

NICOLÁS ROSA
El corazón
maligno
del relato

Página 3



CUENTO
Elogio del
amor furtivo
por el huevo,
por Luis Soto

Página 4



SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 1 | NÚMERO 6 | JUEVES 12 DE ENERO DE 2012



La Commedia
según
Jorge Aulicino

El canto del orden infern

El poeta y traductor Jorge Aulicino acaba de publicar una nueva versión del “Infierno” de Dante Alighieri, acompañado por más de diez ilustraciones del artista plástico Carlos Alonso, una dupla que se consolida sin necesidad del nombre propio.

SIGUE EN LA PÁGINA 2 →

INFIERNO

(Traducción Jorge Aulicino)

Canto vigésimo primero

(Fragmento)

"¡Ay, maestro, ¿qué estoy viendo?",
dije yo. "Sin escolta andemos solos
si tú sabes ir, yo no la demando".

Y él a mí: "No quiero que te espantes,
déjalos que rechinen cuanto quieran:
lo hacen por los que están en el aceite".

"Si eres tan prudente como sueles,
¿no ves que rechinan con los dientes
y que el entrecejo amenaza males?"

Por el lado izquierdo dieron vuelta;
pero antes cada uno apretó la lengua
con los dientes, como seña hacia su duca,
y éste hizo del culo una trompeta.



El canto del orden infernal



➔ PABLO E. CHACÓN

VIENE DE TAPA

Aulicino nació en Buenos Aires en 1949. Fue miembro del taller de Mario Jorge De Lellis y del *Diario de Poesía*, colaborador de la revista *Xuly* y de *18 Whiskys*, y traductor de Guido Cavalcanti, John Keats, Cesare Pavese y Eugenio Montale, entre otros.

Publicó quince libros de poesía, entre ellos *Vuelo bajo*, *Paisaje con autor*, *La llinea del coyote*, *La nada*, *Cierta dureza en la simaxiry Libro del engaño y del desengaño*.

Alonso nació en 1929. Es uno de los mejores ilustradores argentinos. *El Quijote*, *Romancero criollo*, *Antología de Juan*, *El juguete rabioso* y *La lección de anatomía* son algunos de los títulos que se beneficiaron con sus dibujos.

A propósito de la obra, publicada por el sello Gog y Magog — una editorial artesanal al mando de Julia Saraquí y Miguel Ángel Petrecca —, Aulicino dice que "en términos técnicos, no existe la traducción. Pero digamos que no pretendí para nada reescribir a Dante, sino aprender a escribirlo y aprender a escribir".

Y agrega: "El porqué: yo creo que me propuse el desafío de entender el idioma de Dante real (no solo «el idioma de Dante» como se llama al italiano) y no seguir citando a la bartola".

Además, "por tradición, porque es mi cultura, porque es uno de mis idiomas, el idioma oficial de mis abuelos paternos, antes de que fuera idioma oficial. Mis abuelos, como todos los italianos, hablaban un dialecto. La *Commedia* es el dialecto de los dialectos por obra de Dante".

La aparición de las ilustraciones de Alonso son una sorpresa y una epifanía: "Alonso hizo ilustraciones para la traducción de Battistessa, que no fueron utilizadas. Miguel Petrecca, uno de los editores de Gog y Magog, pensó que eran las que mejor iban con este nuevo texto y se las pidió", indicó Aulicino.

¿La construcción del Infierno dantesco cruza los registros mítico-sobrenaturales y los humanos con algún propósito particular, o es una disposición política del poeta que encuentra que otros poemas abandonan esa dimensión, la ignoran o la descartan? El traductor aclara: "No soy medievalista, e ignoro si existían antes de la *Commedia* obras de carácter político en verso equiparables a la misma. Su dimensión política es evidente. Se escribió mucho sobre todos los aspectos de la *Commedia* como para que yo pretenda decir algo nuevo".

