

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

09

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Y SE LLAMABAN MAHMUD Y AYAZ DE JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS. UN EPOS CONTEMPORÁNEO

MARIA CATERINA RUTA – *Università di Palermo*

Y se llamaban Mahmud y Ayaz (seis voces en el silencio) (Madrid, Ediciones Amargord, 2012) de José Manuel Lucía Megías es un poemario con ritmo narrativo, nacido ante la noticia de la ejecución capital de dos jóvenes iraníes culpables de entretener un amor homosexual. En los poemas un narrador-testigo organiza el relato dando la voz a turno a tres parejas de víctimas. Los jóvenes se abandonan a la lírica manifestación de su amor y de sus sufrimientos, mientras en otros poemas el narrador subraya con dramática insistencia el culpable silencio de quien asiste a las condenas sin ninguna reacción. El silencio es también nuestro silencio, el silencio de los que quedan pasivos y no luchan en defensa de los derechos humanos. El poeta declara haber corrido el riesgo de escribir un libelo, pero, evitando el tono periodístico, privilegia como eje estructural el amor. En 2016, con la dramaturgía de Carlos Jiménez, se realiza una versión para el teatro. Las partes del poema se recomponen con las voces de dos Hombres (I y II), que denuncian los sufrimientos de las víctimas, y una Mujer con el papel del narrador.

Y se llamaban Mahmud y Ayaz (seis voces en el silencio) (Madrid, Ediciones Amargord, 2012) by José Manuel Lucía Megías is a poetry collection with a narrative pace, written right after the execution of two young Iranians who were found guilty of homosexuality. In the poems a witness narrator controls the storytelling, giving the floor to three couple of victims. The young couples indulge the lyrical expression of their love and suffering, whereas in other poems the narrator underlines in a quasi-dramatic way the guilty silence of those who have witnessed a condemn and did nothing. That silence is our silence, namely the silence of those who stay on the sidelines and do not fight for human rights. The poet admits having run the risk of writing a pamphlet; nonetheless, he favours the theme of love as structural ratio to the journalistic format. In 2016, a play version was produced, directed by Carlos Jiménez. The parts of the text are embedded in two male voices (I and II), who condemn the suffering of the victims and of a Woman in the role of narrator.

Mahmud y Ayaz fueron colgados a una grúa en la plaza de la ciudad iraní de Mashad el 19 de julio de 2005 con la acusación de haber cometido varios crímenes (hurtos, desórdenes públicos, consumo de alcohol). Por esto recibieron un número incalculable de latigazos, pero la acusación fundamental por la que fueron condenados fue la de haber violado a un chico de trece años, después de haberlo asaltado y haberlo torturado. En realidad su verdadera culpa era la de mantener entre ellos una relación homosexual. Los muchachos tenían un edad entre los quince y los diecisiete años. *Amnesty International* difundió varias fotos que atestiguan la angustia de Mahmud y Ayaz mientras los conducen hacia la grúa que será su patíbulo. La imagen de sus cuerpos colgados después de la ejecución queda impresa en nuestros ojos sin poderla borrar.

Mojtar y Ali, de veinticuatro años el uno y de veinticinco el otro, son ajusticiados en el mes de noviembre de 2005 en Gagan, ciudad del Norte de Irán por la misma razón. La condena de estos jóvenes es el resultado de una represión aberrante, difundida en todo el país y que no ahorra víctimas.

José Manuel Lucía Megías nos proporciona estas noticias en su *Nota del autor* al poemario *Y se llamaban Mahmud y Ayaz (seis voces en el silencio)*,¹ que voy a analizar como texto narrativo en versos por relatar a través de la reelaboración poética episodios dramáticos de la crónica internacional. Por esta característica el poema está presidido por

1 JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz (2012)*, Madrid, Ediciones Amargord, 2014 tercera edición corregida, pp. 89-92.

un narrador que, además de referir en primera persona los acontecimientos reales, construye una larga composición de compleja polifonía con las voces de los personajes que viven sus historias de amor y de muerte.

