

DAVID HUERTA E LA MUSICA DI CIÒ CHE ACCADE

Pablo LOMBÓ MULLIERT

ABSTRACT • *David Huerta and the music of what happens.* David Huerta was born in Mexico City in 1949, but claims to be reborn again in 1968, after the massacre of students in the Tlatelolco Square by hands of the Mexican army. This dramatical moment on Mexican 20th century history has marked his life and his poetical work, strongly politically committed, without diminishing, though, the quality nor the intensity of his poetical voice. In this article the author analyzes some of Huerta's poems, its relation to hispanic poetry, and their musicality.

KEYWORDS • David Huerta; Mexican Poetry; Ayotzinapa

Introduzione

Cercherò di mostrarvi, di farvi ascoltare, approfittando di una conferenza molto particolare, alcune note preziose della poesia in lingua spagnola, riferendomi principalmente a quella composta da un poeta ispano-americano, messicano per la precisione, che scrisse una sorta di omaggio poetico sull'opera del cileno Pablo Neruda; ma David Huerta, il nostro conferenziere, lo fece con lo sforzo lodevole di utilizzare solamente dei versi endecasillabi – mille in totale. Questa sua conferenza-poema, intitolata “El poema y su sombra” (“Il poema e la sua ombra”) e pronunciata durante i festeggiamenti per il centenario di Neruda, nel 2004, sarà la colonna portante del breve panorama che cercherò di offrirvi sulla sua poesia, sulla sua musicalità e, in riferimento a quest'ultima, cosa si intende.

Prima, però, accennerò brevemente ad alcuni dati biografici per collocare la sua opera e descriverne un poco la sua personalità. David Huerta è nato a Città del Messico nell'ottobre del 1949, ma ama ripetere di essere rinato nell'ottobre del 1968, dopo il massacro degli studenti perpetrato dall'esercito messicano nella Piazza di Tlatelolco¹. Questa drammatica vicenda ha segnato non solo la sua vita, ma anche la sua opera fortemente impegnata, senza però diminuire la sua qualità né la sua intensità poetica. Avendo già pubblicato una prima raccolta di poesie (*El jardín de la luz*, 1972), nel 1978 diventa borsista della Fondazione Guggenheim e scrive il suo grande poema *Incurable*, definito da tanti critici come la più ambiziosa composizione poetica nel Messico del novecento. Tra i diversi premi e riconoscimenti ricevuti, Huerta vanta i prestigiosi premi di poesia Carlos Pellicer (1990), Xavier Villaurrutia (2005) e il Premio Nazionale delle Scienze e le Arti (2015). Molto attivo anche nell'ambito della divulgazione culturale, è stato direttore del “Periódico de Poesía” dell'Università Nazionale Autonoma del

¹ Per il massacro di Tlatelolco si veda il capitolo finale della famosa cronaca di Oriana Fallaci sul'68 in *Niente e così sia*, Milano, Rizzoli, 1969.

Messico –dove ebbi la fortuna di conoscerlo e diventare suo amico–, docente universitario e conferenziere nelle Università di Princeton, Harvard, Oxford e Cambridge. Nel 2013 ha pubblicato due grossi volumi con la sua opera poetica sotto il titolo *La mancha en el espejo*.

1. Piccola lezione sulla tradizione poetica spagnola

L'opera poetica di Huerta è poliedrica, così come la sua attività nella diffusione culturale e nell'insegnamento della letteratura. Una delle più originali manifestazioni sia della sua poesia che della sua passione da lettore è precisamente la conferenza su Neruda prima citata, nella quale possiamo trovare alcuni indizi sulle origini dell'eccezionale musicalità che contraddistingue la poesia in lingua spagnola, a cominciare da quella solida tradizione popolare medioevale che si è rinvigorita con il passare dei secoli. Poetizzando, quindi, sui modelli letterari che ispiravano a Neruda, Huerta scrisse questo breve riassunto della lunga storia della poesia in lingua spagnola e delle diverse tradizioni e movimenti letterari che l'hanno arricchita.

