

La palabra muerte

La palabra muerte/ J. R. Wilcock
–1ª ed. Buenos Aires, 2022–

ISBN 978-987-4914-27-9

J. R. Wilcock: © *Poesie*, Adelphi Edizioni, Milán, 1980.

© Guillermo Piro, por la traducción

© Daniel Raffini, por el prólogo

© Huesos de jibia
Pasaje Robertson 522
(1406) C.A.B.A.

huesosdejibia.com
facebook.com/editorial.hdj
instagram.com/huesosdejibia
huesosdejibia@gmail.com
twitter.com/huesos_jibia

Edición: Walter Cassara
Diseño e imagen de portada: © Fedra Giraldo

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en Argentina

J. R. WILCOCK
La palabra muerte

Edición bilingüe
Traducción de Guillermo Piro

PRÓLOGO

Cuando llegó a Italia, en la segunda mitad de los años cincuenta, Juan Rodolfo Wilcock había publicado en la Argentina seis libros de poesía y una obra de teatro. Una vez establecido, luego de una breve fase de adaptación, salen los primeros libros en italiano: los cuentos de *El caos* (1960), las prosas de *Hechos inquietantes* (1961), los poemas de *Lugares comunes* (1961) y *Teatro en prosa y verso* (1962). A estos seguirán, hasta su muerte, en 1978, otros tres libros de relatos: *La sinagoga de los iconoclastas*, *El estereoscopio de los solitarios* y *El libro de los monstruos*; uno de prosa: *Frau Teleprocu* (escrito junto a Francesco Fantasia); dos de poesía: *La palabra muerte* e *Italianisches Liederbuch*; y tres novelas: *El templo etrusco*, *Los dos indios alegres* y *El ingeniero*.

Se trata de un corpus no muy grande y que podemos imaginar fácilmente manejable. Sin embargo, Wilcock resulta un autor difícil tanto para los lectores como para los estudiosos. Esta dificultad, oculta a menudo bajo una pátina de ironía, probablemente deriva del hecho de que Wilcock es un autor que no se explica. En los muchos artículos que escribió casi nunca encontramos referencias del autor a sí mismo y a su obra, mucho menos si se habla de modelos literarios. Wilcock es un autor extremadamente reticente, que a lo sumo, aquí y allá deja algunos indicios.

El indicio más evidente dejado por Wilcock para interpretar su obra es tal vez el nombre de Ludwig Wittgenstein. Su amor por Wittgenstein deriva de la afinidad de pensamiento y carácter: al igual que Wilcock, Wittgenstein tenía una personalidad esquiva, incluso cáustica hacia sus amigos, un eremita dedicado al culto de la inteligencia. En algunos artículos Wilcock cuenta anécdotas biográficas del filósofo que demuestran una actitud extremadamente afín a la suya, como los desacuerdos con su maestro Russell, acusado de no haber comprendido el *Tractatus logico-philosophicus*, o el enfrentamiento con un alumno que no consideraba a los ingleses capaces de organizar un atentado contra Hitler.

Un episodio de la vida de Wittgenstein que fascinó mucho a Wilcock fue la permanencia en aislamiento en una cabaña en Skjolden, en el extremo interno del fiordo más profundo

de Noruega. Lo reencontramos en el microrrelato titulado “Wittgenstein”, que aparece en la sección “Poesie inedite”, publicada póstumamente en *Poesie*, de 1980:

Termina de limpiar con el trapo enjabonado el piso de madera tosca; como se largó a llover, enjuaga los trapos mojados y los cuelga de un cable de acero inoxidable, detrás de la casilla de ladrillos blancos de cal. En el hornillo hierven papas; es mediodía. Mañana vendrá el viejo que trae el correo y las provisiones. El hombre agrega media cebolla a las papas. A través de la ventana de la cocina mira el valle y calla, como siempre.

Y de esa cabaña donde ahora el hombre cose un botón a una camisa, el mundo desciende hasta el mar en lentas ondulaciones herbosas, entre las colinas y los lagos de la isla, plenamente ignorante de su no ser como la red verde del lenguaje en que se envuelve la nada.

Si este microrrelato nos lleva al momento de la escritura del *Tractatus*, las *Investigaciones filosóficas* son, en cambio, puestas materialmente en escena por el director ficticio Llorenz Riber, protagonista de uno de los relatos de *La sinagoga de los iconoclastas*. De este modo los dos libros fundamentales de Wittgenstein aparecen bajo forma de cameo en la obra de Wilcock, señalando la deuda que el escritor reconoce al filósofo en la formación de su propia poética.