La lectura del poema provoca una dolorosa emoción y asimismo crea en el lector una sensación de extrema incomodidad, emoción por lo dramático de los episodios ilustrados e incomodidad por la repetida denuncia de la violación de los derechos humanos, a la que el mundo occidental asiste, manteniendo un pasivo y cómplice silencio, que el poeta subraya repetidamente con el verso «Fue también necesario nuestro silencio»² Respecto a otros poemas, dictados en sus años universitarios por la indignación frente a la guerra en Irak,³ esta vez Lucía Megías manifiesta su reacción con un poemario en el que las voces de los personajes se mezclan implicando la participación del lector. En las *Notas textuales* a su poesía reunida, con las que nos explica el entero desarrollo creativo de su producción poética, el mismo autor nos cuenta el lento proceso de depuración que sufrió la gestación de la composición a raíz del conflicto entre la ética y la estética que lo tenía insatisfecho de sus intentos líricos, hasta percatarse que para hacerlas poesía había que matizar la indignación y la denuncia por el intermediario del “amor”.⁴

Alrededor de la toma de posición civil el poeta construye frágiles historias de amor, de un amor más imaginado que realizado y que, por la ineluctable frustración a la que está destinado, decanta el deseo de seducción en la sublimación casi mística del sentimiento. En la filigrana de sus palabras se descubren los ecos de la tradición literaria, no solo española, con excursiones que van de la lírica medieval a la poesía de los místicos, de la épica juglaresca al Romancero, de la poesía erótica a la poesía iraní clásica hasta llegar a las experimentaciones de la poesía contemporánea.⁵ En sus libros precedentes, José Manuel Lucía Megías había dado prueba de un uso sabio y perfectamente controlado de las figuras retóricas, de la frecuente inclinación hacia el procedimiento narrativo y la dramatización de las situaciones, además de la capacidad de crear imágenes de dúctil plasticidad.⁶

En el texto de 2012 estos rasgos convergen para potenciar la fuerza de la denuncia sin quitarles a los versos la expresividad lírica. La construcción de las escenas de amor y de muerte, nunca minuciosa y vulgar, produce efectos visivos que se pueden comparar con los fotogramas de una película; pero, si consideramos la especialidad profesional del autor, también remiten al juglar medieval que declama su romance al público de los oyentes con el soporte de su cartelón.⁷ Por otra parte unos recursos de su poesía confirman

² *Ivi*, p. 15.

³ Véanse *Dos sombras*, el segundo “Poema escénico” de *Tríptico: ivi*, pp. 33-44.

⁴ JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, en *El único silencio, (Poesía reunida, 1998-2017)*. Prólogo de CATERINA RUTA, Madrid, Sial / Contrapunto, 2017, pp. 585-626, pp. 621-624.

⁵ Muy interesante y aclarador el comentario de ANTONIO JOAQUÍN GONZÁLEZ, “Y se llamaban Mahmud y Ayaz”, en «La Mansión del Gaviero» (2 de enero de 2014).

⁶ MARIA CATERINA RUTA, *La poesía neobarocca di José Manuel Lucía Megías*, en *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Studi in onore di José Luis Gotor*, ed. por LORETTA FRATTALE, MATTEO LEFÈVRE y LAURA SILVESTRI, Firenze, Alinea, 2014, pp. 211-225.

⁷ Lucía Megías es catedrático de Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid.

algunos rasgos típicos de la poesía oral⁸ rasgos útiles, como sabemos, sea para mantener despierta la atención de los oyentes, sea para ayudar la memoria del juglar. Hay más. En la organización de las estrofas podemos individuar la aplicación de la técnica del leit motiv, de memoria wagneriana, a través de la repetición del incipit de algunas de ellas, a veces ligeramente modificado, y también el uso del mismo registro lingüístico y las mismas figuras retóricas en relación al personaje hablante.

En el comienzo de la composición el yo narrador actúa como testigo ocular y presenta la escena de la ejecución de los dos iraníes con un fotograma esencial y fulminante. En las estrofas siguientes que repiten la imagen, se insertan en forma de espiral elementos nuevos que la enriquecen progresivamente hasta proyectar en los ojos de los lectores todo el horror enseñado por las fotos difundidas por los medios de comunicación:

Y SE LLAMABAN MAHMUD Y AYAZ,
y tenían tan solo 17 años,
y fueron ahorcados un 19 de julio.
No lo olvidemos.
Su historia debía haberse escrito
con otros titulares, con otras fotografías.
Pero no fue así.
Llegaron llorando a la plaza.
En la furgoneta de su angustia,
llorando las lágrimas que no derramarán de viejos.
(Como tantos otros, yo he visto las fotografías).
Y llegaron como dos cachorros asustados,
temblando entre el frío de tantas miradas,
ante el abismo del final de su vida
antes incluso de haber intentado imaginarla. (p. 11)

