. Es enjuta, ladrona, capaz de robarle agua al viento y a la noche, y en cuanto tenga un poco la gasta toda y al instante en colores retenidos en la médula de las piedras, y pone la fuerza del azúcar en los frutos y desprende perfume como una sinvergüenza. Es tierra de cielo seco, la prefiero. Esta salvia es suya.

Me escucha con los labios cerrados, pregunta si escribo estas cosas.

No, no escribo nada, leo sí, de buena gana.

¿Y cartas? Sí, cartas. ¿De amor?

Con la pregunta me sale una historia en lugar de una respuesta. La cuento, pero tengo hambre también, digo.

Y nos sentamos delante de los platos y sirve una buena sopa de lentejas y habas. Trago dos cucharadas, luego hablo.

[...]

Cuando me voy ya es de noche. En el jardín trabajo con premura para mantenerme caliente. Pongo un sendero de piedras a lo largo de las hileras de la viña.

Un hombre alto, un africano, mayor, me hace señales desde la verja. Voy hacia él, se presenta, me da la mano. Pregunta cómo estoy, qué tal va el trabajo. Contesto según esa buena costumbre de conversar un poco antes de conocer las verdaderas razones de ese hablar.

No sé qué quiere decirme, de momento lo dejo entrar y le invito al almacén de herramientas para beber un café que preparo sobre un hornillo.

Viene con ganas. Tiene buenos dientes para sonreír. Aquí es peón, en casa cría ganado. Viene a menudo a Italia, nunca para más de un año, luego vuelve. Chupa algo

en la boca. No es un caramelo, es un hueso de aceituna. Le gustan las aceitunas negras, la fuerza del aceite de encerrarse en una madera dura de roer, le gusta el sabor del hueso y le da vueltas en la boca hasta que está liso y sin ya sabor.

Las aceitunas me hacen compañía, dice.

Un puñado le dura un día.

El café sube, resuena perfumado en la garganta de la cafetera. Antes de beber, reza, como agradecimiento. Tú no, pregunta, yo no.

Rezo, dice, delante de cada cosa que me llevo a la boca. Rezo para atar el día a su sostén, como hago con el palito que apuntala la mata del tomate. Bendigo este café de amistad.

Quizá para uno de África es más simple atar tierra y cielo con una cuerda.

Sujeta la taza blanca en la palma gris de piedra.

Bebemos sentados cerca en el banco. Le digo que su italiano está bien. Contesta que la lengua le gusta más que el resto.

Vida dura aquí, pregunto. No, buena, sin satisfacciones con los hombres, pero buena. Salimos, tienes ganas de charlar, dice, y nada, aquí los hombres no contestan. Sin satisfacciones, repite, pero es vida buena.

Recojo las tazas, pregunto si puedo ayudarle en algo. Sí, me dice y me indica las mimosas. Acaban de florecer, pregunta si puede coger un ramo para venderlos en ramilletes.

Corto una buena brazada. Está contento, pregunta el precio. Nada, hay muchas y a las plantas le viene bien aligerarse. Vente otros días mientras haya. Quiere pagar, no tener deudas. Entonces me pagas una botella cuando acabe la floración, la bebemos juntos.

Se sienta en el suelo, saca una cuchilla robusta y se pone a hacer ramilletes. Luego se va, negro cubierto de amarillo y cada color resplandece en los brazos del otro.

[...]

Se me presenta otra vez el amor, entonces pienso en el primero, mientras vuelvo a subir al tren.

A los veinte años intento algún amor regular. Para una chica me surge el deseo de ir juntos a un cine, para otra de pasear en otra ciudad. Las busco, me evitan, escribo para ellas alguna carta.

Les echo de menos pero no despiertan amor.

Me olvido de ellas aprendiendo a escalar montañas.

Luego encuentro a Dvora en verano.

Hay seres destinados uno a otro que nunca consiguen encontrarse y se las arreglan amando a otra persona para remendar la ausencia. Son sabios.

Yo a los veinte años no conozco los abrazos y decido esperar. Espero al ser que me ha sido asignado. Estoy alerta, aprendo a deslizar mi mirada en los rostros de la muchedumbre en un instante. Hay sistemas que enseñan a leer rápido los libros, yo aprendo a leer una muchedumbre con rapidez.

Paso a esa multitud a través de un cedazo, la descarto por entero, ni una semilla de esos rostros queda en la retina. Siempre sé que ella no está, ella, la que me ha sido asignada.

No tengo un retrato memorizado para encajarlo sobre un rostro, no, la designación no depende de los ojos, aunque no sé de qué. Espero encontrarla para conocer su figura.

Esperar. Este es mi verbo a los veinte años, un infinito seco que no mancha de ansiedad, no babea esperanzas. Espero en vano.

Encuentro a Dvora en montaña. Yo estoy en la pared del pilar de la *Tofana di Rozes*. Es mediodía y mi cordada de dos está en la sección de los techos.

Dvora sube una vía ferrata enfrente del pilar.

Aparece de repente por detrás y en un punto se encuentra con la vista de la muralla donde dos hombrecillos están en el centro de la pared enlazados por una cuerda de un centímetro de grosor, que desde lejos debe parecer un hilo para tender la ropa.

Yo estoy de cara a la piedra y estoy sobrepasando el segundo techo. Cuando le clavo el pie encima, Dvora grita su saludo, más claro que el mediodía: “Olé”. La voz me coge de espaldas y la reconozco, es ella, la que se me ha asignado, lo sé ya y también me parece que ya desde antes sabía que no es un rostro sino una voz lo que espero.

Y me doy la vuelta hacia arriba y hay solo cielo y hacia abajo y está el vacío y ella desde la cima de enfrente repite el sonido de su olé y levanta un brazo y yo tuerzo el cuello y veo un puntito de vida que está recto sobre un abismo de piedras destrozadas.

Y me quito el pañuelo del cuello y lo agito mientras me quedo todavía en la línea del precipicio y no importa si el otro brazo sufre al sujetar esforzándose para dos y al no saludar.

Y luego lanzo al aire el pañuelo rojo y este planea y se desploma como un ala golpeada.

Y grito yo también olé y el compañero de cordada me grita que me apresure para llegar a un anclaje, pero yo solo sé decir y hacer olé durante un minuto y luego grito el nombre del refugio donde se baja al volver de las escaladas. Y no la veo más.