Seguiste claras huellas: la suntuosa
 prosodia de Darío y los misterios
 de los franceses y del Siglo de Oro [...]
 y los versos enérgicos de Whitman,
 las locuras de Herrera, otro uruguayo
 del todo diferente; y don Alonso
 de Ercilla y su Araucana fabulosa;
 los sonetos, las liras, las octavas;
 la lección italiana, el octosílabo
 del romance raigal, de Federico;
 alejandrinos de Régnier, de Hugo;
 el resplandor de Francia, el río de España [...]²

Huerta comincia, quindi, riconoscendo le origini “moderniste” della poesia del giovane Neruda intento a misurarsi con il rinnovamento portato da Rubén Darío, poeta nicaraguense che ha radicalmente cambiato il volto, seguendo quei “misteri dei francesi”, della scrittura in lingua spagnola alla fine del diciannovesimo secolo, ma riprendendo anche le prodezze letterarie del Siglo d'Oro, cioè di scrittori dell'altezza di Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla (soldato-poeta che partecipò alla Conquista dell'Araucanía, oggi Cile, nel Cinquecento), fray Luis de León, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo e sor Juana Inés de la Cruz, per citarne soltanto alcuni. La potente poesia “trascendentalista” di Whitman non poteva mancare, così come neanche, nella configurazione della voce poetica nerudiana, quella di Julio Herrera y Reisig, anche lui allievo del grande “modernista” argentino Leopoldo Lugones. Poi, però, Huerta fa un salto indietro nel tempo come per ricordare: “Ma come cominciò il tutto?”. E sì, il tutto cominciò con “la lezione italiana” (sonetti, lire, ottave), cioè con l'irruzione e l'assimilazione –quasi nella sua accezione biologica che descrive il processo

² David Huerta, “El poema y su sombra”, in *El correo de los narvales*, Città del Messico, Umbral, 2006, vv. 50-52 e 103-111. Propongo una scarsa traduzione in prosa dei versi: “Hai seguito delle chiare orme, la suntuosa prosodia del Darío e i misteri dei francesi e del Secolo d'Oro [...] e i versi energici di Whitman, le pazzie di Herrera, un'altro uruguayano completamente diverso; e don Alonso de Ercilla e la sua Araucana favolosa, i sonetti, le lire, le ottave; la lezione italiana, l'ottosillabo del “romance”, di Federico; alessandrini di Régnier, di Ugo; lo splendore della Francia, il fiume della Spagna”. Tutte le traduzioni dei testi in spagnolo sono mie, tranne l'ultima.

nutritivo delle cellule, che elaborano elementi esterni attraverso la digestione, l'assorbimento e la circolazione– dei metri e delle forme strofiche della tradizione italica nella letteratura ispana durante appunto il cosiddetto Secolo d'Oro, a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento. Ma, è tutto cominciato veramente lì? Le “chiare orme” della poesia spagnola portano, con un altro passo indietro, verso la poesia popolare tradizionale, principalmente orale, rappresentata da Huerta nella sua mini-lezione di storia della letteratura in quegli ottosillabi dei “romances”³, poi rivisitati in chiave “surrealista” da Federico García Lorca e tanti altri scrittori non solo spagnoli ma anche ispano-americani durante i primi anni del ventesimo secolo. La lezione italiana, dunque, e la tradizione spagnola dalla prima arricchitasi, ma anche l'eleganza della Francia. Questo enorme tesoro poetico europeo e americano così saldamente assimilato nella lingua spagnola confluisce nell'opera di Neruda, e anche in quella dello stesso Huerta che ce lo spiega nella sua conferenza-poema.