El poeta-narrador, que ha decidido denunciar la perversa injusticia de aquella ejecución y de otras, igualmente crueles, se encuentra ante la opción de elegir entre el relato periodístico y el desahogo de su afán lírico. La tentación periodística, subrayada en el quinto y en el sexto verso de la primera estrofa («Su historia debía haberse escrito / con otros titulares, con otras fotografías») y repetida en el séptimo («Su historia tenía que haberse escrito / con la tinta anónima de tantas otras vidas», p. 17), necesita depurarse del exceso emotivo y transformar la crónica en una sucesión de eficaces metáforas que conmuevan al lector.⁹ Por ejemplo, en la estrofa inicial el medio que lleva a las víctimas

8 Sobre la oralidad cfr. JACK GOODY, *Il suono e i segni. L'interfaccia tra oralità e scrittura* (1987), Milano, Il Saggiatore, 1989; ERICK A. HAVELOCK, *La musa imparata a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi* (1986), Roma, Laterza, 2005; PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

9 «Hacer una entramado lírico sobre las ejecuciones de dos personas, las ejecuciones determinadas por un Estado, se me antoja de una dificultad extrema, especialmente si se quiere evitar el panfleto» (GUILLERMO ARROIZ LÓPEZ, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz, de José Manuel Lucía Megías*, en «El Librepensador» (14 de marzo de 2013)).

al patíbulo se convierte en «la furgoneta de su angustia» y los chicos parecen «dos cachorros asustados». Leamos cómo el poeta aclara el momento en que este proceso halló la salida para convertir un discurso polémico en poesía:

Y allí, en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid bien se puede decir que se terminó el libro. Ahí estaba la prueba de que la apuesta de la mezcla del lenguaje poético con el periodístico funcionaba, que la mezcla de voces en el puzzle de las posibilidades alejaba el texto del libelo para convertirlo en una potente arma de denuncia.¹⁰

Los dos versos de la estrofa inicial (p. 11) y de la séptima (p. 17), «Y se llamaban Mahmud y Ayaz / y tenían tan solo 17 años», aislados en un dístico, a partir de la página 34 se repiten con intervalo regular de diecisiete páginas para recordar la edad de los muchachos. El poeta quiere mantener despierta la atención de los receptores sobre el tema de la defensa de los derechos humanos,¹¹ estigmatizando la intempestiva interrupción de la vida de los dos menores como efecto de la malvada prevaricación de parte de los poderosos que solo miran defender sus privilegios.

En la *Nota del autor*¹² Lucía Megías recuerda que la riqueza de petróleo de Irán y la amenaza de la adquisición de la bomba atómica autorizan la arrogancia y la hipocresía de aquellos gobernantes, favorecidos también por la connivencia de las intrigas internacionales:

Fue necesario seguir acudiendo al trabajo,
dejar abiertos los senderos del petróleo
y de las *cuentas sonrientes* de los bancos,
olvidarse, una vez más, del uranio enriquecido
y de los planes de guerra geoestratégicas. (p. 35)¹³

Y aún: «El gesto soberbio de la amenaza nuclear/ y nuestro silencio.»

El yo poético no se rinde ante la cómplice indiferencia del mundo civil y no se cansa de reiterar la denuncia de la gravedad de su silencio y del nuestro con un verso seco e implacable: «Fue también necesario nuestro silencio».¹⁴ La severa amonestación, con la que el poeta cierra la composición, no admite la presunción de inocencia por parte de quienquiera que, si bien ha tenido noticia de esos crímenes, no se empeña en la denuncia:

¹⁰ LUCÍA MEGÍAS, *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, cit., pp. 612-621.

¹¹ «Lucía Megías construye sus poemas unas veces como oraciones, creando en la repetición de ciertas frases los mantras que irán penetrando en nuestras conciencias y que nos despertarán a una terrible realidad; otras veces como crónicas [...]» (AGUSTÍN CALVO GALÁN, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, en «Poemofilia» (18 de febrero 2013)).

¹² LUCÍA MEGÍAS, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz* (2012), cit., pp. 90-91.

¹³ *Ivi*, p. 27. La cursiva es mía para subrayar la metáfora «cuentas sonrientes» que pone en relación las cuentas corrientes de los bancos con las hipotéticas sonrisas de sus ricos y cínicos dueños.

¹⁴ *Ivi*, p. 15.

