

Memoria de un siglo presente

Carlotta ORLANDI
Università di Roma 'Tor Vergata'

La memoria es un reto que la poesía todavía sigue ganando hoy, en pleno siglo XXI: en Italia, en concreto, hay editoriales que apuestan a largo plazo pensando en un público que no solo es el del presente sino, sobre todo, el de la posteridad. Dentro de las más grandes, destacan Mondadori con su colección *Lo Specchio*, así como Garzanti con *Poesía* y Einaudi con la conocida “blanca”, que se ocupan de publicar tanto la producción nacional como la extranjera. Asimismo, y al día de hoy, la vitalidad y presencia de la poesía en el panorama cultural italiano se ve confirmada por la creación de medianas y pequeñas editoriales que tienen sus propias colecciones en las que se editan obras de poetas locales y de otras literaturas.

Dentro de este marco hay que situar la romana Ensemble, que desde el año 2011 pone especial atención en todo lo referente a la poesía. De hecho, solo por lo que concierne este género, la editorial dispone de distintas colecciones que trazan un hilo transcultural, cuyo objetivo es el de unir muchas lenguas y países. Los tres libros objeto de esta reseña han encontrado un espacio ideal de publicación en la colección *Siglo presente*, fundada en 2018 y dirigida por Matteo Lefèvre, traductor e hispanista de la Universidad de Roma “Tor Vergata”. La experiencia literaria del director bien refleja la línea editorial de esta serie, cuya propuesta es la de delinear a través de la lírica un panorama geográfico e histórico-cultural de la multiforme realidad de la Península Ibérica, con su variedad lingüística, así como de la de los países ‘del otro lado del charco’. Como ya apuntaba Cadalso en una centuria que aspiraba a la universalidad, la buena poesía es la verdadera “piedra de toque” de un siglo; por eso no hay mejor forma de retratar la realidad que por medio de los variados lenguajes que la poesía misma inventa para intentar explicar de alguna manera el presente que la alimenta –y así explicarse a sí misma: de ahí el reto de Ensemble y su colección, es decir el de “dare un nuovo presente, e un nuovo secolo, a questa poesia”, como rotundamente se declara en el “manifiesto” de esta serie.

El primer poemario que inaugura *Siglo presente* es *Il falso tetto* de Erika Martínez (Jaén, 1979), con prefacio y traducción del mismo Lefèvre. La poeta es autora de otros dos libros de poesía (*Color carne*, 2009; *Chocar con algo*, 2018), uno de aforismos (*Lenguaraz*, 2011), así como de ensayos críticos y antologías (*Entre bambalinas: poetas argentinas tras la última dictadura*, 2013) relacionados con su labor de profesora de Literatura hispanoamericana en la Universidad de Granada. *El falso techo*, en su edición original, fue seleccionado como uno de los cinco mejores libros del año 2013 por la revista *El Cultural* y recibió también una mención en el prestigioso “Premio de la Crítica”. El poemario está dividido en tres secciones –“Primer techo”, “Segundo techo” y “Tercer techo”– que

desafían a cualquier lector, proponiéndole una lectura ‘en capas’ en la que se precisa escarbar en (y entre) los versos para poder vislumbrar una realidad (des)estructurada a través de los tres ‘techos’; estos son como anteojos que el yo utiliza para enfocar mejor la realidad física de sus inmediatos alrededores con el fin de trascenderla. De hecho, la organización misma de las tres secciones obliga al lector a seguir el hilo conductor elegido: la memoria, que se desplaza del presente al pasado nacional de la autora a lo largo del “Primer techo”, hasta llegar a una memoria que abarca y quiere fijar un presente globalizado, representado de forma metafórica por la ambientación en aeropuertos en el “Segundo techo” y, finalmente, a una memoria íntima que ocupa el “Tercer techo”. Son estructuras que tienen su propia geometría, la de una crónica pública que se entrelaza con otra de tipo privado.