Ma ciò che non racconta la conferenza è il lungo percorso di studio autodidatta che Huerta ha percorso negli anni, diventando anche un attento lettore e critico di poesia, principalmente in lingua spagnola (ma non solo), affascinato precisamente dalla variatissima e rigogliosa letteratura del Secolo d'Oro. Nello stesso periodo nel quale scrisse la conferenza-poema su Neruda, Huerta era anche molto impegnato nella divulgazione di poesia come direttore (dal 2001 al 2008) della storica rivista “Periódico de poesía” dell'Università Nazionale Autonoma del Messico, nelle cui pagine non solo dava spazio ai più giovani poeti messicani ma anche condivideva la sua fascinazione per la perfezione formale, i giochi pirotecnici delle metafore e la musicalità della poesia del Barocco spagnolo. In quel periodo, oltre il rafforzarsi della sua fama da poeta in Messico e anche a livello internazionale, si era talmente sparsa la voce sulle sue capacità per gustare, comprendere ed insegnare la poesia barocca che nel 2001 la casa editrice Alfaguara - Messico incarica Huerta di elaborare un'antologia di poesia aurea per giovani, lavoro che verrà poi pubblicato l'anno successivo sotto il titolo *La fuente, los destellos y la sombra*. Intanto, lo studioso del Barocco e poeta continua a scrivere e a pubblicare i propri versi, nei quali traspaiono anche le sue letture. Del 2006 è la raccolta di poesie intitolata *La calle blanca*, il cui epigrafe, cornice di tutto il libro, sono i versi finali del quinto sonetto di Garcilaso de la Vega (“por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero”); in questo volume si trova anche il poema “Relectura de Quevedo”, nel quale Huerta confida che sul comò riposano accanto a sé le opere dell'autore di *Canta sola a Lisi*⁴.

Oltre la poesia di Quevedo e Garcilaso, Huerta riconosce anche la maestosa opera di Luis de Góngora tra i suoi maestri (e anche tra quelli di Neruda). Nelle “Soledades” gongorine c'è un piccolo gioco poetico che ha richiamato l'attenzione di Huerta (e non solo) perché rappresenta

³ Componimento poetico nato nella tradizione orale medioevale in lingua volgare spagnola (appunto, “romance”) che può variare nella misura, ma che corrisponde normalmente alla distribuzione strofica di quattro versi con rima assonante nei versi pari, e che permane ancora nella tradizione popolare musicale. Basti ricordare tanti “tormentoni” in spagnolo, come “Despacito” (2017) dei portoricani Erika Ender e Luis Fonsi, la canzone latina che ha vinto più premi nella storia dei Billboard Music Awards, il cui ritornello dice: “Pasito a pasito, suave suavecito / Nos vamos pegando, poquito a poquito / Hasta provocar tus gritos / Y que olvides tu apellido”. Qui si può vedere la combinazione dei due metri “naturali” nella poesia spagnola: di 12 sillabe per i versi lunghi (primi due) e 8 per i versi corti (ultimi due della strofa, rimata con la povera assonanza delle vocali *i-o* principalmente nei diminutivi).

⁴ C'è anche da notare che nello stesso libro *La calle blanca* si trova il poema “La mano izquierda di Glen Gould”, nel quale Huerta si riferisce alle emozioni provate ascoltando la famosa registrazione delle “Variazioni Goldberg” di Bach, sintesi della musica barocca.

quasi un'istantanea fatta di parole. Nella raccolta *La calle blanca*, c'è una sorta di *ars poetica* intitolata "Declaración de antipoesía" nella quale afferma:

Yo no quiero escribir [...]
 de una clase de luz que nada más yo puedo percibir y entender.
 Preferiría hacer versos donde los rechinados y las crepitaciones
 que me circundan algunas noches, no demasiadas
 —ruidos y sombras cuyo significado ignoro—,
 tengan un lugar y le den a los lectores
 esa sensación de inquietud semejante
 a la de sueños inolvidables por razones ignotas.⁵