«No lo olvidemos nunca. / Fue también necesario nuestro silencio. / No lo olvidemos nunca. / Sigue siendo necesario nuestro silencio» (p. 88).¹⁵

Este silencio permite que se ejecuten sin problemas las condenas a muerte de Mahmud y Ayaz y de las demás víctimas señaladas siguiendo un ritual confirmado: después de un juicio sumario, se emite una veloz sentencia y se levanta el patíbulo en la plaza. La muchedumbre, curiosa y divertida, se reúne y los dos verdugos preparan la soga que tienen que pasar alrededor del cuello de los condenados. Después de unos instantes sus cuerpos cuelgan agitándose en las últimas sacudidas. El poeta describe las escenas en estrofas que distribuye a lo largo del poemario y que empiezan con la severa admisión de la connivencia general: «Fueron necesarios/as» («cuatro brazos», «dos grúas», «declaraciones») o «Fue necesario» («que se mirara», «que los dedos asesinos», «que olvidáramos», «que la multitud aplaudiera»). Esta complicidad, no siempre consciente por parte de la gente común, es aun más grave si proviene de las instituciones internacionales: «Este silencio cómplice, / este silencio maniatado, este silencio cobarde, / este silencio que se disfraza de siglas internacionales» (p. 70). En el ejemplo transcrito a continuación Lucía Megías no ahorra los detalles más penosos de la ejecución, sin por eso abandonar el tono lírico:

Tomamos parte del criminal desfile
que aplaude vuestro último instante,
que jalea el segundo en que la garganta
y los pies dejan de buscar
una tierra en que seguir respirando,
en que seguir sintiendo y soñando. (p. 49)

Y se llamaban Mahmud y Ayaz quiere ser una imperiosa apelación a la memoria colectiva, que el poeta consigue gracias a la colocación del sintagma “No lo olvidemos” en el incipit y a su repetición en el explicit del texto («No lo olvidemos nunca./ Sigue siendo necesario nuestro silencio», p. 88), como extremos de un proceso que se desarrolla por acumulación y se cierra con la definición del tema tratado.

En la primera de las estrofas que empiezan con el número “dos”, todas breves y sencillas, se sugiere el verdadero crimen por el que se condenaron a los dos chicos: «Dos jóvenes. / Perseguidos en sus miradas. / Espiados en sus susurros. / Asesinados por su deseo.» (p. 13); dos ángeles que tratarán de recuperar en la otra vida los goces que no pudieron vivir en su ciudad (p. 43). Este número está implicado también en la ejecución de su asesinato: «Dos verdugos. Dos infames verdugos / Sin rostro. Tras los pañuelos, / escondidas sus miradas» (p. 31). La descripción de los dos verdugos y de sus gestos forma un fotograma desconcertador, completado por la escena final que muestra “Dos jóvenes colgados / en las grúas criminales de la plaza.” (p. 69). La ejecución es la consecuencia de la represión aberrante difundida en todo el país y que no ahorra víctimas, como el poeta

¹⁵ «La obra quiere ser una lucha contra el olvido. Una reivindicación de la memoria. Por eso se insiste en recuperar sus nombres (desde el título) y su edad, repitiéndolos constantemente a lo largo de todo el volumen» (ALBERTO GARCÍA-TERESA, “*Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías*”, en «La Republica cultural» (2 de octubre de 2013)).

reitera a lo largo del poemario: «Irán se ha llenado de grúas/ [...] Mil grúas esperando mil cuerpos» (24); »Hoy han levantado una nueva grúa/ en el parque de Daneshju/ [...]» (32), «Hoy me ha detenido la policía/ [...] Creo que me han roto todos los huesos,/ y que cinco policías me violaron/ y me azotaron unas ochenta veces.» (p. 38).

Los amantes homosexuales viven en el miedo de que los prendan, los torturen y luego los asesinen:

Quizás algún día me venzan.
 Quizás algún día me arrastren
 Por los adoquines irregulares de las calles.
 Quizás algún día me encierren
 en la celda sin número de la ignominia.
 Quizás allí me violen durante toda la noche
 y amanezca sin lengua y sin dientes
 para así no poder pronunciar tu nombre. (p. 57)
 ...
 mi destino está ya escrito. Es inevitable.
 Es una simple y angustiada cuestión de tiempo.
 Mañana seré yo
 quien cuelgue sin vida de lo más alto
 de aquella grúa que ahora están levantando,
 soberbia, imponente, asesina en medio de la plaza (pp. 32-33)

Las estrofas de la denuncia se entrelazan con otras en las que, mezclando las voces entre ellas, a turno el “yo” de los distintos actores, que sufren la persecución homófoba, se dirige al “tú” de la persona amada. Los diálogos entre los dos jóvenes nos cuentan historias de pasiones furtivas y fugaces, destinadas a interrumpirse por el forzado alejamiento de uno de los dos («Me dijeron que te fuiste lejos. / Muy lejos. Lejos más allá de las ciudades / que marcan las fronteras de los autobuses.», p. 50; «Me encuentro sin fuerzas. / Ni para recordarte siquiera. / [...] / Pero ¿y si te da por volver? / ¿Y si vuelves como un día prometiste?», p. 61), o por la muerte de ambos («Dos jóvenes / en el siniestro cielo de Mashad. / Dos tumbas abiertas.» (p. 60). En los versos de Lucía Megías la dolorosa añoranza de lo que hubiera podido acontecer y no pasó, se superpone a la desesperada evocación de las pocas horas de amor que los enamorados pudieron gozar.