A partir de la primera sección, ya desde el primer poema, la autora inaugura una poética de los objetos que seguirá desarrollando a lo largo de su último poemario, *Chocar con algo*. Si en este el choque con lo material sirve para adivinar la conformación física de un espacio, en el “Primer techo” los objetos cotidianos (la casa, una habitación, el fondo de un armario, un grifo que gotea...) desempeñan una función de activación reflexiva de la memoria que los carga de un peso mayor: en “La casa encima”, por ejemplo, el yo construye un sutil paralelo entre los fundamentos de la casa y el entramado generacional que ha producido su misma existencia:

Tantos siglos removiendo esta tierra
que atravesó el ganado
y alimentó al ganado y a los hombres
que regaron esta tierra
con el curso negro de su sangre

[...]

Tantos siglos alineando ladrillos
[...]

Tantos siglos para que yo,
miembro de una generación prescindible,
pierda la fe en la emancipación,
mire el techo de mi dormitorio
y se me venga la casa
encima.

Tanti secoli a smuovere questa terra
che ha solcato il bestiame
e ha alimentato il bestiame e gli uomini
che hanno irrigato questa terra
con il corso nero del loro sangue

[...]

Tanti secoli ad allineare mattoni
[...]

Tanti secoli perché io,
membro di una generazione prescindibile,
perda la fede nell'emancipazione,
guardi il tetto della mia camera
e mi cada la casa
addosso.

Es la memoria de la historia de España, pero también de otros países, cuya sangre que “cambia de color/cuando sale del cuerpo” (“cambia colore/quando fuoriesce dal corpo”) sigue alimentando también el presente y la pugna constante con las consignas del pasado. La mirada de la poeta choca con los objetos a su alcance, estableciendo a través de ellos una relación casi simbiótica entre pasado y presente, colectivo y privado a la vez, como en “Fondo del armario”:

Allí se perdieron las páginas
de un informe de guerra
donde mi abuelo abandonaba su puesto
[...]

Li sono finite le pagine
di un bollettino di guerra
in cui mio nonno abbandonava il suo posto
[...]

y corría sin aire y sin zapatos hacia la retaguardia, hacia mi padre, hacia mí, hacia este poema,	e correva senza fiato e senza scarpe verso la retroguardia, verso mio padre, verso di me, verso questa poesia,
como sigue corriendo, siempre hoy, al fondo de mi armario.	come continua a correre, ancora oggi, verso il fondo del mio armadio.

En el “Segundo techo” la voz poética retrata bocetos ambientados en aeropuertos, a través de una métrica que se alarga, asumiendo un ritmo prosástico y describiendo, a la manera de un costumbrismo contemporáneo para memoria de la posteridad, la monotonía autística de la gente subida a una escalera mecánica, como en el poema homónimo, que “emerge dispuesta a proseguir” (“emerge pronta a proseguire”), reforzando la inercia repetitiva del movimiento de la escalera misma; o de personas sin escrúpulos, como “Los dueños de las cajas”, que “han tragado muñecas hasta llegar a ser/matrioska mayor” (“hanno inghiottito bambole fino a/diventare la matrioska più grande”).

Por último, en el “Tercer techo”, el yo se recoge en una memoria íntima de sí mismo, mirándose en el acto reflexivo metapoético en el que “escribir es hacerle cosquillas/a las raíces de las cosas” (“scrivere è fare il solletico/alle radici delle cose”): quizá este represente la única manera de quitarse de encima todo el peso del presente (“Hoy no me pesa un solo gramo/del siglo ventiuono”, “Oggi non mi pesa un solo gramo/del ventunesimo secolo”), consciente de que “la historia es una parodia/de todas sus versiones” (“la storia è una parodia/di tutte le sue versioni”), “un residuo/que nadie logra depurar” (“un residuo/che nessuno riesce a depurare”).