Llegamos a la cumbre en dos horas, después de una escalada rápida de esfuerzo. Nos tiramos de la cuesta como cuando caen los relámpagos y en realidad estamos a

primera hora de la tarde a pleno sol. Y llegamos al refugio, ella no está. Mi compañero vuelve al valle. Yo me quedo sentado, de espaldas a la puerta porque espero la voz.

Y llega. Ahí está Dvora, siento abejas en la sangre, un oso en el corazón, cada latido es una pata que destroza la colmena.

Me da la mano, yo sé que no se la voy a soltar nunca más.

Dvora, argentina, está viajando a Europa como premio por su graduación.

Dvora, ligera dentro de sus botas de cuero viejo moreno, mano enrojecida por el cable de la vía ferrata, cejas blanqueadas por la sal del sudor y sonrisa mirando mi pelo revuelto por un viento secreto suyo incluso dentro de una habitación.

Voy contigo, Dvora.

Ella dice: subamos a la *Tofana di Rozes*.

Sí, mañana por la mañana, por la vía ferrata que pasa por la gran cámara de combustión de la mina de Castelletto.

Cosas de la primera guerra, cuando a los soldados los mandan a arrancar centímetros de roca con esfuerzos de gigantes. Son centenares de metros en un agujero que se enrosca arriba, a saltos, es necesario llevar una luz como la de los mineros en la frente.

Hago la señal de la luz en la cabeza. Como a Moisés, dice, se ríe, suelta su olé.

Dormimos en el refugio, nos tumbamos, cada uno dentro de su propio saco, cerca. Seguimos cogidos de la mano, nos dormimos enseguida.

Al día siguiente entramos en la oscuridad quieta de una gruta excavada en un techo.

Cuento a Dvora la historia de los motores de las excavadoras que tragan aire y escupen polvo.

Le cuento de los jóvenes enviados aquí arriba para tropezar con grietas y balas, para salir saltando hacia abajo por el desplazamiento del aire de una bomba, cuya vida solo sirvió para regalar sus ojos a los cuervos.

Dvora escucha, respira, sube detrás de mí atada al otro extremo de un trozo de cuerda. Desde alguna lumbrera abierta para dejar una salida a la explosión, medimos la altitud alcanzada y recuperamos la respiración.

Salimos del túnel en las gradas de la pared oeste a la sombra y subimos otra vez los saltos con impulso de goma elástica en las piernas. El cuello busca la altura después de los muchos metros con la cabeza gacha.

Damos vueltas por terrazas de piedra, entre restos de trincheras donde muchachos de un siglo todavía joven sueñan con envejecer con él, como yo ahora sueño con envejecer junto a Dvora.

Guerra es cuando los jóvenes sueñan con llegar a ser abuelos.

Hay piedras ennegrecidas por fuegos de campamento. Ponemos nuestros pasos sobre los de una juventud que se transformó en madera y alambre de púas.

Subimos oblicuamente la *Tofana*, debajo de nosotros se hunde el valle Travenanzes, que toma luz de abajo, del blanco de su arroyo.

Dvora me pregunta los nombres, los repite con gusto en la boca, para degustarlos como si de una primicia se tratara.

El último salto de la ferrata es un cable equipado que llega a la base de la pirámide final.

En la cumbre de la *Tofana*, Dvora me da un beso y me llama novio. Y me siento más loco que una liebre en marzo. Y me llama *bashérte*, que en una de sus seis lenguas significa: persona asignada a alguien. Y a mí me gustan los nombres del amor y yo también la llamo novia y *bashérte*.

Y dormimos en nuestros sacos, cada uno en el suyo, pero dejando las cabezas cerca. Y durante la noche nos damos una cabezada que nos despierta, de ayayay y luego de risas.

Ese amor de boda entre nosotros pasa solo en Argentina.

[...]

Nos matan a todos, los del levantamiento.

Huimos de un escondite a otro.

Llevamos encima el olor del miedo. Por la calle los perros lo husmean y nos siguen.

En la huída buscamos alguna venganza.

Argentina arranca del mundo a una generación suya como una loca hace con su pelo. Mata a sus jóvenes, quiere prescindir de ellos. Nosotros somos los últimos.

Estoy aquí desde hace años para amar a una mujer y ahora estoy en guerra.

En un control de policía disparan. Nos paran, tenemos armas. Somos dos, él hiere a un policía y enseguida una ráfaga le traspasa la garganta y muere a mis pies.

Su cara está abierta a un esfuerzo. Su cara me da fuerza. Percibo el abandono de sus entrañas y es ese hedor el que me empuja a salir.

De detrás del coche salgo, me dirijo hacia el refugio de los policías, su ráfaga se encasquilla, estoy cerca de ellos, disparo a un cuerpo que cae sobre el otro herido, veo la cara aterrorizada de un chico, ya no es un enemigo, no le disparo, huyo.

Así son los días, a la carrera.

Se atrapa dinero en un banco para seguir corriendo.

Antes de parar, voy a disparar a un coronel, solo un golpe en medio de la muchedumbre de una acera un domingo. Aún hoy no sé si está vivo o muerto. Luego voy al sur, donde las tierras se estrechan, donde huir es una idiotez.

Buscan en otro lado a los últimos de nosotros.

Estoy en una taberna de marineros y aprendo a moverme en el bullicio perpetuo del viento del bajo Atlántico.

Cubre, esconde, aturde, no te sale el hablar.

No tengo prisa, he asumido el papel de marinero que espera una embarcación y bebe.

El hostelero tiene nombre italiano, los abuelos de Otranto, otra especie de tierra del fin del mundo en medio del agua. Pregunta cuándo voy. Hay un barco de pesca de ballenas que va a las Malvinas.

Estoy en el fondo del saco de mi misma vida, cada día es bueno para ser expulsado.

El hostelero quiere que me vaya. Puede que me esté ayudando. Me proporciona un embarque como grumete en un barco irlandés.

Antes de subir a bordo me deshago de las armas.

Por primera vez, después de muchos años, siento la ropa ligera, las manos descuidadas, el viento empuja tanto que podría cogermme en sus brazos. Sin armas no peso nada ya.

Subo por la escalerilla, no pienso en nadie, soy la última hoja del árbol y me arranco sin que nadie tire de mí.

No pienso en la joven amada, que seguí hasta volverme parte de su país.

Ahora sé que está en el fondo del mar, tirada lejos de la costa desde un helicóptero con las manos atadas. Vivió para mí, murió para regalar ojos a los peces.

Subo a bordo y durante dos días, antes de partir, me dan pincel, pintura y cepillo de hierro para rascar la herrumbre salada.

Aprendo los nombres de diez hombres y su predilección por las cebollas. Uno las come a mordiscos, como manzanas.