Son las historias de Mahmud y Ayaz, de Mojtar y Ali y de otros jóvenes que viven en la capital Teherán. La relación física, revivida en un estado liminar entre la vida y la muerte, se expresa con emocionado lirismo, trascendiendo la materialidad de los cuerpos para salvar la intensidad del sentimiento en la angustiada conciencia del fin inminente. Los ecos de la tradición literaria, española y oriental, alimentan las correspondientes estrofas a través del filtro de la experiencia poética contemporánea.

La figura de la repetición, utilizada en la variante del paralelismo, permite identificar la individualidad de las parejas, confiriendo cohesión y ritmo al poema. En las numerosas estrofas que empiezan con el verso «Y tú siempre me decías», este “yo” recuerda los momentos del placer y de la afinidad espiritual perdidos, y, si bien sufriendo, nunca pierde

la esperanza de conseguir un futuro sin prohibiciones y persecuciones: «Llegará un día/ en que podamos mirarnos a los ojos/ sentados en la plaza de nuestro pueblo.» (p. 22). El otro, sin embargo a menudo se deja llevar por el desánimo y empieza su contestación con el verso trimembre «Morir. Morir. Morir.», que reproduce los espeluznantes instantes de su agonía.

Un “tú”, probablemente Mahmud o Ayaz, responde con la misma pasión, interrogándose sobre la razón de las frustraciones que los affigen: «¿Por qué se ha detenido nuestro tiempo?» (p. 14); «¿Por qué un gesto es una amenaza / y una sonrisa una sentencia de muerte [...]?» (p. 30); «¿Por qué no se han hecho las aceras para nosotros, / corazón mío, las aceras de los paseos por las calles...?» (p. 41). Pero hay momentos en que asoma el consuelo que a la muerte física le corresponde la vida que el amante ha conquistado en el encuentro con el otro: «Saber que sin haberte conocido/ [...] / nunca me podría haber sentido vivo.» (p. 37). Esta vida, aunque solo imaginada, les faltará de forma implacable a los que los han condenado a muerte, ellos, en revancha: «están y seguirán estando durante su vida muertos» (p. 53).

Son muchas las preguntas que se plantean las distintas voces, al lado del amor conseguido, hay quien se desespera por no haber comprendido en su momento la oferta del otro y se pregunta: «¿Dónde encontrarte ahora, corazón mío?» (p. 21); «¿Dónde recuperarte el gesto justo que yo te negué [...]?» (p. 54). O quien quisiera contar las ocasiones perdidas, pero se da cuenta de la inutilidad de esta operación, cuando tiene que sobrevivir por muy poco tiempo: «No tengo vida para comprender tantas matemáticas» (p. 29).

En este interrogarse sobre la ineluctable interrupción de la relación amorosa, el sujeto poético recrea el ambiente de la casa paterna, que fue el escenario de su amor:

Caen las llaves.
 Caen mientras la puerta se abre.
 [...]
 No hay nadie. No hay nada.
 Los pocos muebles no ahogan el eco
 y en el abismo de las paredes
 cuelgan las huellas de otras vidas,
 de otros cuadros,
 la geografía geométrica del polvo
 y de la miseria compartida.
 En esta misma habitación vivieron
 mis padres y mi hermana mayor,
 la hermana que nunca encontró marido.
 En esta misma habitación te amé
 una noche,
 siempre desde aquella única noche.
 En esta misma habitación te perdí.
 Para siempre. (p. 16)

Para revivir las caricias, los besos, los abrazos que se habían concedido en su breve relación a los dos amantes les ayuda la presencia de algunos objetos (las llaves, la mesa, la

cama), el olor de una prenda («Conservo una de tus camisetas / la que te dejaste olvidada aquella única noche. / La única joya en la pocilga de mi vida. / La única prenda de valor de mi casa», p. 55) o el contacto de las sábanas: «Algunas noches me despierto / y te busco entre mis sábanas.» (p. 71).

