



Pozzi y Sereni: po(é)ticas de la alteridad

Pozzi and Sereni: otherness poetic

Carolina Villada Castro¹

Recibido: 28/02/2020

Aceptado: 01/06/2020

Publicado: 09/11/2020

Resumen

Este artículo se dedica a la poética del dolor en una selección de poemas de Antonia Pozzi de los años 1936 a 1937 "Treni", "Periferia", "Via dei cinquecento", y de Vittorio Sereni de los años 1940 a 1944, "Periferia", "Città di notte" y "Diario d'Algeria", para indicar el modo como la poesía se transforma en un espacio polifónico de hospitalidad con los marginados, desaparecidos y ausentes. Para esto proponemos un análisis poético y comparativo de las transformaciones de la voz poética entre el anonimato, el diálogo y la polifonía con las voces invocadas; el expresionismo y dramatismo de la composición de las imágenes poéticas y de la aproximación de la poesía a la prosa, la estructura teatral e, incluso, narrativa de los poemas. Todo esto para detallar la ética de la alteridad que reverbera en la poesía de Pozzi y Sereni.

Palabras clave

Pozzi; Sereni; poesía; ética; alteridad.

Abstract

This paper concentrates on pain poetic in a selected poems of Antonia Pozzi "Treni", "Periferia", "Via dei cinquecento" by 1936 to 1937 years and selected poems of Vittorio Sereni "Periferia", "Città di notte" y "Diario d'Algeria" by 1940 to 1944 years with the goal of indicate how the poetry transforms itself in a polyphonic space of hospitality with marginal, missing persons and absentees. In this way we suggest a poetic and comparative analysis of transformations poetic voices between anonymity, conversation and polyphony with the invoked voices, the expressionism and drama in the composition of poetic images and the proximity of poetry and prose, the dramatic and narrative structure of poems. All that in order to detail the otherness ethics that reverberates in Pozzi and Sereni poems.

Keywords

Pozzi; Sereni; poetry; ethics; otherness.

¹ Magíster en Estudios de la traducción Universidad Federal de Santa Catarina-Brasil. Actualmente estudiante de doctorado en Letras, Universidad Nacional de Córdoba. Contacto: carolina.villadacastro@gmail.com



Introducción

Este texto se dedica a la expresión poética del dolor humano en una selección de poemas de Antonia Pozzi de los años 1936 a 1937, “Treni”, “Periferia”, “Via dei cinquecento”, y de Vittorio Sereni de los años 1940 a 1944 “Periferia”, “Città di notte” y “Diario d’Algeria”, a fin de establecer sus alcances éticos, esto es, el modo como la poesía se transforma en un espacio polifónico de hospitalidad con los marginados, desaparecidos y ausentes en los poetas milaneses. Por consiguiente nuestra hipótesis consiste en afirmar una ética de la alteridad en los poemas seleccionados de Pozzi y Sereni que se puede constatar a través de sus características formales: en primer lugar, las transformaciones de la voz poética entre el anonimato, el diálogo y la polifonía con las voces invocadas; en segundo lugar, el expresionismo y dramatismo de la composición de las imágenes poéticas y, en tercer lugar, debido a la aproximación de la poética a la prosa con que el poema llega a tener una estructura teatral e, incluso, narrativa.

Nuestros objetivos son: en primer lugar, realizar un análisis poético de la selección de poemas de Pozzi y Sereni para establecer las singularidades de la voz poética, sus recursos y soluciones formales, las imágenes y musicalidad de sus poemas. En segundo lugar, comparar las poéticas del dolor de los milaneses, establecer sus vínculos con la tradición, sus discontinuidades, sus experimentaciones y sus alcances para problematizar el contexto histórico. En tercer lugar, establecer el carácter ético de estas poéticas del dolor, más exactamente, el desdoblamiento y multiplicación de la voz poética, la transformación teatral y narrativa del poema y, de este modo, la hospitalidad con los otros en los poemas en medio del racismo y fascismo que caracterizaron el escenario histórico al que responden sus voces.