Al salir de la bahía el viento es únicamente fuerza, desmigaja olas y empapa las barbas.

Duermo en una hamaca colgada en las mallas de la bodega, me columpio sobre la sala de máquinas.

Tengo cuarenta años y un sueño duro que habría que patearlo para que terminara.

Me llaman el muerto, nadie duerme donde yo lo consigo.

Nadie sabe desde cuánta vida no duermo.

El viaje es una tormenta obstinada, con el motor en régimen de ralentí solo para corregir la deriva.

Se pesca mal, con doble esfuerzo. La red arranca con más dificultad los peces de las olas y se deforma, quitando el sueño a los marineros.

La cerveza después del viento parece dulce.

El domingo rezan, son católicos.

El capitán tiene agujeros de esquirlas en la cara. Alguno de ellos debe haber luchado antes de hacerse al mar.

Me llevan con ellos porque yo también apesto a guerra.

Me pago el viaje trabajando, pero no me necesitan.

Estamos de acuerdo que me dejan en las islas. El único libro es la Biblia. Lo leo con poca luz, en una cáscara de hierro, en una inmensidad de mar.

Me encariño con David que pone solo una piedra en la frente del gigante y un solo libro, los salmos, en la boca del mundo.

No confío en los escritores, sino en sus historias, esto contesto a un marinero plagado de pecas que me pregunta si creo en Dios.

Trabajamos con el pescado, lo congelamos, estamos en el mar un mes y medio.

Desembarco en Soledad que ni sé caminar. Sin el mar abajo me tambaleo y me falta el viento que llena las orejas hasta olvidar. Estoy en tierra inglesa.

Paro en una posada, la mujer es viuda de un pescador de ballenas, Maria, Maria Delsol se llama.

Para ella trabajo de cocinero, arreglo el huerto, vigilo las ovejas hinchadas de lana.

Por la noche hacemos ruido. Maria es fuerte como una chalupa que toma el mar a la inversa, yo me quedo de pie y empujo con los remos.

Los pescadores ríen y beben conmigo una cerveza turbia cada noche, Maria les insulta, pero acepta sus bromas.

Intercambio pescado por queso.

La isla es húmeda, tiene estanques en los que se maceran carbón y plantas.

Nada de árboles, el viento corta con su guadaña como un jardinero, hay hierba baja y un callo de liquen y musgo en las elevaciones como jorobas. Es tierra restregada.

El labio de las ovejas es fuerte para arrancar el pelo corto y duro del pasto.

Los pájaros de pesca encuentran arriba el punto para parar, luego se separan del punto muerto del cielo y golpean una ola.

Espero. No tengo nada que pedir al tiempo.

Hay más animales que hombres, más mujeres que hombres, todo es más numeroso que un hombre.

Y pasan años, yo trabajo, doy paz a Maria, no veo ni un centavo, no lo pienso.
En la radio escucho una canción de Argentina, al día siguiente es la invasión.

[...]

Al terminar de trabajar todavía hay luz, Laila me espera en la verja. No quiere hablar en casa, vamos al mar.

Empieza la floración de la glicina en el sendero que llega a la playa desde el punto en que dejamos el coche.

Me quito los zapatos, tengo más cuidado con el suelo que con las primeras palabras de Laila.

Nos sentamos en las piedras, la luz sale de un ángulo agudo que se comprime y quiere alejar de unas palabras esforzadas.

Las escucho y pienso en un bullicio de soldados que escarban las rocas detrás de mí. Sé que me espera salir fuera.

Laila habla de un hombre que hay que matar o que la matará.

Su oficio de hacer que los hombres hablen está en su punto de ruptura. “El último viaje ha sido pesado. Me ha costado mucho tiempo terminarlo, no lo conseguía, tenía el calco de tus manos encima, por todas partes. Me ha costado días, náuseas, nostalgia y ahora sé que ya está. No puedo más. Él ha entendido, me vigila, me acosa con otra cita y yo busco tiempo pero no tengo. No puedes dimitir de un trabajo así. Cuando no puedes hacerlo más, huyes o mueres.”

Escucho mal, pienso en Dvora, chica de Buenos Aires que seguí hasta allí, en nuestros años buenos, en los domingos en los que la despierto poniéndole debajo de la nariz una gota de jazmín para verla sonreír mientras duerme.

Y mientras tanto pasan las muchedumbres en la calle con banderas y de nuestro balcón parecen una extensión de racimos, sus cabezas como uvas, y nosotros al principio no pensamos que esa muchedumbre es nuestra y canta para nosotros en el balcón la serenata de sus razones.

Pasa abajo y nosotros nos quedamos en los balcones, que es una manera de acompañar.

Y alguien de abajo nos invita a bajar y a mí me gustaría decirle a todos que suban, para corresponder y mientras tanto los saludo con los ojos y no me doy cuenta de que Dvora ha bajado a la calle y me invita y me enseña y entonces yo también. Y basta un año y llega la ruina de un día en el que la echan dentro de un coche y me la quitan por la fuerza y yo me quedo doblado en la calle por los sollozos como un clavo plantado

torcido. Me salvo, desechado por la muerte por un verde de pasaporte italiano en el bolsillo. “Dónde te he traído, novio mío, aquí nos matan a todos.”

Y se enturbian sus ojos y yo le paso el dedo por las cejas y le digo: “Oye, ¿qué es esta confusión?”. Y estas son las últimas palabras y la última caricia en el portal, antes de que nos separaran a muerte.

Me voy de la casa de nuestra intimidad, entro en la guerra vagabunda donde cada vivienda es un domicilio de mentira. De la casa de boda me llevo solo una cosa de Dvora, las zapatillas con los cordones todavía atados porque se los quita haciendo palanca en los talones. Es una tarea que me corresponde el desatar los nudos y dejárselas listas.

Me llevo las zapatillas, atontado por la preocupación, por deuda de atención descuidada, por la esperanza de seguir viéndolas en sus pies.

Luego las olvido y un año más tarde tengo que abandonar uno de mis alojamientos clandestinos y las encuentro debajo de un bolso, en el fondo de un armario. No tengo nada de Dvora porque sin ella me quedo con la nada. Sus zapatillas están allí con los cordones bien atados.

Me arrodillo y desato los nudos, los ojales. Luego las dejo allí.

Sé que está en el fondo del mar con las manos atadas. Yo solo puedo desatar los cordones de las zapatillas. Hago esta despedida de rodillas delante de un armario.