En la parte final del poemario hay cuatro composiciones (pp. 74, 77, 81, 83), que empiezan con el verso «Inventario de una noche» y que, como formando una síntesis de los elementos diseminados en todas las estrofas, reúnen las experiencias de una sola noche, quizás la única que los dos amantes pasaron juntos. En el desarrollo narrativo se describen ambientes, gestos y comportamientos que transcurren desde la cita furtiva, vivida probablemente en la terraza de una cafetería, cargada de aromas y de luces, hasta el paseo entre los árboles, cuando los cuerpos van acumulando pulsiones cada vez más intensas; desde la unión, finalmente alcanzada en la cama de una habitación, hasta la despedida y la separación al amanecer, cuando el movimiento de la ciudad, que lentamente recupera su carrera frenética, fotografía «Espaldas. Miles de espaldas recorriendo la ciudad», mientras se descubre «Un sol a lo lejos entre los últimos edificios» y «una avenida que comienza a iluminarse, / a llenarse de los gemidos cotidianos de la mañana» (p. 83). Imagen, esta, en la que la aportación positiva de la luz creciente se anula por los gemidos de una humanidad que está empezando su día de trabajo y de sufrimientos.

En este juego entre lo real y lo imaginario, Lucía Megías introduce algún detalle referido a los lugares iraníes concretos donde viven los jóvenes perseguidos.¹⁶ Alude, entonces, a los sitios de Teherán que constituyen el escenario de los supuestos crímenes: los parques de Mehlat y de Daneshju, (pp. 29, 32, 62), el restaurante Jam-e Jam (p. 29); se entrevé la ciudad de Mashad, el lugar de la ejecución de Mahmud y Ayaz («Dos jóvenes/ en el siniestro cielo de Mashad» p. 60). Se cita el histórico discurso del ex-Presidente de Irán, quien en Colombia proclamó la ausencia de homosexuales en su país :

Fue necesario mirar para otro lado
cuando el presidente Ahmadineyad se sube al estrado
y grita a los cuatro vientos de la derrota
que en Irán no existen homosexuales. (p. 45)

Si las referencias al paisaje urbano no son muchas, es aún más difícil descubrir descripciones de la naturaleza. Al lado de las alusiones a una primavera que huele a rosas y que exhibe el canto de los pájaros («¿Por qué se ha detenido nuestro tiempo / este tiempo que debía de ser de rosas primaverales...» p. 47); «...reconozco el eco primaveral del paraíso, / porque siento cómo en mi corazón / se confunden los cantos de la alondra y del ruiseñor.» (p. 52), se impone el oasis, un espacio alimentado por el agua de una 'fuente' o de un 'manantial', muestras de vida que, como permiten la supervivencia de las 'palmeras', asimismo nutren el amor de los dos jóvenes en una noche iluminada por los astros:

¿Por qué no llenar de oasis este amor,
de palmeras y de caricias nuestros encuentros,

¹⁶ Véase la *Nota del autor* al poemario.

de lunas llenas y de estrellas andantes...? (p. 19)

Si falta el agua, el desierto se convierte en simbólica manifestación de muerte: «Morir ahogado en el desierto, / muy lejos de la fuente de tus labios.» (p. 72).

Para concluir este análisis de *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, en relación a la definición de ‘poesía neobarroca’, que le atribuí en otro trabajo a la obra de Lucía Megías, creo que el mismo lector se ha percatado que también en esta larga composición el poeta, entre otras figuras, se sirve de anáforas, paralelismos, aliteraciones, polisíndetos. Señalo algunos versos, en parte ya citados, para proporcionar unos ejemplos:

Y se llamaban Mahmud y Ayaz,
y tenían tan solo 17 años,
y fueron ahorcados un 19 de julio. (p. 11)

Mil grúas en el cielo de Irán.
Mil grúas en el horizonte mácabro.
Mil grúas esperando mil cuerpos,
mil jóvenes, mil niños, mil mujeres... (p. 24)

Morir. Morir. Morir.
Morir tan cerca de ti.
Morir sin imágenes. Sin luz. (p. 64)

Son frecuentes también los versos bimembres y trimembres como:

y calientes los canapés y las sonrisas cómplices (p. 45)
Morir. Morir. Morir (p. 37)
Te quiero. Te quiero. Te quiero. (p. 46)
Para siempre. Para siempre. Para siempre. p. (65)

Ni faltan ejemplos de quiasmo:

Dos verdugos. Dos infames verdugos
[...]
Dos infames verdugos. Dos verdugos (p. 31)

Otra área es la de las metáforas, en general muy originales y poéticas, que con equilibrio se distribuyen entre las estrofas. A las ya mencionadas añado solo dos, que remiten a la simbología del desierto antes aludida: «el gozoso manantial de los abrazos», «el oasis acuático de los besos» (p. 65). Un lector atento descubrirá figuras menos evidentes, que, sin embargo, contribuyen igualmente a soportar la enramada lingüística y lírica del poemario sin ocultar su significado profundo.