Para esto proponemos una análisis poético y comparativo, por tanto, en la primera parte analizaremos los poemas de Antonia Pozzi “Treni”, “Periferia”, “Via dei cinquecento”. En la segunda parte nos dedicaremos a los poemas de Sereni “Periferia”, “Città di notte” y “Diario d’Algeria”. En la última parte, nos concentraremos en el análisis comparativo de ambas poéticas del dolor de Pozzi y Sereni, sus contribuciones formales y, desde ellas, su potencial para pensar una ética de la alteridad. Al final bosquejaremos vínculos posibles de estas poéticas del dolor de Pozzi y Sereni con el habla plural de Blanchot y la poética del testimonio de Agamben como expresiones de una po(é)tica de la alteridad que se debe a la necesidad de asumir una responsabilidad con el otro ante el desastre, como condición inevitable de la literatura de posguerra del siglo XX.

I El expresionismo lírico en “Treni”, “Periferia” y “Via dei cinquecento” de Antonia Pozzi

El contexto cultural e histórico de Antonia Pozzi es apasionante y, no obstante, tenso y convulsivo. La poeta participó de la Escuela de Milán, donde tuvo la influencia de la estética de Banfi y estimulantes amistades como las de Dino Formaggio o Vittorio Sereni. Pozzi hereda del grupo de Milán una concepción estética que prepondera la “inmediatez objetiva” a partir del uso del yo elíptico que trasluce tras las imágenes y musicalidad, la asunción de las “cosas hermanas” a las que dedicará sus poemas, la defensa de la autonomía de las imágenes y la aproximación de la escritura poética al acto de fotografiar. Estas son las características de sus primeras poesías donde se percibe, además, la influencia de clásicos como Leopardi en la tensión entre lo finito e infinito, lo alto y lo bajo y de figuras imprescindibles de la poesía del siglo XX italiano como Ungaretti en su búsqueda de la palabra despojada o “palabra inocente” (Cattoni 3), en el uso del verso libre y como destaca Montale (297-313): “la purezza del suono e la nettezza dell’immagine il suo dono nativo”.

A la vez, Pozzi lega de la Escuela de Milán posturas críticas frente al nacionalismo y fascismo que cada vez tomaba más fuerza en Italia, la atención en los saberes pragmáticos y su inquietud por la situación social. En este escenario, quisiéramos destacar la amistad de Pozzi con Dino Formaggio con quien mantiene una provechosa interlocución estética: para ambos el arte no es un mero esteticismo, una estética estática o una pasividad.

Paralelamente, Formaggio considerará que “hacer arte” corresponde a una actividad atenta a la realidad viva, a un hacer que apunta a una comunicación con los demás, concepciones que no sólo derivan del carácter pragmático que recibió de la Escuela de Milán sino del contexto en el que creció, de su labor como profesor y como activista antifascista, no en vano para Formaggio es necesario “entender el trabajo cultural como confrontación y también como solidaridad” (Scaramuzza 35).

Precisamente, esta amistad con Formaggio instigará la entrada de la historia en los poemas de los años 1936 a 1938 de Pozzi en “íntima consonancia con el dolor humano, la madurez del estilo alcanza un lenguaje duro y descarnado y, en una mayor apertura de la vida, también la guerra es objeto de meditación poética” (Cattoni 4). En estos poemas se destaca, además, las influencias de Pascoli, D’Annunzio y Rilke en la preponderancia de motivos como la noche, el silencio y la muerte, cada vez con un expresionismo más intenso en sus últimos poemas. Todo esto en medio de un complejo y contradictorio contexto histórico italiano donde avanza el fascismo y se declaran las Leyes raciales en el año 1938.

Como veremos a continuación, la selección de poemas “Treni” (1937), “Periferia” (1938) y “Via dei cinquecento” (1938) se caracterizan por un expresionismo lírico novedoso en que se contraponen imágenes contrastantes entre sí como el avance de la modernidad, la degradación y el dolor humano, que llenan los poemas de Pozzi de un intenso dramatismo social donde proliferan las imágenes de suburbios y barrio obreros. Es el caso de *Treni*, escrito en verso libre el 1 de mayo de 1937 en Turín:

Treni

A notte
 un lento giro d’ombre rosse
 alle pareti avviava i treni: tonfi
 cupi d’agganci
 al sogno si frangevano.
 E lavava
 lieve la corsa della pioggia il fumo
 denso ai cristalli: sogni
 s’aprivano continui, balenanti
 binari lungo un fiume.
 Ora ritorna
 a volte a mezzo il sonno quel tuonare
 assurdo
 e per le mute vie serali, ai lenti
 legni dei carri e dentro il sangue
 chiama
 lunghi fragori – e quell’antico ardente
 spavento e sogno
 di convogli.
 Torino, 1° maggio 1937