Más allá de las referencias directas, en las que Wittgenstein y su obra son utilizados como elementos del relato, la filosofía del lenguaje elaborada por el filósofo austríaco impregna la poética literaria de Wilcock. Uno de los primeros conceptos que Wilcock elabora a partir de Wittgenstein es el de la literatura entendida como juego. En un artículo publicado en 1966 en el “Almanacco Letterario Bompiani”, Wilcock habla de la desacralización del arte a la que se asiste en la segunda mitad del siglo XX como consecuencia de la caída de las religiones y las ideologías:

Los pintores y los artistas siempre han nutrido una modesta o inmodesta esperanza de llegar al Juicio Final con algo bien hecho entre las manos; hoy el Juicio Final parece mucho más cercano de lo que podría parecer el siglo XVI.

Y los artistas pensaron en llegar a él, no exactamente jugando, sino con la convicción de que sin importar lo que hagan, en el campo del arte (tal vez en todos los campos de la actividad humana), debe ser considerado ante todo como un juego. Tal como la filosofía se volvió un juego –divertido también, porque casi exclusivamente está dedicado a la demolición y el escarnio de los jugadores inexpertos– desde que Wittgenstein comenzó a emplear la palabra *Spiel* para designar al lenguaje, y con la fuerza de su inteligencia se dedicó a reducir la metafísica, la teología, la estética y la ciencia, mediante una serie de preguntas muy simples, a un juego verbal.

En este pasaje Wilcock remite a la teoría de los juegos lingüísticos expresada por Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, según la cual el juego lingüístico es una configuración particular del lenguaje que se expresa en un contexto de uso convencional y compartido por los hablantes. Para Wittgenstein la filosofía misma es un juego lingüístico y las problemáticas que plantea nacen de un uso incorrecto del lenguaje, que en algunos casos no refleja la forma lógica del mundo y puede crear aporías y paradojas. La paradoja, entendida como obstáculo en el engranaje del lenguaje, representa en Wilcock una vía de escape de la férrea estructura de la lógica wittgensteiniana, y deriva de influencias literarias como la de Borges.

Wittgenstein, en el *Tractatus*, define el pensamiento como “la imagen lógica de los hechos” y sostiene que “lo que cada imagen, de cualquier forma que sea, debe de tener en común con la realidad, para que en general pueda –verdadera o falsamente– representarla, es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad”. La consecuencia de ello es que el uso correcto del lenguaje es el que respeta las leyes de la lógica.

Dicha idea es retomada por Wilcock en el artículo “El uso correcto del lenguaje”, publicado en *La Voce Repubblicana* el 21-22 de enero de 1967, en el que se lee:

Parece natural que nadie emplee el lenguaje para decir lo que no tiene sentido, o sea para extraer conclusiones contrarias a la lógica, que es la forma más corriente y condenable de la mentira. El uso correcto del lenguaje no quiere decir aquí sólo

obediencia a las leyes complejas de la gramática, sino además obediencia a aquellas leyes más bien simples que regulan la lógica.

Para Wittgenstein las proposiciones significativas, o sea aquellas que expresan hechos posibles, son competencia de las ciencias naturales. El filósofo concibe la ciencia como “la totalidad de las preposiciones verdaderas” y excluye la filosofía de las ciencias naturales, en tanto que ella no representa los hechos del mundo sino que es más bien una crítica del lenguaje y de su estructura lógica. De manera similar, Wilcock opone los literatos a los naturalistas:

Los primeros casi nunca mienten; mentirían tal vez, como todos, si tuviesen que hablar de sí mismos, pero mientras hablan del mundo externo lo hacen siguiendo las reglas del lenguaje. [...] En cambio los literatos, acostumbrados a tratar con la materia misma de la que están hechos los sueños, ¡con cuánta inconsecuencia pueden tratar a la materia de la que está hecha la realidad!

Los literatos, entonces, hacen un “uso incorrecto del lenguaje”, que aleja la lengua de su misión de representar los hechos del mundo y la lleva hacia la zona de la inmoralidad, campo de aplicación predilecto de la literatura. Wilcock retoma la concepción wittgensteiniana de la poesía como reveladora de las fallas del lenguaje y la aplica a la literatura, imprimiéndole un significado moral, o mejor dicho inmoral.