Pienso en esto debajo de las palabras de Laila y una vez más sé que de mi no queda nada más.

En el suburbio al sur del barrio de Palermo de Buenos Aires donde llego a tiempo de conocer a los últimos supervivientes de los primeros italianos llegados, trabajo en una fábrica de zapatos, aprendo el cuero y saboreo el amor de los domingos al brazo de Dvora con el compromiso de volvernos viejos y tontos juntos.

No tengo ni un estertor de arrepentimiento por los disparos, la pequeña guerra, la parte de venganza tomada y no pagada.

Porque yo estoy ileso: no sé decirlo, no sé maldecirlo.

Escucho mal a Laila, pequeña vuelta de la Argentina feroz.

Está bien ahora no estar en una habitación, bien ver un brazo del Tirreno en lugar de la inmensa desembocadura del Río de la Plata.

Laila no pide ayuda, habla por lealtad, como la primera vez. Quiere apartarme de sus apuros. Le creo.

Emparejo las palmas vacías, pienso: tú también con los asesinatos.

Las manos se quedan cerradas y también las palabras, no digo nada. Y en cambio Laila dice: “Yo también con los asesinatos”.

Escucha mis zumbidos de dentro, no reacciono, no tengo ni una sola frase que pueda ocultarle. Y además debe ser bastante incómodo escuchar los pensamientos, llenarse del bullicio de los otros también cuando callan. Es bastante duro saber que uno, mientras le estás hablando, piensa en otras cosas.

El mar es morado como la flor del romero, el viento del último sol sacude el pelo de Laila en mi frente.

¿Es así que te captas mis pensamientos, con el pelo?

No, dice, es una destreza animal, un resto de cerebro de serpiente, de pez, de golondrina, o por lo menos esto imagina sobre su talento. Pero solo advierte los pensamientos muy de cerca.

¿No me asusta esto? Nada me asusta en este amor.

Se aferra a mi brazo y dice: “Me haces olvidar quién soy”.

No, te lo dejo más claro, eres la mujer de la que estoy enamorado. No hay denominación más segura que esta, para mí.

“Me acaricias por todos los huesos, un beso en la médula, me das paz en el cuerpo,” dice.

Su pelo me azota la cara, quiere ponerse sotavento, no, la detengo, no quiero que tu pelo sacuda el vacío.

Nos callamos un poco para saborear la sal en el viento que desacelera.

Da asco matar, Laila. No te la quitas nunca de encima la grasa de la muerte. No se quita. Eres joven, piensas que se va y por un esfuerzo de voluntad te olvidas por un tiempo. Y luego un día que te gusta el mundo y te quedas mirándolo y percibes el aire hacer lo que le conviene en tu respiración y quizá piensas en la pequeña cuota de oxígeno y en la grande de nitrógeno, cuanto más lejos te encuentras de esa sangre, aquello vuelve porque tú sí, tu respiras, eres un ser viviente, un maldito ser viviente.

Y sacas fuera las razones más urgentes para esa sangre esparcida y te repites que por la noche duermes y que cada sueño contiene absolución, y nada, sigue estando allí, pegado a ti ese asesinado.

Y no es el remordimiento y no sirve el insomnio, sino que son sillas vacías que están a tu alrededor, una mujer que se cambia de acera cuando se cruza contigo, pan que en tus manos se rompe mal, a migas, rostros que se parecen a otros, una molestia de sentir pasos detrás de ti y, con la primera suerte que tienes, la idea de que tú también puedes caer ante los disparos y que tú mismo no tienes derecho a esquivarlos.

Y cuando admites esto, además te alivia.

Cuántos asesinos se dejan matar.

Y sigo, sigo diciéndole a Laila mi destartalado conjuro por amor.

“De lo contrario me mata él. Porque no quiero seguir más y en libertad soy un peligro para él. Y sabe de ti y por eso ya te causo un riesgo.”

No sé apartarte del mal. Es la segunda vez que no lo consigo, pero a la primera voy como atontado y reacciono con retraso y por venganza. Ahora que tengo media vida dejada en huir, ni ahora consigo salvar.

“No puedes dejarme salir seca del agua. Él me necesita si sigo y ni esto es seguro que sea suficiente. Un día decide que una sabe demasiadas cosas y, qué pena porque es buena en lo suyo, pero mejor quitarse el problema.

Hasta ahora pensaba en durar, luego es imposible solo la duración. Y estoy acabando justo en la boca de una de las soluciones rápidas.

Tú me has sacudido a tiempo, por un par de arrugas en el cuello, por una manera de hacer pedazos salvia y perfumar dedos, por el silencio quieto que está en tus pensamientos.

Ahora debo intentar salvarme. Matar y huir y tener así algún día de ventaja con gente que sabe de mí y yo no sé de ellos.”

Quiénes son, intento imaginar sin preguntar.

“Es gente rápida en hacer daño. Ya conoces a algunos.”

Necesitas ayuda, esto lo digo.

“No y cuanto menos sepas, mejor.”

Pueden venir a buscarme.

“No sé, no es cierto. Se organizan en sectores, puede que tú seas todavía un indicio solo para él. De todas formas, no podrás decir nada, no te dejo direcciones.”

Termina aquí Laila. Mientras lo digo se secan sus ojos, toco el libro en el bolsillo para buscar apoyo, advierto en la frente un viento de otras olas. Es el Atlántico sur, dentro del cuerpo huida y rabia por no dejarme atrapar por los argentinos llegados para ocupar la isla de Soledad.

Es abril, otoño, huyo de Maria sin decir nada, ella está con ellos y yo empiezo de nuevo en tierras de caza y de capturas.

[...]

Se apoya en mí, salimos, el aire de fuera es brusco, ella gruñe: “Qué diablos de vida lleva la gente que sale a estas horas”.

Laila, esto hacen los peones del mundo, se levantan antes del sol, vuelven después del sol. Van de oscuridad a oscuridad.

Laila inhala una bocanada de aire, no sé si resopla o si bosteza.

Alrededor, alguien más está de camino, es uno que conozco, le digo que le acompaño con el coche de Laila, que se tira en el asiento de atrás agachada para retomar el sueño.

El hombre no dice nada, es como tímido. Va al astillero, de la bandolera sale el corcho de una botella y un olor apagado a pasta. La mujer despierta antes que él para cocinarla y ponérsela dentro de la tartera.

Es un carpintero del hierro, arma los bastidores de los pilares, tiene las manos cruzadas sobre el vientre, dos cáscaras de naranja, arañadas por capilares estallados.

Le dejo a una parada.