En “Treni” Pozzi libera el verso de la tradición poética de heptasílabos y endecasílabos y acude al hipérbaton (E lavava /lieve la corsa della pioggia il fumo / denso ai cristalli/ Y lavaba/sutil la

huella de la lluvia el humo/ denso en las ventanas²). La voz poética es impersonal y anónima, trasluce tras la serie de imágenes en tensión y disyunción el tren, el convoy, el sueño y el miedo. En este juego metonímico (quell'antico ardente /spavento e sogno/ di convogli /ese antiguo ardiente/ miedo y sueño / de convoy), se remueve la contradicción del hombre moderno capaz de inventar el tren y de convertirlo en arma militar, como cara y envés de sus sueños y de sus miedos.

El expresionismo del poema se constata en los motivos de la noche y del silencio que indican el rumor de Pascoli y Rilke, mientras nos describe las calles mudas nocturnas de Turín. A lo que se suma la intensidad de las imágenes en reenvío continuo de las “ombre rosse/ sombras rojas” y la “il sangue chiama/ sangre que llama” o de “tuonare assurdo /tronar absurdo” y los “lunghe fragori/ largos estruendos” que hacen de los trenes esa imagen laberíntica del hombre que en busca de progreso se pierde en el nihilismo de la guerra. De este modo, el expresionismo lírico que alcanza Pozzi en “Treni” no solo indica la madurez y fuerza poética de los años 1936-1938; sino que bosqueja el carácter crítico de su creación en medio del fascismo.

Justamente, esta “consciencia antifacista” (Cattoni 4) continúa en “Periferia” de 1938 donde se multiplican las imágenes de la periferia urbana y los barrios obreros, mientras aumenta el dramatismo social:

Periferia
 Sento l'antico spasimo
 – è la terra
 che sotto coperte di gelo
 solleva le sue braccia nere –
 e ho paura
 dei tuoi passi fangosi, cara vita,
 che mi cammini a fianco, mi conduci
 vicino a vecchi dai lunghi mantelli,
 a ragazzi
 veloci in groppa a opache biciclette,
 a donne,
 che nello scialle si premono i seni –
 E già sentiamo
 a bordo di betulle spaesate
 il fumo dei comignoli morire
 roseo sui pantani.
 Nel tramonto le fabbriche incendiate
 ululano per il cupo avvio dei treni...
 Ma pezzo muto di carne io ti seguo
 e ho paura –
 pezzo di carne che la primavera
 percorre con ridenti dolori.
 21 gennaio 1938

De nuevo, se mantiene el verso libre y el hipébaton en “Periferia”, con todo, aquí surge una variación de la voz poética, esta vez se experimenta el drama pronominal al pasar del yo (Sento

² Las traducciones al castellano de “Treni” (1937), “Periferia” (1938) y “Via dei cinquecento” (1938) de Antonia Pozzi que citamos son de Silvia Cattoni y Sergio Colella, publicadas en: Pozzi, A. *La vida soñada y otros poemas*. Traducida por Silvia Cattoni y Sergio Colella, Centro editor Sofia La Cartonera UNC, 2019.

l'antico spasimo/ siento el antiguo pesar), al tú (e ho paura/dei tuoi passi fangosi, cara vita.../ y tengo miedo/de tus pasos fangosos, querida vida) y al nosotros (E già sentiamo/a bordo di betulle spaesate.../ Y ya sentimos/a bordo de abedules desorientados). Este desdoblamiento de la voz poética comienza a introducir en el monólogo el extrañamiento y la interpelación por los otros, en este caso, por los viejos, niños y mujeres de los suburbios industriales a los que se superponen las fábricas y trenes. Lo que también se sugiere por el juego metonímico entre la vida, la tierra y las personas de los suburbios. Por tanto, la vida, ese "tú" que aguza la voz poética va socavando el carácter monológico del poema hasta dejarlo en el umbral de un espacio polifónico. Mientras se acude a la ironía y al oxímoron con que la voz poética se interpela a sí misma desbordada por las imágenes mismas (Ma pezzo muto di carne io ti seguio/ e ho paura – /pezzo di carne che la primavera /percorre con ridenti dolori / Yo pedazo mudo de carne te sigo/ y tengo miedo– /pedazo de carne que la primavera /recorre con sonrientes dolores).