"La disposición de los estamentos o estadios de la *Commedia*, esa obra de ingeniería política que es la *Commedia*, resulta admirable. No hay casualidades en el libro, y aun así creo que fue una gran inspiración, no creo que haya tenido Dante un plan con todos sus pormenores".

"El primer parlamento importante que tiene Dante en el 'Infierno' es con su adversario político, Farinata degli Uberti. Esto no es casualidad. Y no es casualidad que lo haya puesto entre los epicúreos, que es una denominación general de los herejes que niegan la divinidad", dice Aulicino.

Esto es, "no lo puso entre los traidores. Incluso le habla con dureza pero con respeto. ¿Por qué? Porque pese a haber aplastado a los güelfos, al partido de Dante, Farinata se opuso a la destrucción de Florencia".

"La política de escritura de Dante, ha sido, claramente, usar el



toscano para escribir la *Commedia*, no el latín. Políticamente, Dante osciló entre los güelfos, su partido de cuna, y los gibelinos. Finalmente, y aunque se declaró partidario de sí mismo, fue más gibelino que güelfo, es decir, estaba convencido de que un emperador debía regir Italia", apunta el poeta.

"Su canto al imperio comienza con la propia elección de Virgilio como guía, y convierte a Virgilio en cantor supremo del imperio, que en cierto sentido ya lo era. A Virgilio lo llama, además de maestro, «duca», es decir, conductor. Conductor político, claro está. No he querido traducir la palabra como «guía», indica.

"Y pese a esto (pero no es incoherente, porque su visión era en cierto sentido la de un imperio «federal»), Dante rechaza el idioma de la Iglesia y del imperio. Dante escribe en un idioma que usaban varios miles de italianos, nada más... ¡escribe en el idioma de su aldea!", explica.

Aulicino introdujo algunos cambios a las traducciones anteriores: "Intenté mantener algún ritmo sin respetar el endecasílabo, un ritmo asonante, en general, y me ceñí lo posible a la rima. Si hay algún logro de actualidad, es, paradójicamente, por haber seguido el camino de Dante en su torsión del latín, por haber intentando mantener ese clima de idioma de fragua, de idioma en ebullición".

El traductor repite que no quiso abrumar con citas o notas al pie. "Puse datos básicos en las notas. Y sólo dos o tres anotaciones que para mí son clave: creo que discutí con Borges en algunos puntos. Borges interpretó a su modo, según su estética. No creo, por ejemplo, que el 'Limbo' transmita la percepción de lo siniestro", sostiene.

Al contrario, "es un lugar de encuentro, de alegría. Dante encuentra allí a todos sus maestros. Es tal su euforia al ver, en un mismo escenario, a Aristóteles, a Julio César, a Saladino, a Platón, a Homero, que el canto termina en una enumeración".

Es que "la condena de los habitantes del «noble castillo» del 'Limbo' es que no verán a Dios, tampoco reciben los castigos del infierno, pero viven en deseo. Este es un punto notable. Dante es acogido por estos maestros, Dante se siente a gusto con ellos, se siente reverenciado, Dante es un habitante del 'Limbo'. La *Commedia* es el canto de un deseo. O del deseo, sin más", aclara.

"Mi punto de partida es que la *Commedia* es simbólica, pero no alegórica. La *Commedia* narra hechos. Lo que leemos son hechos, no son claves, no son representaciones alegóricas, no debiera tener notas. Pero se escribieron millones de notas. Y en uno o dos puntos, más que anotar, hay que discutir las notas", remata Aulicino.

El primer parlamento importante que tiene Dante en el "Infierno" es con su adversario político, Farinata degli Uberti. Esto no es casualidad. Y no es casualidad que lo haya puesto entre los epicúreos, que es una denominación general de los herejes que niegan la divinidad.