Invece, quindi, di poetizzare su certe emozioni e sensazioni misteriose per il resto delle persone, Huerta afferma di voler fare spazio nei suoi versi ai rumori e alle ombre che lo circondano, suscitando nei lettori le stesse sensazioni di inquietudine da lui avvertite. E non è banale una simile affermazione da parte di un poeta che aveva anche intitolato un'altra raccolta "La música de lo que pasa" ("La musica di ciò che accade"), del 1997. In questo precedente libro Huerta aveva pubblicato il poema "Invisibilidad" ("Invisibilità"), nel quale si cominciava a delineare quella che potremmo chiamare una "poetica dell'invisibilità", con la quale il poeta vorrebbe fondere la sua concezione poetica del linguaggio, delle immagini e metafore, con la realtà che lo circonda:

Hazte invisible para que puedas
 entrar por la ojiva sangrante
 de la locura
 sin perder las encías, el pelo y la retina.
 Hazte invisible como el agua en el agua,
 como una chispa en el fuego de la madrugada,
 como una piedra en el cimiento
 de la Torre de Babel.⁶

Per riuscire ad addentrarsi nel terreno della poesia senza perdere sé stesso, Huerta trova una strada particolare da percorrere, diventare "invisibile come l'acqua nell'acqua", lasciando cioè che sia il flusso della realtà, "la musica di ciò che accade", a guidare i propri versi. Ed è proprio quella stessa trasparenza che riconosce analizzando la poesia di Neruda nella sua conferenza, quando scrive: "Tus poemas resuenan, viven, brillan [...] / poemas de mujeres y de niños, / de oscuridad, reflejo y transparencia" (vv. 20, 26-27)⁷.

⁵ David Huerta, "Declaración de antipoesía", *La calle blanca*, Città del Messico, Era, 2006, vv. 1-8. "Io non voglio scrivere su una specie di luce da me soltanto percepita e capita. Preferirei fare dei versi nei quali gli scricchiolii e le crepitazioni che mi circondano certe notti, non troppe —rumori e ombre il cui significato ignoro— abbiano un luogo e diano ai lettori quella sensazione d'inquietudine simile a quella dei sogni insondabili per ignote ragioni".

⁶ David Huerta, "Invisibilidad", *La música de lo que pasa*, Città del Messico, Conaculta, 1997, vv. 1-8. "Diventa invisibile per riuscire a entrare nell'ombrale sanguinante della pazzia, senza perdere le gengive, i capelli né la retina. Diventa invisibile come l'acqua nell'acqua, come una scintilla nel fuoco dell'alba, come una pietra nelle fondamenta della Torre di Babele".

⁷ "I tuoi poemi risuonano, vivono, brillano [...] poemi di donne e di bambini, di oscurità, di riflesso e trasparenza".

In un altro testo sulle “Odas elementales” dello stesso Neruda, Huerta crea il termine di “materialismo poetico”, spiegandolo in questa maniera: “Neruda se ocupa de poetizar muchas cosas sin alterar su estar-ahí, sin modificar (embelleciéndolas o convirtiéndolas en arquetipos o paradigmas intangibles) su rotundidad de objetos, de presencias sensibles, de hechos o fenómenos directos”⁸. Nel caso delle opere di Neruda non si tratta più della realtà-natura o palcoscenico che ritraevano i barocchi o gli avanguardisti, ma della realtà sociale così come si presenta nella storia, principalmente dell’America Latina del Novecento. Possiamo trovare entrambe le realtà anche nell’opera di Huerta, secondo i diversi periodi della sua produzione letteraria, ma se ce n’è una che domina la sua esistenza personale è proprio quella sintesi tra impegno sociale, come nel caso di Neruda, divulgazione culturale e creazione poetica, senza che la qualità letteraria di questa debba per ciò essere declassata a semplice propaganda politica. Il termine “materialismo poetico” coniato da Huerta per descrivere la poesia nerudiana, quindi, diventa una categoria per descrivere anche la sua e rispecchia nitidamente quella “poetica dell’invisibilità” che lui stesso si propone di applicare nei suoi versi, guidato, appunto dalla realtà, dagli oggetti e dai fatti in quanto tali, lungo il percorso del processo creativo.