Laila se pone delante, está despierta.

“No sé cuándo, pero será en los días que vienen. Y luego algo haremos para volver a encontrarnos.”

Para cubrir los pensamientos me pongo a canturrear una vieja canción de Navidad y de gaiteros, Laila se ríe, lo dejo enseguida.

En frente del jardín donde trabajo está un coche aparcado con un hombre dentro. No tengo que preguntar si es ese.

Estamos en un rincón en el que podemos verlo sin que nos vea.

Con voz ronca pido secamente a Laila que me dé la dirección de ese hombre y siento los nervios girar, subir una octava y tengo calor en los pies y frío en la cara.

“No me desbarates las cosas,” dice.

Insisto y soy brusco.

Dice una calle, un número, no es necesario que los escriba, salgo sin tocarla. Oigo su marcha atrás.

Subo la calle y antes de entrar en el jardín paso con lentitud al lado del coche parado, del lado del conductor y nos miramos y yo siento sal en la boca.

Uno de los dos ya está muerto y ahora a mí no me importa saber quién.

Cruzo la calle y entro en el jardín.

Necesito ir a esa dirección. Creo que voy a la hora del descanso.

Primavera está lista, los árboles sienten dentro de la madera una presión de las raíces que desembocan en brotes.

El único que espera es el nogal.

Arreglo el césped con la guadaña, la afilo, corto y afilo, el crujido rápido de la cuchilla es un aliento breve.

Me gusta segar a mano con la guadaña, me sale un corte preciso de derecha a izquierda que iguala la hierba.

Hoy no me doy mucha cuenta del trabajo e intento más encerrarme dentro de la tarea, de confiar en esas horas.

La hierba cortada huele al sol, la recojo con el rastrillo.

Selim está en la verja, está feliz por el calor y tiene una camisa nueva.

"Primavera, hombre, hace falta tener puesto lo nuevo."

Es alto robusto , un árbol de hombre.

Tiene el dinero y quiere pagarme la copa prometida.

A mediodía tengo que ir a un sitio, no voy a la taberna, digo.

Voy contigo, dice

Mejor que no, Selim.

Mejor que sí, hombre.

Lo dice tan seguro que me callo.

Me ayuda a amontonar la hierba cortada, luego masticamos juntos sardinas y pan al aire de abril.

Hierba buena para los animales, dice, los míos estarían bien contentos de tener hierba como esta, qué pena tirarla. "Animales delgados los míos, pero sanos. Dentro de poco nacerán las crías y tengo que estar allí."

No digo nada sobre el sitio que hay que buscar, él nada pregunta.

Vamos como dos obreros que pasean a la hora del descanso. Él mastica y mastica su hueso de aceituna.

Delante de la entrada reconozco el coche de la mañana. Nos paramos para mirar, entro en el pequeño sendero que se dirige hacia el portal, luego vuelvo. Es un edificio nuevo, con pocos nombres en los botones.

Es una calle solo de pisos, solamente hay un quiosco de flores.

Selim mira a su alrededor con la nariz levantada, como uno que huele la lluvia.

Somos dos obreros que han llegado para un trabajo, que no conocen bien la dirección. No hay tráfico de gente, solo dos ancianos de paseo cada uno con un perro.

Damos una vuelta detrás del edificio, quiero ver los laterales.

No sé que tengo que intentar, pero sé que los nervios me lo dejarán ver en su momento.

Volvemos quedándonos callados. Selim remarca sus pasos, no les mete prisa, los aprieta contra el suelo y los levanta un poco más de lo necesario.

Ya pisa su tierra y guía su hato, pienso. Chupa y mordisquea un hueso de aceituna.

En el jardín recojo la guadaña.

Selim acorta el cantero de lavanda, luego sentado en el suelo con las piernas cruzadas prepara ramilletes con la cuerda.

"Tu jardín me da negocio."

De un bolsillo saca un cuchillo, una hoja fuerte y más experta que mi guadaña.
Amontona ramillas para secar.

Sin llamar mi atención oigo que dice hacia mí, pero con los ojos en sus manos:
"No quieres mi dinero, no quieres el vino de mi deuda. Así tu atas, no desatas. Tu dices
no a un hombre y no le das la paz de restituir. Yo tengo que rescatar la prenda. Hay que
ser amigos entre hombres y hace falta estar iguales".

Oigo que escupe el hueso de la aceituna.

Sigo con el trabajo, su discurso es para ser entendido sin la indiscreción de
contestar.

[...]

Es una calle lejana, necesito hacerla andando, acompasar los pasos a la sangre.

Me fijo en la respiración, en los latidos.

Me calmo y me fortalezco.

Siento en el brazo una fuerza aplastada, para derribar un barril.

Evito en la calle a las personas que caminan hacia mí. Tengo miedo de tocar a
una y solo con esto herir.

Me cruzo con una mujer, cambio de acera antes de que lo haga ella. Un asesino
tiene que estar en el vacío.

Camino y se carga el cuerpo.

Doy pasos más duros, los brazos en cambio acompañan el paso moviéndose muy
poco, absortos en una espera de espasmo.

Las manos tienen los dedos estirados, lejanos, para no tocarse entre ellos.

Percibo el aire ligero en las yemas de los dedos.

Del margen de las uñas y de la cumbre del pelo me llega el continuo control del
límite espinoso entre el mundo y yo.

Los ojos ven también por dentro, miran fijamente el corazón empujando golpes
densos y lentos, recorren la columna vertebral, el serpiente rígido que está dentro del
esqueleto de cada uno y confiere postura recta como la de un reptil que ataca.

Y sé que ahora soy hombre porque soy la más peligrosa de las bestias.

No es caza la mía, sino ataco solo para destruir.

Cuando llego a percibir esto, estoy listo.

Cuántos soldados sucumben si no llegan a tiempo a este estado.

He nacido bajo el signo del tauro, es fácil que me pongan en la nariz un anillo
que me arrastre.

Llego a la esquina de la calle y veo un poco de movimiento, un corro de personas debajo de un farol, un accidente creo, y me dirijo allí y es exactamente al número que visité al mediodía. Y veo policía y hay una barrera y acabo justo al lado y uno con uniforme me invita a pasar al otro lado porque allí no está permitido y yo pregunto qué pasa y él me contesta rápido y brusco con un gesto de la mano y el portal que tengo que atravesar es precisamente el del alboroto y estoy listo desde toda una eternidad y pasaría incluso encima de ellos y lo mismo llegaría a esa puerta y me tiraría encima de ese hombre y ahora tengo el brazo tendido como un arco y un martillo y puedo excavar una zanja en el suelo si lo bajo. Y no puedo meterlo en el bolsillo y volver atrás.

