

**Jamie McKendrick**



**Traducción David Huerta**

**D**ESDE hace más de treinta años, desde que leí por primera vez y traduje su poema “L’abbraccio” (El abrazo), he estado a la escucha y a la atenta sintonización de los poemas de Valerio Magrelli. Junto al trabajo de cuatro o cinco poetas contemporáneos, se han convertido en algo semejante a un paisaje sonoro que forma parte como un hechizo del trasfondo de mi mundo interno. Ser capaz de oír sus poemas en una lengua que no es la mía ha costado más esfuerzo pero ha sido un esfuerzo ampliamente recompensado.

Es raro que un primer libro de poesía, por muy original que sea, consiga que uno llegue a pensar de modo diferente acerca del arte, pero creo que tal fue el caso con *Ora serrata retinae*, de Valerio Magrelli, publicado cuando él tenía 23 años de edad, en 1980. Igualmente raros, quizá, fueron los elogios que suscitó, no nada más dentro de Italia sino en el plano internacional, incluyendo reacciones entusiastas de Joseph Brodsky y Octavio Paz. Leerlo de nuevo casi cuatro décadas más tarde es volver a experimentar esa deliciosa sorpresa que se expresa en interrogantes llenas de desconcierto: ¿de dónde viene esto?, ¿cómo sucedió? Los materiales son absolutamente básicos — una pluma, una página, un cuerpo, una habitación — y el lenguaje, a pesar del título, intimidante y técnico, que se refiere a la orilla serrada adherida a la retina, es asimismo en su mayor

parte accesible e incluso coloquial. Una perspectiva casi solipsista, en apariencia autosuficiente; una voz que entra en comunión con ella misma acerca de los fenómenos circundantes de una manera que no da nada por sentado. Cada acto, por más cotidiano que sea, desencadena una pesquisa, y cada pesquisa es llevada a cabo con una excepcional audacia de las imágenes y una atención suprema.

Lo cotidiano es uno de los rasgos evidentes de esta obra. Tomemos el temprano poema sin título — de hecho, todos los poemas en este primer libro carecen de título — “Mañana por la mañana me ducharé...” (p. 9): es una declaración inicial que bien podría provocar en el lector un sardónico “Pues qué gusto oírlo”. Esta respuesta natural, sin embargo, no se sostiene al llegar al segundo verso: “no hay nada más cierto que esto”. El lector ya está desconcertado por esa certidumbre. ¿Por qué el acto de tomar una ducha puede ser tan cierto si ninguna otra cosa lo es? El calentador puede descomponerse, una tubería del agua estallar, el hablante caer enfermo de gripe. No importa qué tan diminuto sea el asunto, coloca la voluntad y la intención en un plano irrefutable. Al mismo tiempo nos damos cuenta de lo frágil y conjetural que es cualquier uso del tiempo futuro y del “futuro intencional”. El crítico George Steiner escribió una vez: “Carecemos también de una historia del tiempo futuro”, y añadió que el “eterno ‘mañana’ de la visión política utópica se convirtió, por así decirlo, en la mañana del lunes”. El poema se resigna a escudriñar lo que Steiner desdeñosamente llama la mañana del lunes y aun así encuentra en ello material suficiente para una extensa contemplación.

Lo que sigue en el curso fluido de este poema de diecisiete versos es una evocación de lo que ocurrirá

durante la ducha. En un nivel: nada — “un futuro... en el que nada sucederá” — ; pero al paso del poema esta nada se ha convertido si no en todo, al menos en algo significativo, en una sucesión de significancias. El agua se convierte en un río, en torrente, en lluvia, en riachuelos infinitos, en la corriente de un río y finalmente en un delta de ríos, y el hablante en un eremita, el tronco de un árbol, un caballo muerto. Aunque el espejo empañado no muestra reflejo alguno, el rito de la ablución ha transformado lo cotidiano en “algo rico y extraño”. Todo el poema nos da una historia del tiempo futuro, y concluye con una profecía singular:

y acabaré encallado en mis cavilaciones  
a lo largo del delta solitario del espíritu  
intrincado como el sexo de una mujer.

Aquí sólo me detendré para hacer notar que *incaagliato* (derivado del español “encallar”) transmite la idea de un bote varado, detenido. Estar varado en los propios pensamientos sugiere, como la temprana imagen de un eremita inmóvil y silencioso, un estado de melancolía o acidia, y a pesar de ello los dos versos finales que mezclan la geografía y la anatomía femenina tienen una notable belleza: acaso la formación triangular de un delta, y la letra griega de la que se deriva la palabra, ha sugerido la imagen final. Y en combinación con la imagen inicial del “eremita” (no susceptible ni de “espejismos ni tentaciones”) sugiere que este estado no es de ensoñación erótica sino de meditación distanciada. Que un poema tan incrustado en el cuerpo, en la sensación física, pueda terminar con “espíritu”, a la vez un término filosófico y religioso, y luego en un giro final y deslumbrante que asocia el espíritu con una imagen

del sexo de una mujer indica la vasta distancia cubierta por este breve poema con un principio casi banal. Varios poemas de este libro pueden mostrar una trayectoria y un alcance comparables a éste.