3. “Ayotzinapa”

Uno di questi fatti che Huerta lascia penetrare nella sua poesia più recente è la terribile sparizione forzata di 43 studenti della Escuela Normal Rural di Ayotzinapa tra il 26 e il 27 settembre 2014, studenti che si preparavano per diventare maestri nelle diverse scuole rurali per i figli dei contadini dello Stato di Guerrero. Dopo diverse inchieste effettuate dalla procura generale del Messico, si concluse che, dopo il rapimento da parte di agenti di polizia, i giovani sequestrati furono consegnati ad alcuni esponenti di un noto gruppo di narcotrafficanti della zona, i “Guerreros Unidos”, e uccisi. A quattro anni di distanza, non è stata fatta chiarezza sulla vicenda anche nota come “Caso Iguala” né, soprattutto, si sa dove siano i ragazzi scomparsi (o quel che resta di loro). La notizia, evidentemente, ha scosso il Messico intero ed è diventata l’ennesimo simbolo della corruzione dilagante nelle istituzioni di tutto il paese; durante giorni e notti le strade delle principali città messicane si sono riempite di persone che accusavano il governo di aver perpetrato un crimine di Stato. I familiari dei ragazzi, intanto, non hanno ancora smesso di cercare i propri figli tra le fosse comuni che si trovano in tutto il territorio nazionale. Il due novembre di quello stesso anno, poco più di un mese dopo la scomparsa dei giovani studenti, Huerta pubblicò il poema “Ayotzinapa” e immediatamente un gruppo di artisti (Rubén Leyva, José Villalobos e Luis Zárate) allestirono un’installazione nei locali del Museo d’Arte Contemporanea della città di Oaxaca (MACO) che consisteva nella proiezione notturna dei versi di Huerta in una delle altissime pareti, dipinte di nero, del cortile del Museo, spazio noto come “Il cubo aperto”; ai piedi delle colonne di parole furono poste 43 piccole candele per ricordare ciascuno dei ragazzi scomparsi e in uno degli angoli c’era anche una piccola stufa a carbone accesa. Uno degli artisti (non saprei indicare quale dei tre) ripeteva il poema senza interruzione, in una sorta di mantra o preghiera funebre. Questa lettura incalzante, con lo sfondo nero e le parole del poema illuminate soltanto da piccole fiamme disposte a terra, ebbe un effetto molto particolare in tante persone che videro l’installazione ma

⁸ David Huerta, “El materialismo poético de Neruda”, in *El correo de los narvales*, Città del Messico, Umbral, 2006, p. 58. “Neruda si occupa di poetizzare molte cose senza alterare il loro ‘stare-lì’, senza modificare (abbellendole o facendole diventare degli archetipi o paradigmi intangibili) la loro rotondità di oggetti, di presenze sensibili, di fatti o fenomeni diretti”.

anche tra tutte quelle che la conobbero tramite i media, per due ragioni principalmente (forse le stesse che portarono Huerta a scrivere il poema): i fatti erano ancora troppo freschi e le autorità continuavano a svolgere le loro indagini, e si stava vivendo in tutto il Messico la festa tradizionale del Giorno dei Morti, celebrazione particolarmente sentita dalla popolazione.