SOBRE LA LECTURA

Un género es un marco porque implica un saber previo. Es decir, una presuposición, una expectativa. Un lector que elige una novela policial sabe lo que le espera antes de empezar a leer. Estas mismas presunciones abundan en la vida cotidiana. Si

yo digo: "te voy a contar un chiste", estoy definiendo un marco, lo estoy preparando para lo que voy a decir. Los géneros han formalizado esta expectativa, la han convertido en un modo de narrar. Pero el problema excede a los géneros propiamente dichos, que no

hace sino definir de un modo más nítido este problema. Existe siempre un saber previo a la lectura, una disposición distinta hacia William Faulkner que hacia Macedonio Fernández. Esta presuposición a veces está codificada y otras veces está menos establecida y funciona

como un campo de lucha. Por ahí pasan todos los problemas del escritor con la crítica. Un crítico puede hacer leer mal un libro, proponer una entrada falsa, no captar el marco en el que fue escrito. Ese es el terreno de las grandes luchas literarias." Ricardo Piglia, 1992. *La Maga*.



JUEVES 12 DE ENERO DE 2012 ■ SLT ■ REPORTE NACIONAL ■ 3

El corazón maligno del relato

Relación entre crítica y literatura



◆ NICOLÁS ROSA

Siempre he sostenido —tomen con cautela este "siempre"— que la crítica es un género, si aceptamos esta categoría, vinculada con la ciencia-ficción, o mejor, para no ser tan abrupto, con la *fantasy*. Si admitimos que el universo de la ficción regla todos los discursos y en el mundo actual gobierna sobre todo los discursos políticos, la crítica estaría tramada de incertidumbre en el plano ético y de indecibilidad en el plano lógico. La relación entre la crítica y la literatura por ende muestra que estos discursos son dos formas de la ficción, pero no son las mismas y entre ellas —el problema está en el entre— existe una disimetría substancial; la crítica dice aquello que la literatura no puede decir, no sólo porque está sometida a otras legalidades, sino porque su elemento esencial, y me arriesgo al decir esencial, es escurdir en aquello que la literatura oculta. La crítica dice lo que la literatura calla y calla por muchas razones, políticas, ideológicas, pulsionales: podríamos decir que ambas, literatura y crítica, son dos vergüenzas semióticas, que se amudan como las serpientes del Laoconte y por lo tanto puedo pensar que ese abrazo no es fraternal sino fraticida. Yo vivo de las operaciones de esos sujetos que la cultura llama escritores —¿qué raro no?, yo siempre escribo, pero nunca nadie me llama escritor— pero, si en realidad, la crítica dice lo oculto de la literatura, no es por lo tanto un complemento sino un suplemento. Diría sensatamente que la crítica no puede vivir en la literatura, pero insensatamente que la literatura no tendría sentido sin la crítica. Todo el problema consiste en el valor que le otorguemos a ese suplemento. He escrito que la

relación entre la crítica y la literatura por ende muestra que estos discursos son dos formas de la ficción, pero no son las mismas y entre ellas —el problema está en el entre— existe una disimetría substancial; la crítica dice aquello que la literatura no puede decir, no sólo porque está sometida a otras legalidades, sino porque su elemento esencial, y me arriesgo al decir esencial, es escurdir en aquello que la literatura oculta. La crítica dice lo que la literatura calla y calla por muchas razones, políticas, ideológicas, pulsionales: podríamos decir que ambas, literatura y crítica, son dos vergüenzas semióticas, que se amudan como las serpientes del Laoconte y por lo tanto puedo pensar que ese abrazo no es fraternal sino fraticida. Yo vivo de las operaciones de esos sujetos que la cultura llama escritores —¿qué raro no?, yo siempre escribo, pero nunca nadie me llama escritor— pero, si en realidad, la crítica dice lo oculto de la literatura, no es por lo tanto un complemento sino un suplemento. Diría sensatamente que la crítica no puede vivir en la literatura, pero insensatamente que la literatura no tendría sentido sin la crítica. Todo el problema consiste en el valor que le otorguemos a ese suplemento. He escrito que la