Y me doy la vuelta de golpe y pienso en saltar por algún lado y doy unos pasos y huelo un soplo de azufre que sale de mi nariz y sale calor y gotea en la cara y me doy cuenta que es sangre y la nariz rocía chorros en el suelo a golpes de arteria y un hombre me ofrece un pañuelo y me dice que eche la cabeza hacia atrás y yo obedezco y cierro los ojos y oigo una voz de mujer que habla de un negro y yo pienso en Selim con su camisa nueva tan bonita y me apoyo en una pared y me siento en el suelo y puede que me duerma.

Abro los ojos por la misma voz del hombre del pañuelo que me habla y no sé qué hago sentado en una acera, apoyado en una pared con gente alrededor.

Veo sangre en los dedos, la siento untada en la cara y recupero las fuerzas.

Me pongo de pie, agradezco los cuidados, el grupo se aleja y el hombre del pañuelo me toca el brazo dándome apoyo. Me doy cuenta de que está vacío, un brazo lento, descargado y me acuerdo.

El hombre me invita a entrar en su casa para limpiarme, es médico y tiene el dispensario al lado. Quiere controlarme la tensión.

Me pregunta cosas, qué trabajo, dónde, le contesto.

Pide perdón por hablar, entrometerse, pero le sirve para controlar los reflejos y las respuestas nerviosas.

En su casa puedo lavarme. Al espejo soy un payaso rojo con rebabas por todas partes.

Lavo, froto y no me explico un fondo de alegría. Todavía debe hacerse la cosa establecida y el tiempo perdido aprieta la vida de Laila. Y además para esta calle ahora tengo una cara conocida y es más complicado salir ileso. Pero la sangre perdida me da alivio.

Salgo tranquilizado del baño. El hombre tiene una hermosa cara morena y flaca de campesino del Sur, y piel delgada sobre los huesos, podría decirse sin levadura.

Lleva en la cabeza una melena densa y blanca.

Mientras manipula mi brazo me cuenta que se está retirando a su lugar de origen, un lugar que me recuerda un vino. Pienso que conozco solo a gente que está a punto de irse.

Está reformando una casa y una finca. Quiere apoyar los pies sobre la tierra.

No quiere más ciudad, gente que tiene heridas malditas, balas, drogas, nervios. Quiere curar huesos, corazones, gente mayor.

Tengo bien la tensión, me aconseja un vaso de vino. Luego piensa en el hombre sobre el que se ha agachado antes que yo y me dice que lo han matado con un método antiguo, como a un animal de campo, masacrado.

Alguien, una mujer ve a un negro atrapar a un hombre que sale del coche y degollarlo. Y ve que se va sin ni una mancha de sangre encima, en la camisa.

Él corre a los gritos de la calle, encuentra a la mujer que tiembla de miedo y en el suelo hay un lago de sangre, y más allá un hombre tumbado boca abajo.

Y él le controla por escrúpulo los latidos y luego sube para coger una toalla y cubrirle por lo menos la cara.

"Un hombre muere y su piel pierde calor como la arena una noche de verano. Te vienen ganas de calentarlo," dice.

"Casi no ha debido darse cuenta, el corte es preciso, no deforme, hecho con una cuchilla muy muy afilada. Solo habrá tenido frío.

Y luego llego yo y como hay poca, añado también la mía a la sangre de la calle.

Me ausculta el pecho con la oreja fría de una herramienta.

Mientras él pesa los latidos me pasa que entiendo la ceniza de Selim, su saludo y lo que entiendo no consigo retenerlo. La sangre perdida me provoca vacío.

El hombre dice que tengo un músculo de corazón grande como una nuez de coco. Al final deja de auscultar.

Nos despedimos cordialmente, le doy las gracias, él dice que vendrá a visitarme para pedir consejo sobre asuntos de tierra y de herramientas.

Doy la espalda en vez de abandonar las sangres.

Voy a la estación, a un tren que me devuelva a casa.

Vuelvo, este verbo me empuja, yo vuelvo del sur de una hora de Argentina, navego los cien paralelos en una noche, me separo de Laila y no quiero pensar en el amigo que rescata una deuda con un abrazo y una garganta cortada.

Me prohíbo su nombre. Solo tenerlo en el pensamiento ya es traicionarlo.

Yo no sé ningún nombre, yo canto canciones, cubro los pensamientos.

Me doy la vuelta hacia el punto de los campos donde debería estar África.

Estoy con los ojos cerrados hacia ese punto, como hacen los ciegos que consiguen percibir sonrisas y darse la vuelta en la dirección exacta.

Tengo que volver, sentarme en la cocina, retomar sangre del vino.
Me siento en la ventanilla de un vagón, no hay obreros a esta hora de la noche, sino unas estudiantes, unas vendedoras.
Vuelven, más tarde que nosotros.
Las miro, tienen ganas de reírse entre ellas, de estar alegres en lo poco que queda del día.
Se ríen con golpes que se las llevan, se ríen como yo camino, bebo.
Toco el libro en el bolsillo, ahí está un buen trozo de la vuelta, lo dejo allí, es recuperación para los días futuros.
Me toco el punto de la bala, entrada sin llevarme consigo.
Las chicas se preparan para bajar, yo las sigo el último.
En la acera levanto la nariz al cielo y siento el olor de mi sangre seca.
Hay noches en las que el cielo es un huevo y se puede mirarlo desde el interior.
Un aliento de mistral lleva herrumbre y sal, el hierro aquí enferma, la albahaca por contra reverdece guapa.
Percibo desde el corredor su bienvenida.
Pongo algo en la mesa, apago la luz, me siento.
Mastico a oscuras, absorbo, escucho, trago.
Es una noche limpia, sin luna. Me perfumo los dedos de perejil y ajo, un poco de aceite del pan me gotea en la palma y yo estoy contento de estar untado de eso y no de sangre.

Me paso por la frente un dorso de mano para borrar el día.
No soy inocente, no es este el alivio, sino solo el alivio físico de una regla por la nariz.
Otro hombre está en mi lugar de asesino sin quitarme la culpa, quita solo el gesto. Ahora en su brazo está el redoble del golpe lanzado a una garganta.
Y su brazo se contrae para repetir en el vacío, hasta la pura señal, la figura del gesto.
Un atleta prepara su ejercicio con muchas pruebas para entrenarse antes. Un asesino repite después con los nervios hasta agotarse el gesto de la muerte, para el entrenamiento al revés de quitárselo de encima.
Sé que lleva consigo el cuchillo para seguir cortando pan, hacer ramos de flores, para cortar un fruto.
Quien ama las cosas y conoce el valor de usarlas, no las abandona tras un último servicio maldito.
En la oscuridad de la cocina muere mi segundo caballo.