Ascoltando o leggendo i versi di “Ayotzinapa” si avvertono due caratteristiche quasi immediatamente, da una parte, l’insistenza delle anafore che conferisce un forte ritmo alla consecuzione delle immagini e delle comparazioni, e dall’altra il registro di una forte oralità, come se il poeta stesse parlando a una seconda persona presente. Quest’intenzione dialogante si intuisce sin dalla prima parola, un verbo coniugato in prima persona plurale che coinvolge l’ascoltatore intimamente, e verrà confermata con diversi indicativi della stessa persona (verbi coniugati, aggettivi possessivi, pronomi atoni). Poi arriva la conferma definitiva con due vocativi diversi: il primo, “señores y señoras” (“signori e signore”), si rivolge quasi con scarno a un pubblico molto più ampio e meno definito, e il secondo, “hermanos” (“fratelli”), con il quale si manifesta verso la fine del poema il vero proposito di dialogare con tutti coloro che condividono la rabbia, la frustrazione ma anche le speranze del poeta. Huerta cerca di mettere in pratica anche in questo caso la sua particolare “poetica dell’invisibilità”, lasciando che siano i fatti a condurlo nella stesura dei versi, facendo sì che la tragica realtà, nota a tutti i lettori o ascoltatori, sia la protagonista. Il poema, però, non si riferisce soltanto alla vicenda della scomparsa forzata dei 43 giovani studenti, ma anche a diverse altre situazioni che tristemente hanno segnato la storia del Messico contemporaneo: i migliaia di scomparsi i cui resti sono stati sparsi in altrettante fosse comuni per tutto il paese, l’incendio di un asilo nido nel quale persero la vita 49 bambini —senza che ci fossero né imputati né responsabili— e la lunga scia di torture, stupri e omicidi che hanno convertito il Messico nel capoluogo del femminicidio a livello planetario. Tante facce della stessa medaglia che Huerta, come Neruda nelle sue opere, non cerca di modificare né tantomeno di abbellire, ma di riportare così come sono, aggiungendo magari soltanto il proprio orrore e un’accurata denuncia, lasciando che sia “la musica di ciò che accade”, per macabra e crudele che sia, a condurre i suoi versi.

*Ayotzinapa*⁹

Mordemos la sombra
Y en la sombra
Aparecen los muertos
Como luces y frutos
Como vasos de sangre
Como piedras de abismo
Como ramas y frondas
De dulces vísceras
Los muertos tienen manos
Empapadas de angustia
Y gestos inclinados
En el sudario del viento
Los muertos llevan consigo
Un dolor insaciable
Esto es el país de las fosas
Señoras y señores

Mordiamo l’ombra
E nell’ombra
Compaiono i morti
Come luci e frutti
Come bicchieri di sangue
Come pietre abissali
Come rami e fronde
Di dolci viscere
I morti hanno mani
Intrise d’angustia
E gesti inclinati
Nella sindone del vento
I morti portano con sé
Un dolore insaziabile
Questo è il paese delle fosse
Signore e signori

⁹ David Huerta, “Ayotzinapa”, Tacámbaro, Taller de Martín Pescador, 2014. Il testo fu anche pubblicato in diversi siti e blog contemporaneamente.

Este es el país de los aullidos
 Este es el país de los niños en llamas
 Este es el país de las mujeres martirizadas
 Este es el país que ayer apenas existía
 Y ahora no se sabe dónde quedó
 Estamos perdidos entre bocanadas
 De azufre maldito
 Y fogatas arrasadoras
 Estamos con los ojos abiertos
 Y los ojos los tenemos llenos
 De cristales punzantes
 Estamos tratando de dar
 Nuestras manos de vivos
 A los muertos y a los desaparecidos
 Pero se alejan y nos abandonan
 Con un gesto de infinita lejanía
 El pan se quema
 Los rostros se queman arrancados
 De la vida y no hay manos
 Ni hay rostros
 Ni hay país
 Solamente hay una vibración
 Tupida de lágrimas
 Un largo grito
 Donde nos hemos confundido
 Los vivos y los muertos
 Quien esto lea debe saber
 Que fue lanzado al mar de humo
 De las ciudades
 Como una señal del espíritu roto
 Quien esto lea debe saber también
 Que a pesar de todo
 Los muertos no se han ido
 Ni los han hecho desaparecer
 Que la magia de los muertos
 Está en el amanecer y en la cuchara
 En el pie y en los maizales
 En los dibujos y en el río
 Demos a esta magia
 La plata templada
 De la brisa
 Entreguemos a los muertos
 A nuestros muertos jóvenes
 El pan del cielo
 La espiga de las aguas
 El esplendor de toda tristeza
 La blancura de nuestra condena
 El olvido del mundo
 Y la memoria quebrantada
 De todos los vivos
 Ahora mejor callarse
 Hermanos
 Y abrir las manos y la mente
 Para poder recoger del suelo maldito