En la obra de Wilcock la inmoralidad no es condenada, por el contrario a menudo es exhibida, salvando ese cortocircuito entre hechos y representación del que Wittgenstein y el mismo Wilcock partían para definir la naturaleza del pensamiento no científico. Si en Wittgenstein la fractura entre lógica y mundo no podía ser colmada y habría determinado el replanteamiento en las posteriores *Investigaciones filosóficas* de las teorías expuestas en el *Tractatus*, en Wilcock la desconexión entre realidad y representación se resuelve a través de la transfiguración grotesca y la concepción de la naturaleza caótica y paradójal del mundo.

En esto se nota la diferencia entre la concepción lógico-filosófica de Wittgenstein y la poética literaria de Wilcock.

El pensamiento de Wittgenstein, así anclado en la realidad, sufre un proceso de ficcionalización, el muro de lo inexpresable teorizado por el filósofo austríaco resulta derribado por Wilcock a través de la poética de los mundos imposibles. Lo que la filosofía no sabe y no debe expresar puede en cambio ser expresado por la literatura, que a diferencia de las ciencias naturales puede permitirse excepciones respecto a la realidad de los hechos del mundo. Dichas excepciones a la lógica y al principio de representatividad del lenguaje son posibles gracias a la concepción de la literatura como juego lingüístico, sujeto a reglas y convenciones propias que pueden ir más allá de la representación de los hechos del mundo, que para el Wittgenstein del *Tractatus* era aún una de las características esenciales del pensamiento y del lenguaje. Si Wilcock resultó fascinado por la impecabilidad lógica del *Tractatus*, fue a través de la lectura de las *Investigaciones filosóficas* que logró inscribir la filosofía del lenguaje de Wittgenstein en su propia poética literaria.

La relectura de Wittgenstein por parte de Wilcock es evidente en los poemas de *La palabra muerte*, en los cuales el lenguaje es el tema central. Con *La palabra muerte*, Wilcock vuelve a la vida un género en desuso en esos años, que es el poema filosófico. La temática resulta aligerada a través de la utilización de un lenguaje y de una métrica simples, en el límite con la prosa.

En el *Tractatus*, Wittgenstein había expresado la famosa máxima: “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. Wilcock extiende esa idea hasta considerar el mundo entero como una red de lenguaje. El solipsismo de la filosofía de Wittgenstein es llevado por Wilcock hasta las extremas consecuencias a través de la paradoja ya expresada por la filosofía empírica y en particular por Hume, quien consideraba la existencia de la realidad como algo racionalmente indemostrable. Lo único demostrable a nivel subjetivo es la existencia del pensamiento, que se corresponde con el lenguaje.

Este debe de haber sido el salto conceptual que llevó a Wilcock a concebir el mundo no como una realidad en sí, sino como una red de lenguaje: si la existencia del mundo sólo es demostrable de manera subjetiva y el sujeto se constituye de pensamiento/lenguaje, entonces el mundo no podrá ser otra cosa que lenguaje, que asume la forma de red en la intersección de las varias subjetividades.

El concepto de red, por otra parte, también está presente en Wittgenstein, quien concebía como reticulados esos sistemas filosóficos aptos para la descripción total del universo, los cuales resultan arbitrarios en tanto que no describen verdaderamente el mundo, sino que terminan describiendo nada más que la propia superposición al mundo, según esquemas que se proponen como absolutos pero que en realidad son intercambiables.

Para Wilcock el mundo está hecho de palabras, que se componen y se descomponen para formar las distintas partes. En el segundo poema de *La palabra muerte* asistimos al origen verbal del mundo. La creación se configura como una explosión de palabras, un big-bang cuyo elemento constitutivo es el lenguaje. En las *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein había escrito que “imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida”. Nuestro mundo es el resultado de una entre las infinitas combinaciones posibles de palabras, en una visión que remite más que al juego lingüístico a otra práctica que por aquellos años interesaba a Wilcock, la literatura combinatoria. En esta óptica el nombre se configura como una condición única y necesaria de la existencia. En el onceavo poema –como ya en el segundo– este tema se une a otro tema central del libro, presente ya en el título, o sea la muerte. Esta es entendida por el escritor como una consecuencia del dominio por parte del hombre del pensamiento y del lenguaje. Si el mundo tiene un origen verbal, también la muerte tiene lugar a través de la palabra:

Nosotros hechos de palabras y nada más,
nosotros fabricados casualmente por un lenguaje,
nos preguntamos por qué sólo nosotros
debemos ser muertos por un lenguaje,

mientras las bestias viven, las plantas viven,
y nosotros muere gramaticalmente.