Paralelamente, en "Via dei cinquecento" de 1938 se mantiene el expresionismo lírico y se hace cada vez más claro su carácter ético: "in vere e proprie scelte etiche, oltre che artistiche, immergendosi totalmente, anche su un piano umano, in una realtà di miseria messa a tacere dalla propaganda fascista"³ (Bernabó 27). A la vez que se multiplicarán las voces del poema:

Via dei cinquecento

Pesano fra noi due
 troppe parole non dette
 e la fame non appagata,
 gli urli dei bambini non placati,
 il petto delle mamme tistiche
 e l'odore –
 odor di cenci, d'escrementi, di morti –serpeggiante per tetri corridoi
 sono una siepe che geme nel vento
 fra me e te.
 Ma fuori,
 due grandi lumi fermi sotto stelle nebbiose
 dicono larghi sbocchi
 ed acqua
 che va alla campagna;
 e ogni lama di luce, ogni chiesa
 nera sul cielo, ogni passo
 di povere scarpe sfaciate
 porta per strade d'aria
 religiosamente
 me a te.
 27 febbraio 1938

Vuelven el verso libre, el hipérbaton y la voz poética intensifica cada vez más el drama pronominal, cuyo foco se disloca de un nosotros (Pesano fra noi due/ troppe parole non dette/e la fame non appagata/ Pesano entre nosotros/demasiadas palabras no dichas /y el hambre no saciado), a un yo que se desdobra en un él (sono una siepe che geme nel vento/fra me e te/ soy un seto que gime en el viento/entre vos y yo) y crea un ritmo dialógico con un tú ausente (ogni

³ N. del T. Traducciones propias de citas en italiano para acompañar la lectura: "En verdad y propiamente elección ética, además de artística, sumergiéndose totalmente, incluso en un plano humano, en una realidad de miseria puesta en silencio por la propaganda fascista" (Bernabó 27).

passo/di povere scarpe sfaciate /porta per strade d'aria /religiosamente /me a te / cada paso/de pobres zapatos destrozados/me conduce por caminos de aire/religiosamente /hacia vos). Al mismo tiempo, se repite la invocación de niños hambrientos, mujeres tísicas y muertos, cuya solicitud en medio del poema hace de él un espacio polifónico de intenso dramatismo en un gesto de amor y solidaridad.

El análisis de los poemas nos permite entonces destacar los desplazamientos de la voz poética del yo elíptico hacia el drama pronominal con el que sus poemas desbordan el monólogo y se aproximan al diálogo ya con el ausente, con los invocados, con la vida y con la tierra como potencias no fascistas. Así mismo, los recursos formales que usa, tales como, el abandono de la métrica tradicional por el verso libre y el hipérbaton, el uso de figuras como el oxímoron, la metonimia, la ironía o el recurso a la invocación y al diálogo dan cuenta del vigor del expresionismo lírico de Pozzi. Por consiguiente, estas experimentaciones formales de sus poemas “Treni”, “Periferia” y “Via dei Cinquecento” nos permiten indicar el carácter ético de esta poética del dolor humano con que la poeta milanesa transforma el espacio polifónico del poema en un espacio de hospitalidad con ese otro ausente, marginado o muerto, que nos permite afirmar que en sus poemas se traza una ética de la alteridad. A propósito las palabras de Bernabó:

Queste poesie, come altre degli anni 1937-1938, attestano dunque un notevole allargamento di orizzonti e un'evidente maturazione poetica di Antonia Pozzi, confermando nello stesso tempo quella profonda e totale apertura alla vita che da sempre le è propria. Leggendole, si avverte infatti che la sua stessa attenzione alla storia ufficiale non scaturisce da un'astratta presa di posizione intellettuale, bensì da concrete esperienze condivise con gli altri – anche con persone molto semplici – e vissute in modo bruciante nella propria carne prima del loro passaggio nella pagina scritta.⁴ (Bernabó 29-30)

II La poética del dolor en “Periferia”, “Città di notte” y “Diario d'Algeria” de Vittorio Sereni