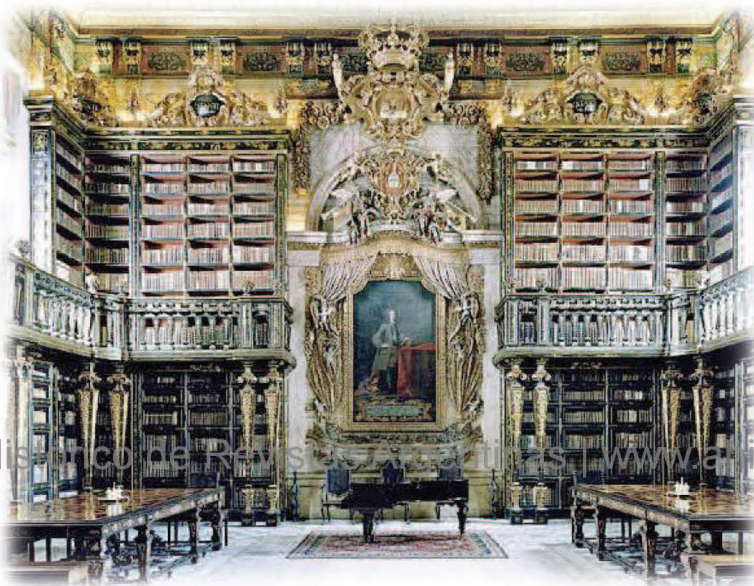
relación entre la crítica y la literatura por ende muestra que estos discursos son dos formas de la ficción, pero no son las mismas y entre ellas —el problema está en el entre— existe una disimetría substancial; la crítica dice aquello que la literatura no puede decir, no sólo porque está sometida a otras legalidades, sino porque su elemento esencial, y me arriesgo al decir esencial, es escurdir en aquello que la literatura oculta. La crítica dice lo que la literatura calla y calla por muchas razones, políticas, ideológicas, pulsionales: podríamos decir que ambas, literatura y crítica, son dos vergüenzas semióticas, que se amudan como las serpientes del Laoconte y por lo tanto puedo pensar que ese abrazo no es fraternal sino fraticida. Yo vivo de las operaciones de esos sujetos que la cultura llama escritores —¿qué raro no?, yo siempre escribo, pero nunca nadie me llama escritor— pero, si en realidad, la crítica dice lo oculto de la literatura, no es por lo tanto un complemento sino un suplemento. Diría sensatamente que la crítica no puede vivir en la literatura, pero insensatamente que la literatura no tendría sentido sin la crítica. Todo el problema consiste en el valor que le otorguemos a ese suplemento. He escrito que la



La crítica debe decir de qué marca, de qué conservatorio, de qué archivo, de qué inventario, de qué catálogo es el número que al faltar desordena la Biblioteca.



relación entre la crítica y la literatura por ende muestra que estos discursos son dos formas de la ficción, pero no son las mismas y entre ellas —el problema está en el entre— existe una disimetría substancial; la crítica dice aquello que la literatura no puede decir, no sólo porque está sometida a otras legalidades, sino porque su elemento esencial, y me arriesgo al decir esencial, es escurdir en aquello que la literatura oculta. La crítica dice lo que la literatura calla y calla por muchas razones, políticas, ideológicas, pulsionales: podríamos decir que ambas, literatura y crítica, son dos vergüenzas semióticas, que se amudan como las serpientes del Laoconte y por lo tanto puedo pensar que ese abrazo no es fraternal sino fraticida. Yo vivo de las operaciones de esos sujetos que la cultura llama escritores —¿qué raro no?, yo siempre escribo, pero nunca nadie me llama escritor— pero, si en realidad, la crítica dice lo oculto de la literatura, no es por lo tanto un complemento sino un suplemento. Diría sensatamente que la crítica no puede vivir en la literatura, pero insensatamente que la literatura no tendría sentido sin la crítica. Todo el problema consiste en el valor que le otorguemos a ese suplemento. He escrito que la



AMATEUR

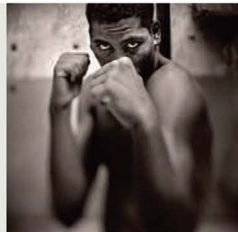
En el boxeo yo siempre me mantuve amateur. Ni un mango dejé que me dieran. Todo el año 61 anduve trezándome con el que viniera, no hubo club de barrio donde no se escuchara el grito de mi barra: "¡Vamos, Lince!"