La *ratio* hermenéutica que caracteriza la poesía de Erika Martínez es una condición compartida también por la autora del segundo poemario publicado por la editorial Ensemble, *Precari* de Carmen Leonor Ferro (Caracas, 1962), con prefacio de Alejandro Sebastiani Verlezza y traducción de Flavia Zibellini. Carmen Leonor es poeta, profesora de español como lengua extranjera y traductora de poetas italianos (entre otros, Ungaretti, Penna y Antonia Pozzi). *Precarios* es su último libro de poemas, después de *El Viaje* (2004), *Acróbata* (2011) y *En subjuntivo* (2016), los tres traducidos al italiano y publicados por la editorial Raffaelli de Rimini. Si la memoria histórica es la gran protagonista del poemario anterior, en *Precari* es la gran ausente: siguiendo este hilo conductor, se podría crear un enlace coral con las voces de estas dos poetisas y decir, en palabras de Erika Martínez, que a los precarios de Carmen Leonor “la memoria les pesa diferente”. Y es que la primera en vivir en sus propias carnes la condición precaria de los homónimos protagonistas del poemario es la autora misma, que lleva más de una década viviendo en Italia y escribiendo versos que relatan dicha condición: de hecho, Carmen Leonor lleva años dando voz al mismo poema, empezando por el tema del viaje del primer poemario, para llegar al de la acrobacia, metáfora de la condición existencial de quienes se encuentran entre dos culturas –y dos continentes– diferentes y tienen que aprender a desenvolverse y lidiar con una vida complicada. La autora describe este viaje acrobático también por medio del idioma en *En subjuntivo*: nadie mejor que una profesora de lengua para describir esa misma condición existencial a través de las

disimetrías de las que todo hablante bilingüe tiene experiencia. Otro poeta que pasó por la tragedia del exilio –Juan Goytisolo– solía decir que lo último que le queda a una persona que está lejos de su patria es el idioma. *Precarios*, que podría leerse como un único y largo poema, ya desde el epígrafe (“Dal neutro plurale dell’aggettivo, *precaria*, viene la nostra parola patrimoniale *preghiera*”) se encarga de desmentir cualquier tipo de estabilidad que, por definición, se ve negada al precario, idioma inclusive: este es reflejo de su condición apartada, ya que “el límite/entre un hablante ensimismado/y los otros/son monosílabos/pequeñas plegarias en lengua forastera” (“il limite/tra un parlante assorto/e gli altri/sono monosillabi/piccole preghiere in un alfabeto forastiero”) pronunciadas, encima, en “una lengua sin gramática” (“una lingua senza grammatica”). De hecho, el libro entero se configura como una tentativa de crear un espacio para la precariedad que, sin embargo, termina por negarse ontológicamente a sí mismo:

Solo pide espacio para sus preces
[...]
que podrían obviarse porque nada
aportan ya
a la trama de una historia sin porvenir

Chiede solo uno spazio per le sue preghiere
[...]
di cui si potrebbe fare a meno perché null’altro
apportano
alla trama di una storia senza avvenire

Los versos citados son los que abren y cierran el libro y lo que hay en medio es una larga descripción de la condición fantasmal, de muertos en vida, que coincide con la de los precarios; de ahí que se vean privados de los bienes más preciados para cualquier ser humano: la memoria, el pasado, la historia y el tiempo. Además, la memoria misma se alimenta de los otros tres elementos, porque no puede haber memoria sin tiempo, que se ocupa precisamente de crear el entramado de una historia y, por ende, de un pasado. Cada poema –sin título, para que resalte más la privación de las señas de identidad de los anónimos protagonistas– es un espejo perfilado por medio de una métrica corta y seca que refleja “la existencia espectral que no consta” (“l’esistenza spettrale che non risulta”); el yo plasma su voz alternando la tercera persona, la coralidad del nosotros (que incluye la experiencia autobiográfica de la autora) y concediendo, a ratos, la palabra a un portavoz del “grupo de los que no tienen porvenir” (“gruppo di quelli che non hanno un avvenire”). La mayoría de los poemas están enfocados con una técnica que permite adherir cinematográficamente al “algo de una nada que parecía todo” (“qualcosa da un niente che sembrava tutto”) para los precarios:

Solía ir cavilante bajo el cielo de otoño
con su inexacto desinterés de larga data
curtido
como el sobretodo de botones grises

Era solito andar rimuginando sotto il cielo
d’autunno
con il suo impreciso disinteresse di lunga data
sciupato
come il soprabito di bottoni grigi

Estos momentos se ven interrumpidos por la tensión coral, por entremeses que conceden mayor tragicidad lírica al conjunto:

Los precarios no tenemos historia
ni pasado ni futuro
nos movemos en un presente ciego

Noi precari non abbiamo storia
né passato né futuro
ci muoviamo in un presente cieco

Solo en una ocasión la voz narradora concede la palabra a un pensamiento propio; viene marcado por la cursiva y representa el emblema del precario: el tema de la muerte (“*la morte non è argomento per una sera come questa*”). Es la condición “de ser nadie” (“*dell’essere nessuno*”), no solo social y laboralmente, sino también en las relaciones interpersonales y que marcan la crisis existencial de los precarios: solo se les permite habitar el páramo desolado de “un presente infinito [...] / sin pasado ni memoria” (“un presente infinito [...] / *senza passato né memoria*”) hasta “el final que aguarda a los que no tienen rostro / un final sin hilo aparente” (“*il finale che attende quelli che non hanno volto / un finale senza filo apparente*”).

El último poemario publicado hasta la fecha por Ensemble gira alrededor de un hilo de la memoria que, lejos de ser ‘aparente’ como en *Precari*, se presenta muy bien definido: se titula *Carminio rosso sangue*, de la poeta y también profesora María Rosal (Fernán-Núñez, Córdoba, 1961), con prólogo de Mercedes Arriaga Flórez y traducción de Pietro Cerrato y Daniele Cerrato. La autora ha publicado numerosos libros de poesía, algunos de los cuales galardonados con premios: de entre los demás, el mismo *Carmin rojo sangre* (2015), que obtuvo el “Premio José Hierro”, *Tregua* (2000) el “Premio Ricardo Molina” y *Otra vez Bartleby* (2003) el “Premio Andalucía de la Crítica”. Además, María Rosal se ocupa también de crítica literaria, sobre todo en lo que a los estudios de género se refiere (*Con voz propia: estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres*, 2006; *Poética de la sumisión*, 2010).

María Rosal, consciente de que “el olvido fragmenta los recuerdos” (“*l’oblio frammenta i ricordi*”), se propone (re)construir una memoria femenina e intertextual, contaminada por la vida de mujeres imaginarias, reales, vivas o muertas, en todo caso mujeres fuertes y que se salen de los esquemas sociales predefinidos; acompaña la memoria, la historia: la familiar, que se entrelaza con la base sentimental de los mitos y de la historia de su patria. La primera parte del poemario está protagonizada por una genealogía de mujeres fuertes y el yo modula su voz desde una perspectiva de adulta o de niña, según los casos, para que cada una de esas mujeres pueda desbrozar “la historia, los afectos, / las batallas perdidas / que le donó su madre, / la madre de su madre, / dura genealogía de silencio / y pespuntes” (“*la storia, gli affetti, / le battaglie perdute / che le donò sua madre, / la madre di sua madre, / dura genealogia di silenzio / e punti annodati*”). Si el olvido desdibuja los recuerdos, estos muy bien podrían coincidir con los que inventa la imaginación; como en los poemarios reseñados anteriormente, la categoría del tiempo es un concepto marcado por la relatividad y contribuye, en el caso que nos ocupa, a la creación de personajes que están constituidos por un mosaico de caracteres de otras personas, inventadas o reales. Es el caso, por ejemplo, del “Tío Carlos” con el que la voz narradora confiesa que “sin duda algo más que un incesto / se habría consumado / entre tu vocación de hereje / y mi obsesiva dedicación a la quimera” (“*senza dubbio qualcosa più di un incesto / si sarebbe consumato / fra la tua vocazione di*