Como Pozzi, Sereni también participó del grupo de la Escuela de Milán orientado por Banfi, además, entre ambos se tejió una bella amistad que los tornó tan próximos, hasta coincidir en su inquietud y postura antifascista en medio del agitado y complejo contexto histórico y social en el que vivieron. Respecto de su genealogía poética, Sereni es un heredero de Saba, en su canto a lo natal, a la tierra, a lo cotidiano o en el lenguaje antiórfico que se encuentra en algunos de sus versos. También se vincula a Pascoli en vista de su interés por el diálogo con los muertos y a Montale debido a la filosofía negativa que se percibe en sus poemas al preguntarse por lo que no somos y no queremos, por el carácter fantasmagórico de hombre y mundo propios de la posguerra. Igualmente se le considera un poeta posmontaliano en virtud de su atención al evento que desconcierta, por la voz árida, extrañada, exilada y por su inquietud por la nada.

⁴ *N. del T.* Traducción propia para acompañar lectura: “Esta poesía, como otra de los años 1937-1938, atestiguan, por tanto, una considerable ampliación del horizonte y una evidente madurez poética de Antonia Pozzi, confirmando, al mismo tiempo, aquella profunda y total apertura a la vida que desde siempre le es propia. Leyéndola se advierte, ciertamente, que su misma atención a la historia oficial no deriva de un abstracto posicionamiento intelectual; sino de la experiencia concreta compartida con los otros –aunque con personas muy simples– y vivida de un modo abrasador en la propia carne primero de ellos y vertida luego en la página escrita” (Bernabó 29-30).

Esta segunda parte se dedicará al análisis de la selección de poemas: “Periferia”, “Città di notte” y “Diario d’Algeria”,⁵ en ellos estudiaremos las transformaciones de la voz poética, el drama pronominal y el diálogo con los muertos tan característico de la poética de Sereni. Igualmente, indicaremos sus recursos formales: el uso de la polimetría, el carácter anti-retórico, el uso de la contradicción, la repetición y el carácter narrativo y dialógico de sus poemas. La composición se puebla de imágenes áridas, febriles y, no obstante, irrumpen imágenes delicadas donde brilla la vida aún en medio de la situación límite de los prisioneros de guerra.

Para comenzar “Periferia”, escrito por Sereni en 1940:

Periferia

La giovinezza è tutta nella luce
d’una città al tramonto
dove straziato ed esule ogni suono
si spicca dal brusio.
E tu mia vita salvati se puoi
serba te stessa al futuro
passante e quelle parvenze sui ponti
nel baleno dei fari.

La voz poética se desdobra entre el yo lírico del poeta y un tú, la vida (E tu mia vita salvati se puoi) que parece ajena, extraña y desposeída debido al evento de la guerra. Se usa el verso libre, con múltiples métricas, a la vez que el poema desenvuelve un carácter narrativo y dialógico. Las desoladoras imágenes se sobrepone en un tenso reenvío: la juventud, la ciudad en ocaso, la tortura, el exilio y el futuro incierto de la vida en vista de “Uma Itália de escombros e empoeirada” (Peterle 40).

Asimismo, el juego metafórico de la luz del ocaso (luce/d’una città al tramonto) y el relampaguear del faro (baleno dei fari) como la perspectiva incierta que vincula la vida singular a la vida colectiva de la ciudad en guerra. Precisamente, este vínculo entre la experiencia y la historia permite considerar la poesía de Sereni: “como coração da vida individual e coletiva, mas sobretudo como fértil dúvida” (Peterle 46).

Esta perturbación y preocupación también se pulsa en “Città di notte”:

Città di notte

Inquieto nella tradotta
che ti sfiora così lentamente
mi tendo alle tue luci sinistre
nel sospiro degli alberi.

Mentre tu dormi e forse
qualcuno muore nelle alte stanze
e tu giri via con un volto
dietro ogni finestra - tu stessa
un volto, un volto solo
che per sempre si chiude.

La voz poética inicia en el yo lírico, pero seguidamente va componiendo un drama pronominal al dirigirse a un tú, la ciudad de noche; e invocar un él, alguien que muere (qualcuno muore).

⁵ Las citas de estos poemas corresponden a la edición: Sereni, Vittorio. “Diario d’Algeria”, Arnoldo Mondadori Editore, 1965. Aún no hay traducciones disponibles en castellano.