En otro poema, Wilcock habla de “conocimiento verbal del dolor” y de “conocimiento mnemónico de la muerte”. La muerte y el dolor son fruto del lenguaje: “Esta tu lengua quiere decir muerte,/ cualquier lengua tiene como deber muerte,/ y no hay nada en nosotros que no sea lengua”. El lenguaje, característica peculiar del hombre, es al mismo tiempo lo que determina su condena a sufrir y a morir; sin él, el hombre no tendría conciencia del fin, y llevaría su existencia como los animales, “que sin tiempo viven para siempre”. Una vez más, la reflexión de Wilcock parte de la de Wittgenstein, quien en el *Tractatus* había sostenido sobre este tema que “el sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo”, y que “con la muerte el mundo no se altera sino que llega al final”. Se asiste una vez más a la incorporación que Wilcock hace del pensamiento del filósofo a través de una suerte de pasaje del exterior al interior: si a Wittgenstein le interesa el mundo y su representación, Wilcock dirige la atención a los efectos que la visión del mundo expresada por el filósofo tiene en la conciencia de los hombres, en una rendición subjetiva y lírica del sistema lógico-matemático derivante del *Tractatus* y ajustado luego ya por Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* en clave más pragmática.

Otro tema que recorre *La palabra muerte* es la nada, que cierra el discurso sobre el lenguaje y la muerte. El primer poema expresa mejor el concepto, en este texto, como en otros, se nota una gran presencia de términos de derivación wittgensteiniana. El primero es la señal, propuesto también en la versión de “sistema de señales”, que se conecta al lenguaje como sistema de representación del mundo, un significante que remite a un significado. Aquí se trata también de la indicación de la sustancia verbal del mundo, que en el lenguaje tiene su origen y en el lenguaje muere.

También el átomo, entendido como unidad factual mínima, es uno de los términos utilizados por Wittgenstein. El término más claramente derivado de Wittgenstein, sin embargo,

es “enigma”. Se trata de uno de los conceptos más fascinantes de la filosofía de Wittgenstein, que remite a los límites de lo cognoscible y determina una solución al problema metafísico a través de su negación. Wittgenstein sostiene que “la resolución del enigma de la vida en el espacio y el tiempo está fuera del espacio y el tiempo”, recalcando en parte lo que decía San Pablo en la *Carta a los Corintios*: “Ahora vemos las cosas a través de un espejo, como en un enigma, pero un día las veremos cara a cara”. Para Wittgenstein “Dios no se revela en el mundo”, y estando fuera del mundo no podemos conocerlo, ya que según la lógica nada existe fuera de los hechos del mundo que no sea representable por el lenguaje. Sobre estas bases, Wittgenstein erige su muro de silencio: el místico se configura en forma de enigma sin solución, pregunta que no puede ser formulada. También Wilcock habla a menudo de un creador que no se revela, pero el escritor da un paso más respecto al filósofo en el momento en que hace coincidir al creador con el hombre mismo. En la lectura de Wilcock, ese desarrollo está implícito en el sistema wittgensteiniano: si la creación debe coincidir con el lenguaje, entonces el creador es el hombre que crea el lenguaje.

La nada se configura en oposición al lenguaje. Dicho dualismo es tematizado en forma alegórica en un texto teatral de 1967 titulado *La caída de un imperio*, en el que asistimos al enfrentamiento entre una emperadora-insecto y un conquistador-insecto. Si la caracterización zoomorfa de los personajes es la característica peculiar del teatro y de la narrativa wilcockiana, la oposición entre lenguaje y nada –personificados respectivamente en la Emperadora y el Conquistador– remite a la filosofía del lenguaje como la descrita hasta ahora. El lenguaje resulta aquí deshecho y derrotado por la nada, que se configura como estación última. Emerge una contraposición entre la realidad y la nada, marcada por una paradójica prevalencia ontológica de esta última.