Resulta intrigante que el poema “El memorioso” (p. 147) en el libro más reciente de Magrelli, *Il sangue amaro* (2014), aborde el mismo tópico, pero esta vez el protagonista es el hijo de quien ahí habla, y que parece estar dándose una ducha interminable mientras memoriza el canto de Ugolino. Aun cuando el título, alusivo a la parábola de Borges “Funes el memorioso”, y la referencia a Dante parecerían hacer de éste un metapoema, lleva con levedad esas referencias. Humorístico, urbano e irónico a expensas del poeta (el gasto literal del agua caliente) pone lo cotidiano hábilmente contra el fondo de un poema escrito hace siete siglos. Como un débil rumor en el fondo, detrás del hijo que susurra los versos, está la idea de las desesperantes relaciones familiares del hambriento Ugolino y sus cuatro hijos en la torre de la hambruna, pero el contraste absoluto de las circunstancias no es ni complaciente ni enfático.

El primer poema carece de una ironía evidente: describe el proceso de ducharse con una atención fértil y paciente. El segundo tiene un humor torcido y seductor cuando vemos al hablante calcular su cuenta de la electricidad, y al mismo tiempo inferimos un cierto placer en el hijo que se consagra a este acto de la memoria, al *métier* del padre, y emergerá del baño no nada más perfumado sino rebosante de endecasílabos. El primer poema está involucrado con el yo y sus percepciones, y abiertamente con el lenguaje y el tiempo futuro; el segundo es comunitario, más social, y establece fluidas conexiones culturales. Me he detenido en

estos ejemplos no para mostrar progreso o retroceso, sino para sugerir el rango del que la escritura de Magrelli es capaz, aun al abordar el mismo tema.

Otro poema que comparte esta conexión dantesca y doméstica, a la mitad del camino, cronológicamente entre aquellos dos, es el poema “El abrazo” (p. 65) de su libro *Esercizi di tiptologia*. Aquí la referencia es mucho menos explícita y funciona como un fuente de inquietud subliminal. Las dos luces nocturnas en el sistema central de calefacción evocan las llamas gemelas de Ulises y Diomedes en el Canto XXVI del *Inferno* pero aun si se extraviaran las alusiones, el hilo de destrucción milenaria que subyace a la escena íntima de la pareja en la cama transmiten un escalofrío irresistible, inconfundible.

Para que esta repetición de un motivo doméstico no dé la impresión de ser un tema limitado, vale la pena poner de resalto la cualidad omnívora y la modernidad de los poemas de Magrelli. Cualquier cosa y todas las cosas sirven potencialmente para sus fines. Como escribí en otra parte: “Un poema de Magrelli está dotado con la capacidad de extraer algo de temas tan variados como los secuestros, la contaminación radioactiva, los dinosaurios de juguete, la clonación de ovejas, el reciclaje, los graffiti, las patinetas y la destrucción del medio ambiente.” Esa lista podría extenderse con facilidad.

Pero veamos un poco más el ritual del baño: en un poema tristemente ingenioso, también de su primer libro (p. 11), Magrelli mismo se preocupa de la naturaleza y los límites de lo que está escribiendo:

Diez poemas escritos en un mes  
no es mucho aunque éste  
vaya a ser el undécimo.

Los temas tampoco son tan distintos;  
en realidad no hay más que un tema,  
y ese tema es el tema, como ahora.  
Esto indica lo mucho  
que se queda fuera de la página  
y no puede entrar,  
y no debe. La escritura  
no es un espejo, es más bien  
el vidrio esmerilado de las duchas,  
donde el cuerpo se difumina  
y sólo se vislumbra su sombra...

Wallace Stevens escribió en una crítica acerca de un poeta cuyo nombre no menciona (y que es probablemente T.S. Eliot) que “carece de esta venerable complicación”: y que sus poemas “no hacen lo visible un poco más difícil / de ver...”. En el caso de Magrelli, quizá como consecuencia de la miopía, un tema persistente en el primer libro suyo, el mundo siempre es un poco difícil de ver, percibirlo claramente es el resultado de una fiera lucha, por lo que la claridad lograda es tanto más gratificante. La escritura no es un espejo, sino más bien el cancel de vidrio esmerilado...: ahora vemos en obscuridad, mas entonces veremos cara a cara.

En estos versos encontramos un tropo característicamente magrelliano “en realidad no hay más que un tema, / y ese tema es el tema,” que podemos llamar el tema recurrente o *myse en abyme* aunque ninguno de esos términos da cuenta del efecto que produce. Vuelve una y otra vez, en el plano de las imágenes, en toda su obra. Para dar un par de ejemplos tempranos, los versos

Pienso en un sastre  
cuya tela sea él mismo. (p. 25)

son otro ejemplo perturbador de esta perspectiva doblada sobre sí misma que impugna simultáneamente el medio del lenguaje y el papel del poeta. Y una vez más en otro poema:

Es como si una nube  
llegase a tener  
forma de nube. (p. 23)

encontramos un autorreflejo igualmente vertiginoso. Un ejemplo posterior puede hallarse en su extraordinario y perturbador “Xochimilco” (p. 69): “palafito de la nada / palo en la nada fijo”, donde el lenguaje mismo mira dentro del abismo.

Es como lo que Jonathan Galassi, traductor de Montale, hizo notar de Magrelli: “sus poemas no son simplemente autorreferenciales, sino que siempre plantean un argumento con la vida y acerca de la vida”. Esto es enteramente cierto, pero también vale la pena advertir que su autorreferencialidad es una parte crucial de la forma en que plantean este argumento: continuamente interrogan su propio medio para valorar el grado exacto de desviación:

... como un arma defectuosa  
cuya desviación ya conozco,  
ahora

como escribe en “Rosebud” (p. 45), y es la precisión y la inventiva con que lo hacen lo que vuelve su trabajo algo tan vigoroso, inolvidable y esencial.