En un día migran las personas de un año, nada más de "no me dejes" ni huesos de aceitunas.

Yo me quedo y por lo menos esta noche no toca el echarles de menos.

Me duermo sobre la mesa, despierto un poco antes del amanecer.

Tengo que acostumbrarme otra vez a los días de boca cerrada.

Tomo el libro dejado en el pliegue, retomo su ritmo, la respiración de otro que cuenta. Si yo también soy otro es porque los libros más que los años y los viajes desplazan a los hombres.

Después de muchas páginas terminas con aprender una variante, un gesto diferente del que has hecho y has pensado que era inevitable.

Me separo de lo que soy cuando aprendo a tratar de otra manera la misma vida.

Me afeito con poca luz la cara mojada y la cuchilla intenta otra dirección sobre la piel.

Pongo el libro en el bolsillo interior de la chaqueta, me lo pongo en el pecho de la parte interior. En el antiguo lugar del arma ahora está todo el resto.

4. Conclusiones

La traducción al español de *Tre cavalli* ha requerido mucho esfuerzo, sobre todo por el uso tan peculiar de la lengua italiana, a veces entrelazada con formas del dialecto napolitano o con un uso personalizado de la lengua por parte del autor.

Estos rasgos han necesitado soluciones que al mismo tiempo respetarían el texto original y que se adaptarían al uso contemporáneo de la lengua española, para permitir al texto de llegada ser una obra autónoma y sin ‘rastros’ visibles del italiano.

La decisión de respetar la puntuación del texto original, en cierto sentido arriesgada, se ha revelado fundamental para mantener la identidad del texto original y también sus intenciones comunicativas, sobre todo en algunos momentos de la narración.

Desde el punto de vista del contenido, el hecho de enfrentarse a menudo con elisiones narrativas ha requerido una labor especial, puesto que la omisión voluntaria de informaciones en la novela de De Luca habría podido desembocar en una compensación involuntaria de esos ‘vacíos’ narrativos en la traducción. Dicho con otras palabras, involuntariamente se habría podido hacer una traducción que solucionara las incomprendiones debidas a esas elisiones, según ese principio de ‘lo he entendido pero no sé cómo traducirlo’. Por supuesto esto se ha evitado y se ha intentado crear un texto de llegada que respetara en forma y contenido el texto original, intentando mantener todos los elementos presentes en la obra italiana.

Lo que, por su esencia, no se ha podido mantener ha sido el uso del dialecto puro: por ejemplo con expresiones como *tempi da mai durmì* (De Luca, 2011: 16) y con otras del mismo estilo ha sido necesario renunciar al dialecto y proponer una estandarización para conservar el significado a costa de su identidad lingüística.

Sin duda alguna, *Tre cavalli* de Erri De Luca no es una novela ‘inmediata’: es necesario leerla con cuidado, fijarse en los detalles y en las palabras utilizadas porque, como se ha explicado en los apartados precedentes, cada una tiene su significado preciso y no ha sido elegida por casualidad.

El caso de esta novela y de su descatalogación en España destaca como caso raro en el cuadro de la recepción, positiva sin duda alguna, de Erri De Luca en este país.

Dejando de un lado las hipótesis hechas hasta ahora, siempre puede pasar que la publicación de una obra, en este caso de su traducción, pueda llegar en un momento poco adecuado a las expectativas de los lectores. A veces una obra traducida consigue cierto éxito después años de su primera publicación en el mercado extranjero y, a lo mejor, este sería el caso de *Tre cavalli*, una obra que merece la atención del público español y que merecería otra edición y, por que no, una traducción más actualizada.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- DE LUCA, ERRI (1999): *Tre cavalli*, Milano, Feltrinelli, ed. 2011.
- _____ (2002): *Tres caballos*, Madrid, Akal, trad. de César Palma.

Bibliografía secundaria

- AA.VV. (2008): *Memoria del buio. Lettere e diari delle donne argentine imprigionate durante la dittatura. Una testimonianza di resistenza collettiva*, Milano, Sperling&Kupfer.
- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO (1988): *Los niños desaparecidos y la justicia. Algunos fallos y resoluciones*, Buenos Aires, Editorial Universitaria SEM.
- _____ (1997), *Restitución de niños*, Buenos Aires, Eudeba.
- AGROSÍ, DORI (2007): “Erri De Luca, scrittore e traduttore”, *La nota del traduttore* [en línea], <http://www.lanotadeltraduttore.it/erri_luca_scrittore.htm> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- BERNABÉ, MONICA (2015): “Erri De Luca, el ‘sabotador’”, *El Mundo* [en línea], <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/02/18/54e3bd55268e3e380e8b457c.html>>, [consulta: 19 de marzo de 2015].
- _____ (2015): “Los editores de Erri De Luca recogen firmas contra su juicio por llamar al sabotaje de una línea de tren”, *El Mundo* [en línea] <<http://m.elcultural.es/noticias/letras/Los-editores-de-Erri-de-Luca-recogen-firmas-contra-su-juicio-por-llamar-al-sabotaje-de-una-linea-de-tren/7492>> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- BONARDI, LAURENT (2013): “L’Argentine: terre d’exile des intellectuels espagnols”, en *Emigrazione spagnola negli anni del franchismo ed esilio antifascista*, Ammentu, Bollettino Storico, Archivistico e Consolare del Mediterraneo (ABSAC), Centro Studi SEA, n.3, gennaio-dicembre 2013.
- BOSQUE, IGNACIO (2005): *Redes. Diccionario combinatorio del español contemporáneo*, Madrid, Ediciones SM.
- CALANDRA, BENEDETTA (2004): *La memoria ostinata. H.I.J.O.S., i figli dei desaparecidos argentini*, Roma, Carocci.
- CAPUANO, MAURETTA (1999): “Amore e lotta armata in Argentina”, *La Gazzetta del Sud*, 18 de diciembre.
- CARBONELL I CORTÉS, OVIDI (1999): "Traducción y cultura: la perspectiva antropológica de la traducción", en *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, pp.129-173.