eretico/e la mia obsesiva dedizione alla chimera”); un encuentro que, sin embargo, se quedará en el mundo de las posibilidades por la tiranía de un tiempo sin piedad alguna (“Il giorno in cui nacqui,/nel preciso istante in cui l’ostetrica/tirava da questo lato della vita,/le campane a morto/rintocavano per la tua anima”). El individualismo femenino coral no tiene ningún reparo en confesar pasiones arrolladoras, como “Elena, la de Ronda”, cuyo pintalabios de color carmín rojo sangre sugiere el título mismo del poemario:

Derramaba en sus hombros un perfume de mantis religiosa. Salía de cacería cuando la luna nueva.	Si spargeva sulle spalle un profumo di mantide religiosa. Usciva a caccia con la luna nuova
[...] Era Elena. Hermana de mi abuelo. [...] Se pintaba los labios de un carmín rojo sangre y mordía la pulpa de la vida hasta que le estallaban las guirnaldas contra el velo del paladar.	[...] Era Elena. Sorella di mio nonno. [...] Si dipingeva le labbra di un carminio rosso sangue e mordeva la polpa della vita fino a quando le ghirlande non esplodevano contro il velo del palato.

La casa y sus alrededores son la ambientación de los poemas de *Carmín rojo sangre*: allí se desglosa también la memoria de los mitos familiares; unos heroicos, como el de Ulises Rodríguez, “tatarabuelo nuestro,/tallado en el temblor/de la voz procelosa de la abuela” (“trisonno nostro,/intagliato nel tremore/della voce burrascosa della nonna”); otros dolorosos, como en el caso del tío Tomás, muerto “a la vuelta de la esquina,/en el Madrid tomado/por los nacionales” (“all’angolo di una strada/nella Madrid occupata/dai nazionalisti”); o los que, además de dolorosos, son asimismo patéticos, como el primo Fernandino, que “intentó suicidarse varias veces” (“cercò di suicidarsi varie volte”) y “era, por motivos fundados,/el miembro más inepto/de nuestra familia” (“era, per motivi fondati,/il membro più inetto/della nostra famiglia”). En cualquier caso, los poemas están teñidos de una ironía que quiere resemantizar positivamente la locura de las mujeres atrevidas (“Ci raccontava mia nonna/la storia e i pettegolezzi/su questa donna senza patria./[...] Era la voce allora di mia nonna/una parte di terrore/e tre di invidia”) y retratar a los personajes masculinos a través de su condición oximorónica de hombres débiles, fortalecidos por el solo sistema patriarcal que los sostiene (“Visse novant’anni/con un solo colpo/accanita scommessa di ogni notte/stando al tavolo e alle sue leggi./Morì di polmonite”).

El poemario se cierra con una breve sección titulada “Historias mínimas”, que aúna, una vez más por contraste irónico, las historias de personajes masculinos débiles (“Vendette la sua anima al diavolo/in cambio di versi immortali/che non vennero mai ripubblicati”) y mujeres locas que, por esa misma razón, son valientes (“Lei costruì il

suo inferno/come altri accumularono patrimoni./Era la pazza,/quella che morì d'amore./La inconcepibile”).

Las próximas publicaciones en la colección *Siglo presente* seguirán añadiendo matices poéticos a este presente y a este siglo, como sugieren, por de pronto, los mismos títulos: es el caso de *Strumenti ottici*, de la catalana Gemma Gorga, cuya edición italiana está a cargo de Giampaolo Vincenzi, o de la historia que se desarrolla en una Argentina con un clima de pesadilla en *Il grande Surubí*, del novelista y poeta Pedro Mairal, al cuidado de Luca Marzolla, así como del intimismo que se universaliza en *La distruzione è bianca* de la peruana Myra Jara, cuya traducción será realizada por el poeta italiano Carlo Bordini.