

*Diario de la dacha*, en línea desde noviembre-diciembre de 2011 en [bazaramericano.com](http://bazaramericano.com).

*Cuaderno de la angustia y otros poemas* (inédito).

*Del pasillo* (inédito).<sup>11</sup>

11. En 2011 leí, inéditos, *Cuaderno de la angustia y otros poemas* y *Del pasillo*. Este último, junto a *Medio Cumpleaños* y el poema del "Diario de la dacha", los publicó, en junio de 2015, en Bahía Blanca, Ediciones VOX.

## De lo figurado a lo literal

(Sergio Raimondi)

En contra de quienes le auguran un lugar destacado en el limbo de los inefables poéticos, Sergio Raimondi ve en la obra de Aldo Oliva "historia, marxismo y estricta coyuntura". *Ver* es aquí una operación ante todo lingüística —nada hay fuera de la lengua como nada hay fuera del capital— que no se confunde ni con el brinco epifánico ni con la modorra contemplativa, sino que concita, de base, una tarea observadora, una investigación y una sintaxis. Por eso, si en lo que resta de historia y futuro han de batallar bandos de hermeneutas por la tradición y el sentido de la poesía de Oliva, Raimondi revistará en el de los que van, muy metódicamente, a lo concreto ("bueno, vayamos a lo concreto ¿no?", podría decir el poeta en una conversación simbolista, en caso de que los simbolistas conversen).

En esa batalla virtual por la obra de Oliva contra los cultores de la palabra sacralizada, Raimondi cargará datos, informes, documentos, legislaciones, una biblioteca —tal como Sarmiento cargó una imprenta— y un par de convicciones literarias: una postulación material de la forma (la técnica, la *techné*, el procedimiento, son también palabras de Raimondi) y una postulación material de la historia, ambas en un proceso configurativo cuyo horizonte de efectación política es el presente. De este modo, toda operación poética (el hecho mismo de considerarla una operación), ya sea la que interviene como lectura en el campo activo de las tradiciones o como escritura en el campo activo del poema, supone un método

estricto, mensurable en sus premisas y desarrollos, que proscribe, hasta un punto difícil de imaginar, la fe en cualquier rapto inspirado y espontáneo. Aldo Oliva, que con seguridad ya estaría argumentando un poco en contra, aprobaría en mucho este parecer: no de otro modo entendió en su hora que, cuando se trata de poesía, la historia se somete a la forma y encuentra su plenitud temporal y su densidad política en esa subordinación. Raimondi lo ve perfectamente en su ensayo sobre *César en Dyrrachium*; un recurso poético, una variación formal, un corte, un deslizamiento, un cambio de métrica, por sutil que este fuere, involucra espesas líneas temporales. Pero además, y si el corpus técnico tiene su propia narrativa, ésta guarda, a su vez, vínculos muy disponibles con el devenir histórico y tanto que a veces una ha sido leída como síntoma del otro: “todo cambio radical en las formas poéticas es síntoma de cambios mucho más profundos en la sociedad y el individuo” (T. S. Eliot). Lo sabe Oliva que traduce y versiona a Lucano, lo sabe Raimondi que escribe sobre la traducción de Oliva:

La decisión de apropiarse del alejandrino de Rubén Darío va más allá de hallar ese respaldo institucionalizado: implica por un lado una actualización radical de los materiales y, por otro, una actualización localizada. La sola operación de trasvasar los hexámetros de Lucano a los alejandrinos rubendarianos ya informa a los versos de la *Pharsalia* de los casi veinte siglos que vinieron después.<sup>1</sup>

Veinte siglos en un alejandrino, y no se exagera, porque el método formal funciona en su plenitud materialista, a favor de la poesía y sólo entonces a favor de la historia y del presente.