Ni siquiera el ritmo narrativo, que estructura todo el libro, es ajeno a la poesía del Siglo de Oro, poesía que presenta una variedad de composiciones líricas y épicas dedicadas a contar mitos clásicos y empresas históricas.

Este texto, en el que domina la implicación humanitaria, en un conjunto organizado con riguroso control del envite emotivo, contenía algo más que una narración, según una inclinación que Lucía Megías ha manifestado en otros poemarios. En el curso de mi comentario ya he puesto de relieve la presencia en algunas estrofas de efectos visivos que acercan el texto a la fotografía y al cine, o la afinidad de otras a la actuación del juglar en la cultura medieval, y aun la espectacularidad de algunas escenas especialmente espeluznantes. La mezcla de voces que alimenta su desarrollo, es, en resumidas cuentas, una mezcla de actores que entrecruzan sus existencias, sus gritos, sus llantos, como en las tablas de un escenario. Y pronto se produjo la metamorfosis del poemario en representación teatral.

En 2016 del libro de Lucía Megías, con la dramaturgia de Carlos Jiménez, se realiza una versión para el teatro. El poeta siguió con emocionada implicación la labor de transformación como lo declara en las *Notas textuales*, ya citadas: «Como autor, el proceso por el que he visto cómo mi libro de poemas *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, con su estructura de mosaico de seis voces entrelazadas, se ha ido convirtiendo en *Voces en el silencio*, que es otra cosa, ha sido realmente apasionante».¹⁷ En esta circunstancia Lucía Megías escribió decenas y decenas de nuevos versos, destinados exclusivamente para esta versión, a la que contribuyó también con otros versos el propio director Carlos Jiménez, en especial modo en el acto 1 y en el acto 5.

Las partes del poema se descomponen y recomponen a través de las voces de dos Hombres (I y II) y una Mujer, a la que en cierta medida se le confía el papel del narrador, mientras que a los dos Hombres les toca denunciar los sufrimientos y las imposiciones a las que la sociedad hipócrita somete a los irregulares y, manteniendo el anonimato de los apelativos genéricos, reviven la historia de los dos iraníes. En la *Escena de Transición*, colocada entre la 4 y la 5, se nombran a los Mahmud y Ayaz del hoy, que la Mujer presenta como herederos del amor que el sultán Mahmud (997-1030) y su esclavo y amante Ayaz mantuvieron durante su vida en la Edad Media. En nuestros días nadie recuerda los nombres de las nueve esposas y las muchas concubinas del sultán, ni los de sus cincuenta hijos, el nombre del esclavo, en cambio, ha quedado en nuestra memoria.

El intervalo de tiempo transcurrido entre la primera edición del poema y la obra de 2016 extiende el drama de la falta de respeto de los derechos humanos a otros países y a otras categorías de personas. El cielo hacia el que se levantan las grúas de las ejecuciones mortales ahora es también el «de Sudán o de Nigeria, / es el cielo de Arabia Saudí o de Mauritania, / es el cielo de demasiadas geografías / envenenadas por el pecado mortal de la mentira.» (p. 294). La mentira domina también en los países del llamado mundo occidental, en Alemania como en México, en Brasil como en Rusia, y los crímenes perpetrados son innumerables. La Mujer, que es madre, amante, víctima, asiste con igual disgusto y desconcierto a los asesinatos públicos e hipócritamente justificados por las prerrogativas de las clases dominantes.

El *Epílogo* convoca a todos los actores del crimen: la muchedumbre que aplaude, la prensa, los fotógrafos, los que piadosamente descienden los cadáveres de las grúas, todos unánimemente culpables por su/nuestro cobarde y cómplice silencio. Como ocurre en las otras piezas del poeta la música marca el paso entre las escenas.