- CARRILLO-LINARES, ALBERTO (2006): “Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia”, en *Pasado y Memoria. Revista Institucional de la Universidad de Alicante*, 5, págs. 149-170.
- CARVELLI, ROBERTO (1999): “Amori clandestini”, *L'Adige*, 6 de diciembre.
- CENTRO DE ESTUDIOS LEGALES Y SOCIALES (1982): *Los niños desaparecidos*, Buenos Aires, CELS.
- CONADEP (1999): *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba (I ed. 1984).
- DE ANGELIS, GABRIELLA (2004): «Sotto il grigio. Il tema del giardino in *Tre cavalli* di Erri De Luca», *Italies* [en línea], 8, <<http://italies.revues.org/1096>> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- ECO, UMBERTO (2012): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- FANJUL, CRISTINA (2014): “El escritor Erri De Luca recoge el día 20 su premio Leteo en León”, *El Diario de León* [en línea], <http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/escritor-erri-luca-recoge-dia-20-premio-leteo-leon_934795.html> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- GARCÍA MOUTON, PILAR (1994): *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco Libros.
- GENETTE, GÉRARD (2006): *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, trad. de Lina Zecchi, I ed. *Figures III*, Seuil, 1972.
- GUARINI, GIOVANNI (2001): *I desaparecidos argentini. Dossier*, Pubblicazioni Centro Studi per la Pace <www.studiperlapace.it> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- GUTIÉRREZ CONTRERAS, JUAN CARLOS – VILLEGAS DÍAZ, MYRNA (1999): “Derechos Humanos y Desaparecidos en Dictaduras Militares”, en *Derecho penal: implicaciones internacionales*, IX Congreso Universitario de Derecho Penal, Universidad de Salamanca, Madrid, Colex.
- HAUENSTEIN, MARIEKE (2008): *Tradurre 'Tre cavalli' in olandese. Dalla critica italiana al testo tradotto*, Utrecht University.
- HERNANZ, BEATRIZ (2003): “Tres caballos”, *El Mundo* [en línea], <<http://www.elcultural.es/revista/letras/Tres-caballos/6709>> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- HURTADO ALBIR, AMPARO (1999): *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*, Madrid, Edelsa.
- JAUSS, ROBERT HANS (1980): “Estética de la recepción y comunicación literaria”, en *Punto de vista*, 12, págs. 34- 40, trad. de Beatriz Sarlo (1981).

- JITRIK, NOÉ (1995): *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- LÁZARO, JULIO M. (1996): “Garzón abre proceso a la dictadura argentina por la desaparición de 297 españoles”, *El País* [en línea] <http://elpais.com/m/diario/1996/09/13/espana/842565616_850215.html> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- LÓPEZ VEGA, MARTÍN (2003): “Los números de las letras”, *El Mundo - El cultural* [en línea] < <http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-numeros-de-las-letras/6855> > [consulta: 21 de mayo de 2015].
- MARCHESI, ANGELO – FORRADELLAS, JOAQUÍN (2013): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARCELLI, FABIO (2012): “Qualche considerazione preliminare sulle responsabilità del Fondo Monetario Internazionale nelle vicende argentine: dalla dittatura al crack del 2001”, en *La responsabilità delle organizzazioni finanziarie internazionali per la violazione dei diritti umani. Il caso Argentina*, Associazione Nazionale Giuristi Democratici, <www.giuristidemocratici.it> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- MARTÍN RODRIGO, INÉS (2012): “Erri De Luca: «La revolución no es una rabieta, comporta muertes y violencia», *ABC Cultura* [en línea], < <http://www.abc.es/20120315/cultura/abcp-revolucion-rabieta-comporta-muertes-20120315.html> > [consulta: 20 de mayo de 2015].
- MARTORRELL, FRANCISCO (1999): *Operación Cóndor, el vuelo de la muerte: la coordinación represiva del Cono Sur*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- ORDAZ, PABLO (2015): “Erri De Luca y su éxito editorial por llamar al sabotaje”, *El País* [en línea], <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/17/actualidad/1424203543_617013.html> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- OSIMO, BRUNO (2008): *Manuale del traduttore. Guida pratica con Glossario*, Milano, Hoepli.
- PACCHIANO, GIOVANNI (1999): “De Luca, tre cavalli e un clandestino”, *Corriere della sera* [en línea], <http://archiviostorico.corriere.it/1999/ottobre/08/Luca_tre_cavalli_clandestino_co_0_9910082784.shtml > [consulta: 20 de mayo de 2015].
- PADOAN, DANIELA (2008): *Le Pазze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, Milano, Tascabili Bompiani.
- PANZERI, FULVIO (1999): “Corrono tra cenere e parole i ‘cavalli’ di Erri De Luca”, *L’Avvenire*, 8 de octubre.

- POSTIGO RÍOS, JUAN CARLOS – PÉREZ, ANDRÉS JUAN (2014): “Il mestiere de tradurre 4: César Palma”, en *Zibaldone. Estudios italianos*, vol.2 [en línea] <<http://www.zibaldone.es/index.php/autores/23-zibaldone-n-4/126-il-mestiere-di-tradurre-4-cesar-palma>> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO (2005): “Segunda conferencia. La Estética de la Recepción (I) El cambio del Paradigma (Robert Hans Jauss)”, en *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, UNAM, Ciudad Universitaria, México, págs.31- 48.
- SANTORO, GABRIELE (2015): “Qui si processa uno scrittore per le sue frasi. Vorrei essere l’ultimo”. Entrevista a Erri De Luca”, *Minima & Moralia. Un blog di approfondimento culturale* [en línea] <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/qui-si-processa-uno-scrittore-per-le-sue-frasi-vorrei-essere-lultimo-intervista-a-erri-de-luca/>> [consulta: 20 de mayo de 2015].
- TAI, YU-FEN (2011): “La teoría de la recepción aplicada a la traducción”, en *Sendebarr. Revista de traducción e interpretación*, Universidad de Granada, 22, págs. 181-189.
- VENUTI, LAWRENCE (1995): *The translator’s invisibility. A history of translation*, London, Routledge.
- VERBITSKY, HORACIO (1995): *El vuelo. Arrojadados al Atlántico desde aviones en vuelo*; Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2005): *El silencio*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____ (2008): *Il volo. Le rivelazioni di un militare pentito sulla fine dei desaparecidos*, Roma, Fandango Libri, trad. de Claudio Tognonato.
- VIDAL CLARAMONTE, MARÍA CARMEN ÁFRICA (1988): "De la equivalencia a la norma" y "El traductor como intérprete", en *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*, Valencia, pp. 37-50 y 65-80.