En “A solas con Ghiraldo” incluido en su libro *Poesía civil*, de 2001, Raimondi repara en un verso de “Clarín” de Alberto Ghiraldo que no va muy a favor de la poesía: “cuando decís ‘conmigo

1. Sergio Raimondi, “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre *César en Dyrrachium* de Aldo Oliva)”, *Cahiers de LI.RI.CO*, n° 3, París, 2007.

la canalla macilenta”, cita Raimondi, y alarga el endecasílabo. El poema del militante anarquista es una condena “contra todos los bárbaros del mundo” y una enumeración medida de sufridos: los hambrientos y los tristes, niños pálidos y enclenques, los leprosos y los sucios, los que lloran y se arrastran, y así. El afán denunciador de Ghiraldo se sostiene de lleno y modestamente en esa lista a ritmo regular, cerrado, “convocando a la lucha redentora” que, claro está, no tendrá cabida en su poema. El poeta Raimondi, entonces, afina el método, plantea problemas, destraba niveles, trastoca disciplinas, increpa (“querido Ghiraldo”), pregunta, ironiza, refiere, mide, presenta analogías, duda (“Hmmm”). Una cuestión de pura forma, el uso trajinado del endecasílabo en un escritor menor, proyecta, en el espacio del poema, un cúmulo de cuestiones de orden técnico (funcionalidad y combinación de procedimientos), de orden mimético (la pobreza de la “canalla macilenta” reflejada en la pobreza de recursos poéticos), de orden histórico-literario (la sombra de Rubén Darío oscureciendo a Ghiraldo), de orden político-literario (Darío, otra vez, como el Estado ejecutor del oscuro anarquista), de orden político (el papel de la organización en los movimientos sociales), de orden poético (la organización del poema). Y *todo* en un endecasílabo bienintencionado. ¿No es mucho? o mejor ¿no es mucho para un poema? Porque hemos pasado de un ensayo de Raimondi sobre Aldo Oliva a un poema de su libro de poemas, y el pasaje puede haber resultado imperceptible, de hecho, seguimos en un campo activo: Raimondi lee a Oliva y lee a Ghiraldo con las mismas herramientas, el mismo método y la misma convicción formal y política pero, y esta es una diferencia en grado de tentativa, sólo el poema, más que el ensayo, *da forma* a método y convicciones, y de ese modo *formaliza* la consistencia cronológica de la historia y del presente.

El verso mayor de Raimondi *contiene*, y en un alcance bien positivo, el endecasílabo humildemente modernista de Ghiraldo, pero impone otra poética, va más allá, hacia el realismo, hacia el auténtico realismo, el de “los reales seguidores del realismo”, no el reactivo, no el de la simple y machacona denuncia, no el de



que estos no incumben a un yo poético que se aviene a las prerrogativas de su frondosa vida interior sino a una voz corpórea e impersonal en la que suena ¡y cómo! la benéfica curiosidad del jardinero por la suerte del poeta, y que repone, asimismo, el dilema del sueño y la vigilia propio de la “Oda al ruiseñor” de John Keats —“¿Fue una visión o fue un sueño en mi vigilia? / Acabada está esa música: ¿desperté o me he dormido?”— pero ya en otros terrenos y desde otros ángulos: “¿Estará despierto o dormido el poeta?/ Que descanse, shhh, que descanse ahora”.

La pregunta no es ya, para Raimondi, qué es la poesía, cuál es su naturaleza, cuál su mito, sino cómo funciona, con qué materiales, con qué herramientas, con qué procedimientos, cómo representa, qué trafica, a quién sirve: “¿estará despierto o dormido el poeta?”. Desde allí se acciona su realismo, se perfilan perspectivas, se diseñan trazas, se afina el método, se articula una poética sustantiva y, también, su palmaria tendencia a la literalidad evaluada en analogías directas: el jardinero “dejó la Naturaleza parecida a un poema”, la conjunción de riel y cereal suenan como el endecasílabo de Ghirardo.

La forma poética, con sus términos analógicos, es, en estos casos, el mecanismo gracias al cual se desarrolla la observación metódica, realista de Raimondi, y una no existe sin la otra. Sileno puede, en esta configuración totalizadora, pasar de dios menor a borracho dormido “de dos o tres tetra brik” (“Sileno en la Estación de Ferrocarril”), pero sólo en tanto se homologue, siempre a favor de la literalidad, la mitología olímpica a la estación de ferrocarril, y no al revés. Porque al revés el poema se trepa al dominio de la abstracción y la alegoría (el mármol), y acá estamos en los ámbitos de la consistencia y la denotación (con las moscas): si el borracho, escribe Raimondi, fuera de mármol estaría expuesto

en un museo de Roma, Londres o París  
como ejemplo de arte helenístico.  
Y no lo molestarían las moscas.