¹⁷ LUCÍA MEGÍAS, *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, cit., p. 623.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARROIZ LÓPEZ, GUILLERMO, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz, de José Manuel Lucía Megías*, en «El Librepensador» (14 de marzo de 2013). (Citato a p. 395.)
- CALVO GALÁN, AGUSTÍN, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, en «Poemofilia» (18 de febrero 2013). (Citato a p. 396.)
- GARCÍA-TERESA, ALBERTO, “*Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías*”, en «La Republica cultural» (2 de octubre de 2013). (Citato a p. 397.)
- GONZÁLEZ, ANTONIO JOAQUÍN, “*Y se llamaban Mahmud y Ayaz*”, en «La Mansión del Gaviero» (2 de enero de 2014). (Citato a p. 394.)
- GOODY, JACK, *Il suono e i segni. L'interfaccia tra oralità e scrittura (1987)*, Milano, Il Saggiatore, 1989. (Citato a p. 395.)
- HAVELOCK, ERICK A., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi (1986)*, Roma, Laterza, 2005. (Citato a p. 395.)
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz (2012)*, Madrid, Ediciones Amargord, 2014 tercera edición corregida. (Citato alle pp. 393, 394, 396.)
- *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, en *El único silencio, (Poesía reunida, 1998-2017)*. Prólogo de CATERINA RUTA, Madrid, Sial / Contrapunto, 2017, pp. 585-626. (Citato alle pp. 394, 396, 402.)
- RUTA, MARIA CATERINA, *La poesia neobarocca di José Manuel Lucía Megías*, en *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Studi in onore di José Luis Gotor*, ed. por LORETTA FRATTALE, MATTEO LEFÈVRE y LAURA SILVESTRI, Firenze, Alinea, 2014, pp. 211-225. (Citato a p. 394.)
- ZUMTHOR, PAUL, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983. (Citato a p. 395.)

PAROLE CHIAVE

Derechos humanos; denuncia; crímenes; amor; retórica.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Maria Caterina Ruta è stata docente di Letteratura spagnola presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Si è occupata di narrativa analizzando testi del Secolo d'Oro, in particolare di Cervantes (*Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000 e *Memoria del Quijote*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008; la traduzione de *Il dialogo dei cani*, Padova, Marsilio, 1993), dell'Ottocento e del Novecento. Ha riunito una buona parte dei suoi saggi sulla poesia spagnola dei secoli XX e XXI in *Novecento ispanico* (Palermo, Sellerio, 2005). Ha curata l'edizione di una decina di volumi collettanei.

rutacaterina@hotmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIA CATERINA RUTA, Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. *Un epos contemporáneo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 393–404.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IX (2018)

I CONFINI DEL SAGGIO.

PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA FORMA SAGGISTICA

a cura di Federico Bertoni, Simona Carretta, Nicolò Rubbi

	v
<i>I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica</i>	vii
PAOLO BUGLIANI, « <i>A Few Loose Sentences</i> »: <i>Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne</i>	1
RAPHAËL LUIS, <i>L'essai, forme introuvable de la world literature?</i>	27
PAOLO GERVASI, <i>Anamorfofi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli</i>	45
MATTEO MOCA, <i>La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli</i>	67
PAU FERRANDIS FERRER, <i>Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental</i>	83
JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, <i>Service inutile de Montherlant. L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires</i>	101
LORENZO MARI, <i>Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon</i>	119
FRANÇOIS RICARD, <i>La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera</i>	137
LORENZO MARCHESE, <i>È ancora possibile il romanzo-saggio?</i>	151
STEFANIA RUTIGLIANO, <i>Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch</i>	171
BRUNO MELLARINI, <i>Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale</i>	187
SARA TONGIANI, <i>Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio</i>	207
ANNE GRAND D'ESNON, <i>Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d'Alison Bechdel</i>	221
ANNA WIEHL, <i>'Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?</i>	245
CLAUDIO GIUNTA, <i>L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto</i>	267

SAGGI

279

LEONARDO CANOVA, <i>Il gran vermo e il vermo reo. Appunti onomasiologici sull'eteromorfia nell'Inferno dantesco</i>	281
SARA GIOVINE, <i>Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso</i>	305
MAŁGORZATA TRZECIAK, <i>Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi</i>	325
CHARLES PLET, <i>Les figures de « folles littéraires » chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la « passion homicide » moderne</i>	341

BRENDA SCHILDGEN, <i>Primo Levi, the Hebrew Bible and Dante's Commedia in Se Non Ora, Quando?</i>	359
LAURA RINALDI, <i>Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul postmoderno</i>	375
MARIA CATERINA RUTA, <i>Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. Un epos contemporáneo</i>	393
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	405
IRINA BUROVA, <i>On the Early Russian Translations of Byron's Darkness (1822-1831)</i>	407
FABRIZIO MILIUCCI, <i>La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini</i>	425
STEFANO FOGARIZZU, <i>Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue</i>	449
REPRINTS	465
ORESTE DEL BUONO, <i>Il doge & il duce</i> (a cura di Alessandro Gazzoli)	467
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	473
CREDITI	483

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.