En esta ausencia de un significado estable no hay que excluir en Wilcock la influencia de otro de sus modelos predilectos, Shakespeare, quien en *Macbeth* pronunciaba la famosa sentencia: *Life [...] is a tale told by an idiot, full of*

sound and fury, / signifyng nothing. La influencia de la máxima shakespeariana es aun más evidente en el relato “El caos”, que da título al primer libro de cuentos en italiano de Wilcock, texto programático y revelador de la concepción del mundo y de la literatura del autor. Desde esta fase el discurso sobre la nada se configura como un elemento fuerte de la poética wilcockiana. Allí el protagonista, un rico y aburrido ermitaño que sufre de diversas malformaciones, luego de una serie desafortunada de vicisitudes en busca del sentido último de las cosas llega a afirmar que el mundo no es otra cosa que “el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia”.

La negación de la finalidad del mundo resulta una consecuencia extrema de todo lo sostenido por Wittgenstein, la imposibilidad misma de formular una pregunta sobre algo que no figure entre los hechos del mundo, que quitaba legitimidad a cualquier interrogación metafísica. En el cuento “El caos”, la nada coincide con el caos, en oposición a la construcción lógica del lenguaje.

Leyendo estas afirmaciones en relación a *La palabra muerte* es posible conectar la nada también a la muerte, entendida como interrupción subjetiva del mundo. Dando una forma caótica al mundo, Wilcock termina negando la concepción de Wittgenstein, quien quería los hechos del mundo ligados a la lógica. En el cuento “El caos” leemos: “La única realidad de la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión, la continua disolución de las formas en la nada, para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución”. En este pasaje, Wilcock utiliza el concepto de forma, que en Wittgenstein indicaba el conjunto de los modos determinados en los que los objetos se combinan en los hechos atómicos.

El espacio y el tiempo para Wittgenstein también son formas. Suponiendo una clásica “disolución de las formas en la nada”, Wilcock termina revirtiendo las teorías de su maestro, sin por eso negarlas. Wilcock, por otra parte, no es un filósofo, sino un literato, lo que le interesa no es la revelación de la verdad del mundo, sino la creación de un sistema propio de realidad. No se trata de vuelos de fantasía, las realidades descritas por Wilcock recurren a veces incluso a

la crónica, como en el caso de *Hechos inquietantes*. La porción de realidad que interesa a Wilcock es aquella que revela una falla, esas zonas del mundo donde el engranaje del lenguaje como arma de representación se atasca, y la paradoja se vuelve posible: con esta óptica debemos leer la reinterpretación wilcockiana de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein.

En esta visión paradójica y nihilista del mundo continuamente amenazado por la nada está la versión irónica, de algún modo caricaturesca, del muro del silencio que recuerda a Wittgenstein. En la evolución de la poética de Wilcock la vía de superación de la nada está, como en el mismo Wittgenstein, en el pasaje del *Tractatus* a las *Investigaciones filosóficas*, la concepción del lenguaje que da forma a las cosas y la conciencia de la realidad del pensamiento humano como un cúmulo de juegos lingüísticos. La caída está a la vuelta de la esquina, el mundo hecho de palabras está listo para derrumbarse y dejarle lugar al vacío, la red del lenguaje siempre está a punto de desmenuzarse, pero al final, en el sistema literario creado por Wilcock, todo milagrosamente resiste y encuentra un sentido.

Daniel Raffini

La palabra muerte
La parola morte

1

*Il creatore crea dei segnali
sul nulla che non muta per firmare
con la sua firma quella nullità,*

*e questi segni che segnano il nulla
cantano il canto della propria morte
e il nulla vibra di mortalità.*

*Piante, animali e sassi di quel canto
colgono solo la nota istantanea
ma l'uomo che ha memoria coglie il canto.*

*E un segnale che interpreta i segnali,
e davanti all'enigma di una nota
che coglie le altre note separate,*

*giunge alla sola soluzione possibile,
insita nel sistema segnaletico:
il creatore che segna il nulla è lui.*

*Così per lui un coro di galassie,
di soli, di pianeti e di comete,
di terre e mari e nuvole e nazioni*

*e di atomi infiniti circolanti
nel turbine del nulla nominato
canta il canto pomposo del creato.*

*Lui non si accorge ch'è una sola nota,
la nota muta che emette l'entropia
quando ha raggiunto lo zero assoluto.*

1

El creador crea los signos
en la nada que no cambia y firma
con su firma aquella nulidad,

y estos signos que signan la nada
cantan el canto de la propia muerte
y la nada vibra de mortalidad.

Plantas, animales y piedras de ese canto
sólo recogen la nota instantánea
pero el hombre que recuerda aferra el canto.