El método realista impone una observación rigurosa, probada en su eficacia, tratada (en su sentido químico e industrial), desplegada en argumento o narración, activa en su forma poética. No es cuestión mera de poner a funcionar la sintaxis del “como” —la comparación como matriz de la serie de poemas: Sileno como el borracho, la naturaleza como el poema, y así— en un nivelado de términos que tenderían, en su mecanización, a la metáfora, y con el siguiente producto final: el condensado Sileno negro de moscas. Por el contrario, no hay condensación en Raimondi: hay análisis de materiales, hay gestión distributiva, hay sobre todo, funcionalidad y hasta tal punto que su lengua poética parece operar a un nivel eminentemente performativo, detonante. En el poema “Pietro Gori & Cicerón & Percy Shelley, Ingeniero White, 1901”, escribe:

El conferencista arma un dispositivo detonante  
que mezcla retórica (55%), inspiración romántica  
(20%) y perspicacia crítica anarquista (25%).

Pero además, la comparación como recurso cognitivo y visual (hablo siempre en sentido lingüístico, claro está), como tropos trajinado, supone un duplicado de términos por entre los cuales puede escaparse lo esencial y hasta un aparato represivo completo. Hay que andar con cuidado. Bien visto, quiero decir: en el campo de observación metódico y formal, *civil*, es decir: bajo la luz del Estado, el hijo de remilputa de siempre no se confunde con un monarca, *se parece* a un monarca, y se parece irónicamente a un monarca, con la misma ironía con que el borracho de la estación se parece a una escultura de Sileno. “En el Puente Negro”:

Abajo, un monarca sale de su palacio  
y en mitad de una senda de antorchas  
reúne ante sí con gesto soberano  
a seis o siete pointers que se reclinan  
con ansiedad a esperar, al parecer,  
la llegada de los caballos y los cortesanos  
e iniciar así la cacería deportiva.

Pero de pronto por la avenida un patrullero se mete en la escena para encandilar, con una sirena y sus faros, otra cosa: un vagón a medias incendiado, el reseco pastizal en llamas, el hijo de remilputa de siempre con sus perros de mierda.

La correspondencia es de término a término: monarca, pointers, antorchas / hijo de remilputa, perros de mierda, pastizal en llamas. La escena, mayestática a la mortecina luz municipal, equilibra, a la luz de un patrullero, sus grados de verosimilitud. En el Puente Negro, donde se duda de que efectivamente exista una ciudad, cuán posible es que un monarca inicie su cacería deportiva, y cuánto que ande por ahí el hijo de remilputa; bien observada la escena, las preguntas llegan ya retoricadas. Pero hay algo más y central en el cuento escénico del poema: la confusión entre el monarca y el hijo de remilputa sólo se despliega comparativamente, no bajo la luz macilenta del farol municipal, sino encandilada por los focos de un patrullero, bajo el mismísimo brazo motorizado de la ley. La ley hecha luz sobre relato, cotejo y personaje (es decir, uno no *es* el otro sino que *se parece* a otro que no es) pero también, y esencialmente, sobre la lengua, y hace detonar allí ¡y cómo! su poder restrictivo, ¿quién habla si no en los últimos versos?, ¿quién resuelve en hijo de remilputas y sus perros de siempre al monarca y sus pointers?, ¿quién cumple a rajatabla performativa esa degradación?, ¿la realidad?, de acuerdo pero ¿sólo la realidad? “Caballos en la vía pública”:

Una reglamentación referida a los horarios en los que es lícito que un decimonónico caballo haga resonar sus herrajes en la vía pública, eso es el poder. (...)

Cortemos en ese punto y seguido el verso y mantengamos esta definición del poder, impresionante en su tensión de doble sentido, de doble dirección: hacia lo singular y hacia lo general, hacia el carro y hacia el Estado, hacia la literatura y hacia la ley. Una sola