Questo è il paese delle urla
 Questo è il paese dei bambini in fiamme
 Questo è il paese delle donne martoriate
 Questo è il paese che ieri appena esisteva
 E ora non si sa dove finì
 Siamo perduti in mezzo a boccate
 Di zolfo maledetto
 E roghi distruttori
 Siamo con gli occhi aperti
 E gli occhi pieni abbiamo
 Di cristalli pungenti
 Stiamo cercando di dare
 Le nostre mani di vivi
 Ai morti e agli scomparsi
 Ma si allontanano e ci abbandonano
 Con un gesto d'infinita lontananza
 Si brucia il pane
 Si bruciano i volti estirpati
 Della vita e non ci sono mani
 Né volti
 Né paese
 Solamente c'è una vibrazione
 Stretta da lacrime
 Un lungo grido
 In cui ci siam confusi
 I vivi e i morti
 Chi questo legga deve sapere
 Che fu lanciato al mare di fumo
 Delle città
 Come un segnale dello spirito rotto
 Chi questo legga deve sapere pure
 Che nonostante tutto
 I morti non se ne sono andati
 Tantomeno li han fatti sparire
 Che la magia dei morti
 Risiede nell'alba e nella vanga
 Nel piede e nei campi di mais
 Nei disegni e nel fiume
 Diamo a questa magia
 L'argento tiepido
 Della brezza
 Consegniamo ai morti
 Ai nostri giovani morti
 Il pane del cielo
 La spiga delle acque
 E lo splendore di ogni tristezza
 Il chiarore della nostra condanna
 L'oblio del mondo
 E il ricordo rotto
 Di tutti i vivi
 Meglio tacere adesso
 Fratelli
 E aprire le mani e la mente
 Per poter raccogliere dal suolo maledetto

Los corazones despedazados
De todos los que son
Y de todos
Los que han sido

I cuori spezzati
Di tutti quelli che sono
E di tutti
Quelli che sono stati¹⁰.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Fallaci, Oriana (1969), *Niente e così sia*, Milano, Rizzoli.
Góngora, Luis de (1996), *Soledades*, a cura di R. Jammes, Madrid, Castalia.
Huerta, David (1997) *La música de lo que pasa*, Città del Messico, Conaculta.
Id., (2006) *La calle blanca*, Città del Messico, Era.
Id., (2006) *El correo de los narvales*, Città del Messico, Umbral.
Id., (2014) *Ayotzinapa*, Tacámbaro, Taller de Martín Pescador.
Id., *Ayotzinapa*, tr. di Enea Zaramella, in “Asymptote”, 18/11/2014 (<https://www.asymptotejournal.com/blog/2014/11/18/say-ayotzinapa/#italian>).

PABLO LOMBÓ MULLIERT • è nato a Città del Messico nel 1978. Dottorato in Letteratura Ispanica presso El Colegio de México, svolge attività didattiche presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere della Università degli Studi di Torino. Autore di saggi e articoli sulla letteratura in lingua spagnola in generale, si è concentrato sullo studio e la divulgazione della poesia ispanoamericana; più di recente ha intrapreso il viaggio verso l'avventuroso mondo della traduzione poetica e collabora quotidianamente con il giornale torinese *La Stampa*.

E-MAIL • pablo.lombomulliert@unito.it

¹⁰ Traduzione di Enea Zaramella, in “Asymptote” (18/11/2014). <https://www.asymptotejournal.com/blog/2014/11/18/say-ayotzinapa/#italian>.