Anote: gané 17, empaté 2 y me ganó un negro que parecía una estatua. Yo le daba y él nada, se me venía de nuevo. Buscaba la distancia yo y le encajaba otra con bronca. En el tercer ráun ya me costaba sacar las manos. ¡bamos a cuatro. Ah, me acordé, el morocho se llamaba Epifanio

Peralta. Otro negro, pero viejo, le decía: "Vamos, Epifanio, que no tiene aire". En la última vuelta yo soñaba con la toalla, aunque no la iba a pedir ni muerto. Pensaba en una marca de toallas y me salía Maslorens, pero ésas eran camisetas de frisa. En eso el otro negro volvió a batir: "Rematalo,

Epifanio, que se le acabó el aire". Entonces yo, que era muy loco, le tiré un pedo con la boca. Para que viera que algún aire había. El profé me suspendió un mes. Esto es "unespór", me inculcaba. No decía deporte. Por eso siempre digo que el ruido no es para mí.

Luis Soto



CONTRATAPA

→ LUIS SOTO

Elogio del amor furtivo por el huevo

“Arancamos con una fonda, en la calle México, por Almagro. Había 18 mesas, iba la gente del barrio. Luzzolino apareció una noche lluviosa”, fue contando Cholo, mozo con andar de plantígrado.

“Era tarde, estaban los que después de cerrar se quedaban a jugar al truco. Nos reíamos un ratito y de paso se hacían unos vasitos de ginebra. Por ahí había venido otras veces, pero esa fue la noche del deschave”.

“Mientras sacaban del mazo ochos y nueves oí gritar al Oso Funes: «¿Qué hace, viejo?»”.

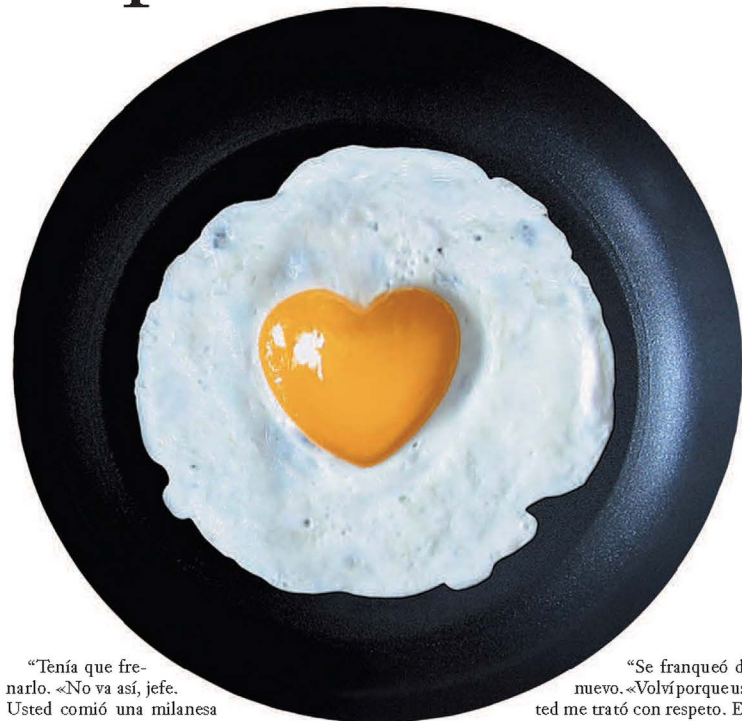
“Un flaco, alto reculaba con cara de culpa. Me acerqué. «Vino

Vino de atrás con un cacho de pan, lo mojó en el huevo frito y se lo morfó. No llegué a tocar el huevo...

de atrás con un cacho de pan, lo mojó en el huevo frito y se lo morfó. No llegué a tocar el huevo. Apenas le había echado pimienta», acusó el Oso”.