reglamentación municipal que regula el tránsito de unos caballos anacrónicos, *eso*, dice Raimondi, es la totalidad del poder. Impensable un realismo que no registre esa coacción, impensable un realismo que no evalúe en su registro los grados de realidad que impone esa coacción, es decir, nada más y nada menos que la diferencia corporal, y no metafísica, entre lo que puede ser y lo que no puede ser, entre lo que es y lo que no es en la vía pública o en “terrenos más concretos del planeta”. Así el largo título de un poema de Raimondi: “Lo que dejó de ser con la resolución del Servicio Nacional de Sanidad Animal (SENASA) del 4 de abril de 1997 concerniente a la prohibición de realizar el pelado de camarones en domicilios particulares”. Y *lo que dejó de ser*, por fuerza de ley, son las vidas *reales* de Pedro Quinter y Norma Barassi. La realidad apellidada de estas vidas se mide en estrictos términos de producción: si no hay producción, no hay realidad, si no hay capital no hay realidad, si no hay lengua no hay realidad. Ciertamente que es melancólica la pérdida del detalle doméstico, objetivista —el hombre que después de pelar camarones en su propia casa, ve llegar a su mujer— pero también es, y fundamentalmente, económica, y acaso como no lo fue nunca, al menos no con este extraordinario nivel de evidencia, en el objetivismo. Hay desmán en la distancia que vincula una resolución estatal cualquiera, universal, con la subalterna cocina particular de Pedro Quinter (“cocinita”, podría decir Raimondi), y no es secundario que esa distancia enorme, estilística, sea la que va, a nivel formal, del título al poema. Son los extremos infinitamente desiguales en su influencia los que chocan, y se registra aquí la intensidad política del choque, y todo lo que se pulverizó en el choque:

Sobre la mesa de la cocina de la casa frente a la Usina: una fuente grande con cientos de camarones, un bol naranja donde va cayendo la carne limpia, un plato playo donde van cayendo la caparazón y las antenas, un plato sopero de loza blanca con agua casi blanca donde el pelador se lava los dedos para recibir el mate que le ofrece su mujer. Dejó el cajón el camión a eso de las nueve, y volverá el perro a sentir el motor

a eso de las cinco de la tarde. Pero acá creen que van a tener lista toda la pila para las dos, así se come, tranquilamente, y con la radio, una hervida de verduras. Nada demasiado succulento, ya que el estómago lleva cuenta de la irregular picada durante la labor. Y después la siesta para Pedro Quinter, quien verá al despertarse desde el patio, entre llantas usadas, latas, redes, maderas, alambres, lavarropas y pedazos de la carrocería de algún auto, cuando levante la vista de los picos afanosos de las gallinas que se abalanzan sobre el cereal que deja caer como un dios de la abundancia al abrir su mano, a Norma Barassi que vuelve de la cocina del Comedor de Jubilados del Barrio Saladero.

Y si se sigue la mirada objetiva hacia las cosas que se amontonan en el patio de Pedro Quinter, si entonces se las escucha en su latín, el dominio de la utilidad no cesa, y es que no puede ser de otro modo. No se trata ya de la descripción exhausta o metonímica de las cosas del mundo, sino de su propiedad, de su reajuste artesanal, de su posible rendimiento, “sus mutaciones en el valor”. Raimondi vuelve al patio de Pedro Quinter en otro poema (“Lo que me dijeron, en su latín, las chapas, maderas y fierros del patio de P. Q.”) como si juzgara necesario perfilar aún más, y ahora con este sentido, su temple objetivista:

Sólo él nos llama por el nombre  
y no nos confunde en el montón.  
Terminar en mesa o reparo  
es mucho pedir, pero se espera.

Por eso, los pintores dominicales de Puerto Piojo, ebrios de Belleza inalterable, ciegos a la realidad del capital (la única, por otra parte), ponen en primer plano “la estela fugitiva de la lancha”, el alboroto de las gaviotas y esfuman en el fondo de sus lienzos “los silos y el muelle de Cargill” (“Pintores dominicales en Puerto Piojo”). Algo esencial al arte, según lo entienden los pintores domi-

nicales, se perdería con la inclusión de eso “que no es, no será, no fue belleza” —incluso lo propio en lo común, la B mayúscula en la b minúscula—. El recorte del paisaje es netamente ideológico y deja fuera de la línea de representación mucho más que unos silos.<sup>2</sup> Raimondi colma, entonces, ese espacio, abigarra el fuera de campo de los pintores dominicales en una enumeración sustantiva y totalizadora que pervierte el abismo hermenéutico, el derroche lírico del mar y todos sus estereotipos poéticos para recuperar, en lanzada acumulación, su barroca materialidad económica y política. Por si alguien lo esfuma, lo ideologiza o lo sublima, el mar, si alguien pregunta “Qué es el mar”, es esto:

El barrido de una red de arrastre a lo largo del lecho,  
mallas de apertura máxima, en el tanque setecientos mil  
litros de gas-oil, en la bodega bolsas de papas y cebolla,  
jornadas de treinta y cinco horas, sueños de cuatro, café  
acuerdos pactados en oficinas de Bruselas, crecimiento  
del calamar illex en relación a la temperatura del agua  
y las firmas de aprobación de la Corte Suprema, circuito  
de canales de acero inoxidable por donde el pescado cae

Fiel a su impulso modernizador, Oliverio Gironde decretó el fin del mar en 1922, en “Croquis en la arena” de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:

¡Y ante todo está el mar!  
¡El mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con  
su epilepsia.  
¡El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo.

2. Se pregunta Raimondi: “¿Qué hacer cuando el concepto de paisaje ya no sirve? ¿Qué hacer cuando deviene series y más series de signos económicos, sociológicos, históricos, lingüísticos? ¿Cómo abordar eso? ¿Cómo los pintores dominicales?” (en “Sergio Raimondi, ‘No hay mundo de un lado y versos del otro’”, Reportaje de Osvaldo Aguirre. *Diario de poesía* n° 72, mayo/agosto 2006).

En 1996, más de setenta años después Fabián Casas escuchó a Gironde en su sentido neto. Escribió en “Una oportunidad” de su libro *El salmón*:

Ahora mirás el mar, pero no decís nada.  
Ya se han dicho muchas cosas  
sobre ese montón de agua.

La poesía de Raimondi, que comparte con la de Gironde y la de Casas la negación ultra de las odas marítimas, entiende, sin embargo, que sobre ese montón de agua se ha dicho bien poco. Al menos en la dirección metódica, neta, confiada en los sustantivos y en la forma (“el artificio”), decisivamente material, económica y afirmativa “de los reales seguidores del realismo”.

Sergio Raimondi cumple en *Poesía civil*, y con una estrictez y una obstinación asombrosa, el pasaje de lo abstracto a lo concreto. “De lo figurado a lo literal”, tal como él mismo lo anota en el liberalismo de Alberdi.<sup>3</sup> De “oh, la muerte” a “la materia con que ha sido forjada / la hoja de la bendita guadaña” (“Sobre costo y calidad de la imagen de la guadaña”). Y como antes cumplió por oposición el pasaje del sopor del poeta de Keats a la actividad del jardinero; o por analogía, el de Sileno al borracho, el del monarca al hijo de remilputa. Y va más allá. Su método realista y totalizador no encuentra límites extensivos, los únicos son de elevación, no hay nada interesante, absolutamente nada productivo en términos poéticos, a más altura que la de la chimenea de “La Termo”, por más sublimes que sean esas alturas, y justamente por eso:

La chimenea a rayas. Esa, viajeros.  
La obra civil más alta de la ciudad.

En el mar están las redes y están los calamares pero también las leyes que regulan el barrido de las redes, y con las leyes, en el

3. Sergio Raimondi, “Poesía y división internacional del trabajo (sobre Alberdi, J. B., *Estudios económicos*)” en Luis E. Cárcamo-Huechant, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (eds.), *El valor de la cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

mar o en el Puente Negro, o en la cocina de Pedro Quinter, o en el Craker 2 programas económicos completos, nombres de presidentes y ministros, la historia extraordinariamente formateada por el presente metódico y político de la observación poética. “Cracker 2 o Monumenta Ministri”:

Lo que hay allá, entre las figuras de humo  
que se disuelven contra el fondo más oscuro  
y la oscilación de las llamas en el horizonte  
es la ley catorce siete ochenta de Inversiones  
y Radicaciones de Capitales Extranjeros  
promulgada por el gobierno de A. Frondizi  
a fines de los sesenta y evidencia innegable  
de que nada surge cualquier día de la nada.