Es un signo que interpreta los signos,
y frente al enigma de una nota
que toma las otras notas separadas,

llega a la única solución posible,
inherente al sistema de señales:
el creador que firma la nada es él.

Así por él un coro de galaxias,
de soles, de planetas y cometas,
de tierras y mares y nubes y naciones

y de átomos infinitos circulantes
en el torbellino de la nada nombrada
canta el canto pomposo de lo creado.

No se da cuenta de que es una sola nota,
la nota muda que emite la entropía
cuando ha alcanzado el cero absoluto.

*C'era una folla grande di parole
e di ciascuna c'erano molti esemplari,
c'era una grossa cosa che ci giocava,
una cosa più grossa di molte terre,
ma la terra non c'era, c'era la cosa
e le parole che rimescolava
e tra i miliardi di miliardi di miliardi
di possibili combinazioni diverse
sorse una che per caso era una terra
mentre la cosa continuava a giocare
e a volte le scappava una galassia,
ma cuasi sempre le combinazioni
erano prive di significato,
ma a volte le scappava un animale
o un'altra terra con quell'animale
e così fece miliardi di miliardi
di terre, questa con un polo solo,
quella coperta di vulcani di schiuma,
quell'altra con due corna e un leone vecchio,
ma le parole erano limitate
la cosa non poteva fare una terra
con un tricoddo se tricoddo non c'era,
una ne fece, tutta buchi, a parabola,
un'altra a fette con peli di platino,
un'altra microscopica o terruccia,
e nel frattempo faceva coi vocaboli
tante altre cose perse nello spazio,
di quando in quando perfino un universo,
e molte terre, una a forma di foglia,
un'altra accanto a un sole, lustra e rovente,
una gassosa con qualche zaffiro,
una con quasi tutto ma senza suoni,
una che si gonfiava poi si sgonfiava,
una che era un refuso forse di serra,*

Había una gran multitud de palabras
y de cada una había muchos ejemplares,
había una cosa inmensa que jugaba,
una cosa más inmensa que muchas tierras,
pero la tierra no estaba, estaba la cosa
y las palabras que ella mezclaba
y entre los millones de millones de millones
de posibles combinaciones distintas
surgió una que por azar era una tierra
mientras la cosa continuaba jugando
y a veces se le escapaba una galaxia,
pero casi siempre las combinaciones
estaban privadas de significado,
pero a veces se le escapaba un animal
u otra tierra con ese animal
y así hizo millones de millones
de tierras, esta con un polo solo,
otra cubierta de volcanes de espuma,
otra con dos cuernos y un león viejo,
pero las palabras eran limitadas
la cosa no podía hacer una tierra
con un tricodo si tricodo no había,
hizo una, toda agujeros, en parábola,
otra a rebanadas con pelos de platino,
otra microscópica o tierrita,
y entretanto hacía con los vocablos
tantas otras cosas perdidas en el espacio,
de cuando en cuando incluso un universo,
y muchas tierras, una con forma de hoja,
otra cerca de un sol, incandescente y brillante,
una gaseosa con algún zafiro,
una con casi todo pero sin sonidos,
una que se inflaba y se desinflaba,
una que quizá era una errata de sierra,

*una a spirale con stecche fluorescenti,
una fatta di termini disusati,
una a cipolla, de pellicce concentriche,
una che era soltanto una tartaruga,
una con trentadue lune poliedriche,
una come uno specchio con la tua faccia
e un serpente nascosto tra le labbra,
una malata, tutta sgocciolante,
una che ogni minuto si raddoppiava,
miliardi di miliardi di altre terre,
finchè ne apparve una come la nostra,
esattamente uguale, forse la stessa,
per un caso la cosa ci aveva messo
tutti i vocaboli, nel'ordine giusto,
però mancava la parola morte,
e come le altre si perse nello spazio.*

una espiralada con varillas fluorescentes,
una hecha de términos en desuso,
una encebollada, de pieles concéntricas,
una que era sólo una tortuga,
una con treinta y dos lunas poliédricas,
una como un espejo con tu cara
y una serpiente escondida entre los labios,
una enferma, toda chorreante,
una que a cada minuto se duplicaba,
millones de millones de otras tierras,
hasta que apareció una como la nuestra,
exactamente igual, quizá la misma,
por casualidad la cosa había puesto
todos los vocablos, en el orden justo,
pero faltaba la palabra muerte,
y como las otras se perdió en el espacio.