“Los separé. El Oso había sido boxeador profesional, para él pegar era ir en cana. Me apuré a pedirle a doña Cata, la cocinera, que marchara otro huevo. «Rajalo a éste, es un peligro. Si no me agarra de sorpresa lo reviento de un rompazo. El que no tiene guita que no se mueva del inodoro», provocó el Oso”.

“Aristides trató de bancar la parada. «Pago yo, patrón. No es cuestión de guita. Todo pago: el huevo que usé y los que haga marchar», dijo tartamudeando. Lo llevé afuera. La cuenta de lo que había comido era de 16 pesos. Todavía me acuerdo. Me dio 20 y dijo que me guardara el vuelto”.



“Tenía que frenarlo. «No va así, jefe. Usted comió una milanesa con puré. ¿Por qué no la pidió a caballo?»», apreté”.

“Ahí se mandó. «Cualquiera pide un huevo frito y se lo come. Eso no me alcanza. Amí me gusta...», el huevo robado me gusta. Meter el pan en la yema y manducarlo. Si el otro ya lo desvirgó no me interesa. Tiene que estar flameante, enterito. Estoy enfermo», fue franco”.

“Por un tiempo a Aristides no lo vi más. Al Oso le tuve que dar un real enviado con 26 para que se calmara. Como cuatro o cinco meses

después la que gritó fue la señora del cerrajero: «ese hombre me atacó...», marcó a un tipo de gorra de béisbol y anteojos oscuros. Era Aristides. Se había disfrazado”.

“Menos mal que al cerrajero lo habían llamado por una urgencia. Esa vez pude manejar mejor la cosa. «El hombre tiene esta manía. Una debilidad. Ya le marchó otro huevo, Estela. Se hace cargo él», expliqué”.

“Aristides aprovechó la volada. «Ese señor... no me puedo contener. Me costó el matrimonio», procuró justificar. La mujer no insistió. Yo sí: «espero que no vuelva más, Aristides; queremos que la policía venga al restauranté nada más que a mangar».

Yo marchó otro y usted se ganó 5», se largó Aristides”.

“Había más instrucciones. Si el candidato no enganchaba yo debía ofrecer 10, 12, hasta 15 pesos. Le salía gratis un cuarto de vino, un postre, lo que eligiera. No me pareció demasiado loco. Con ese plan vino unas cuantas noches, pero nadie pedía un huevo frito”.

“Recurrí a un amigo y le expliqué el negocio. Si se arreglaba con ravioles y una jarrita de blanco, iba a comer de garrón. Eso nos salía de costo un mango menos que los 15 que ponía Aristides. Pero de entrada tenía que pedir el huevo frito. El amigo aceptó”.

“Cuando se cruzaron Aristides atacó con el pedazo de pan como

El placer es caer de repente, el asalto, y que el otro ponga cara de culo y arme bronca. Así, por derecha, no sirve.

una bayoneta, un salto y se sentó en su mesa. Al rato me llamé. «Esto no fue huevo robado. Si el otro me deja es como que me lo presta. El placer es caer de repente, el asalto, y que el otro ponga cara de culo y arme bronca. Así, por derecha, no sirve», batió”.

“Un viernes serví un huevo frito en una mesa vacía y le avisé que el cliente había ido al baño. No movió un dedo. Me empezaba a molestar el revire de Aristides. «Entonces tu único placer es cagar a alguien...», lo encaré”.

“Me miró de frente. «Cagar, no. Afanar es. En realidad tampoco es afanar. Si después pago, y pago de más... Soy un violador, Cholo. Ingenio, pero violador», fue lo último que le escuché decir,” remató el relato el plantígrado, la bandeja apretada, como un escudo, contra el pecho.