Tanto la gestión del detallado objetivista como la invariante superestructural que definen el realismo totalizador de Raimondi —el plato playo, impar, de Pedro Quinter es, en el poema, pura entelequia fragmentaria, ideológica, sin la resolución general de la SENASA, y más aun: sin la letra de esa resolución—, el tándem de una y otra, configuran un módulo poético cuyo articulado es eminentemente lingüístico: no hay realidad sin lengua (no hay ideas ni acción sin lengua). O sin *logos*, la palabra de Raimondi cuando describe el carácter performativo del pensar de Sarmiento. Aunque a una distancia histórica obviamente deceptiva de cualquier fervor, Raimondi no puede dejar de señalar sino admirado las innumerables certidumbres de Sarmiento, su espíritu pragmático, su *ethos* materialista:

El dominio de la lengua es el dominio del pensamiento y el pensamiento es ya una acción y un arma, pero un arma más eficaz que las armas propiamente dichas. ¿O acaso —como lo repitió una y otra vez— la imprenta no se inventa al mismo tiempo que la pólvora?<sup>4</sup>

4. Sergio Raimondi: “La elocuencia monotonera: del logos patético como institución” en AA.VV.: *Sarmiento, Hernández, Borges, Arlt. Los clásicos argentinos*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2005.

Como Sarmiento, pero a siglos de la ingenuidad leve y denunciadora de Alberto Ghirardo, Raimondi afirma el estatus político de la lengua en tanto forma poética, otorga peso específico a una coma, a un corte de verso, a un encabalgamiento, a un hipérbaton, a un tropo, al orden del adjetivo y el sustantivo, a una exclamación; y aunque la coyuntura histórica, la del capitalismo, claro está, según lo ilustra magistralmente *Poesía civil* impida mayor radicalidad que la de la herramienta anónima de un operario anónimo en la tolva (“Extraños ruidos en la tolva”) y aunque el “Discurso Máximo” no alcance, cómo, por qué no añadir a la economía del mundo la perfecta interjección de “Sarmiento montonero”: “(...) ah pero,

nadie percutió la frase hasta ese punto, períodos separados por comas tan parecidas a gatillos, y por eso nadie, hay que decirlo, confió tanto en la tinta que cae y se desliza espesa sobre el papel.

Se trata de una confianza proficiente no sólo en la posibilidad combativa de la lengua sino también en su poder fundante. Para Sarmiento, escribe Raimondi, “La Nación (...) se ha de fundar desde una prosa articulada con todos los artificios posibles de la palabra”. Se comprende por qué le interesa tanto al poeta el impulso elocutivo de la prosa de Sarmiento, no porque crea, como él, y sin más, en el *logos* del Estado, en el supremo valor institucional de la lengua; por supuesto que no y al contrario, sino porque encuentra en esa tradición, una correspondencia activa, testimonial, entre la realidad del capital y la realidad de la materia lingüística, de la manufactura y de la poesía. Una implicación que le incumbe, como a Oliva cuando versiona a Lucano, prioritariamente, pero ya no como evidencia sino como problema, y para el que no hay respuestas meridianas, como sí pareció haberlas, sino puesta en forma y “estricta coyuntura”.

Junio de 2007

## La laguna

(Cecilia Muruaga)

Me escribe mi amiga Cecilia, me avisa que salió finalmente la traducción al portugués de su novela *Melincué*, me adjunta un archivo con la tapa del libro. En la edición portuguesa no hay una laguna. Los editores portugueses, porteños en su intuición, pusieron en lugar de la laguna una foto del Caminito de la Boca con un farol compadrito y unas casas coloridas. Me pregunto qué llevó a los editores portugueses por el camino de Caminito —con el Riachuelo ahí cerca pero fuera de cuadro como una versión aceitosa, insalubre, antónima a las virtudes sanitarias que, dicen, cargan el yodo y la sal de la laguna—, qué si no una idea bastante rara de la argentinidad bicentenaria de Cecilia, es decir: una idea bastante rara, quizá bastante portuguesa, de la realidad a secas.

Estamos contentas igual Cecilia y yo con esta traducción de *Melincué*, pero cuánto nos hubiera gustado que hubiera una laguna en la tapa. La edición argentina de *Melincué* sí tiene una laguna en la tapa, la publicó la Editorial Municipal de Rosario en el año 2004 como resultado de un concurso local, en el que la novela obtuvo el primer premio. Los editores portugueses mantuvieron la misma contratapa, la escribió M. y en portugués suena así:

Os filhos do morto, a mãe dos filhos do morto, a criada da mãe dos filhos do morto e, naturalmente, o morto antes de morrer: todos contam partes de uma história que dura mais de trinta anos e tem mortos no começo, no meio e no fim, e que mais do