Como en Pozzi, el drama pronominal constituye una estrategia compositiva que da una estructura teatral al poema. Paralelamente, se mantiene el verso libre en cuanto polímetro y se acude a la repetición que, según Testa: “não é só um fato formal ou estilístico; nele é também central o tema da repetição do existir, a percepção de que as coisas da vida e da história se repetem” (Testa 69).

Así en este poema esa ciudad cuyo rostro se desvanece tras las ventanas entre giro y giro del tren militar (e tu giri via con un volto/ dietro ogni finestra - tu stessa/ un volto, un volto solo/che per sempre si chiude) recuerda ese carácter fantasmagórico del mundo y de los hombres de posguerra, tan presente en otros de sus poemas como “Paura seconda”. La escena poética emerge en movimiento al modo de una imagen cinematográfica, retrata un viaje militar en medio de la ciudad en guerra que se pierde en el horizonte, mientras en el anonimato alguien muere. El poema superpone así los espacios a través de la voz poética: la ciudad, el tren y la habitación anónima, con un ritmo tenso que marca esa voz extrañada y excedida del poeta.

A continuación nos detendremos en “Diario d’Algeria” de 1944, que Sereni escribe en medio del cautiverio, tras ser tomado como prisionero por los Aliados y recluido en los campos del norte de África durante la II Guerra Mundial. Al respecto señala Wataghin: “A Sereni, poeta de grande valor, é dedicada uma lição a partir da ideia do sentimento de exclusão que nasce nele durante a guerra, da qual participa como prisionero num campo anglo-americano na África, mas que acaba se ampliando e se torna sentimento de exclusão do eu da própria vida, da própria história” (Wataghin 12). Se agudiza entonces el sentimiento de desarraigo del acontecer histórico de la guerra en Italia y de no poder participar de la *Resistenza*. La poesía emerge así en medio del desierto, bajo las tiendas cercadas y en continuo desplazamiento a través de Argelia y Marruecos. Sereni dedica este poemario a Remo Valianti, compañero de cautiverio, quien llora en un catre a su lado, al escuchar una serenata de acordeón en el campo en octubre de 1944.

Los tres primeros poemas del “Diario d’Algeria” Sereni (1965) los escribe en Sainte Barbe du Thélât- Argelia. La voz poética del primer poema corresponde a un nosotros (E d’oblio/ solo un azurra vena abbandona/ tra due epoche morte dentro noi”), en este Diario no se cantará tanto una anécdota individual; sino una experiencia colectiva, la de los hombres en medio de la guerra. En el segundo poema retorna el yo lírico debilitado y desdoblado en rumor de otras voces (io resto solo/con un gorgo di voci faticose). En el tercer poema se dibuja un drama pronominal entre el yo lírico y un tú, su sombra de prisionero que extraña, fragmenta y exilia al poeta (O tu così leggera e rapida sui prati/ombra che si dilunga/ nel tramonto tenace./Si torce, fiamma a lungo sul finire/ un incolore giorno. E como sfuma/ Chimerica ormai la tua corsa/ Grandeggia in me/ Amaro nella scia.).

Se mantiene el verso libre, la polimetría, la estructura narrativa que aproxima el poema a la prosa y se introduce poco a poco su carácter dialógico, con que comienzan a proliferar las voces en el flujo de los poemas. El cronotopo de estos poemas corresponde al campo de prisioneros vigilado por escoltas marroquíes, a la vida que se va entre las tiendas, los campos de trabajo y los ocasos.

Las imágenes crepusculares oscilan entre la aridez, lo siniestro y la fragilidad humana: el vacío en el corazón (vuoto del cuore), esa sombra ligera que se extingue de ocaso en ocaso en los campos de trabajo (Si torce, fiamma a lungo sul finire / un incolore giorno), tan quimérica como la frágil estela (E como sfuma / Chimerica ormai la tua corsa / Grandeggia in me / Amaro nella scia.), en fin, esa extraña especie humana que resiste (prigionieri: / specie in quello / laggiú che gioca all’ala). Con todo, irrumpe en medio del desolador cautiverio imágenes y sonidos cotidianos como el sonido de la lluvia bajo la tienda o el sauce sonoro (E la voce piú chiara non è piú / che un trepestio di pioggia sulle tende, / un’ultima fronda sonora / su queste paludi del sonno / corse a volte da un sogno) con que los poemas de Sereni esquivan el nihilismo para introducir la vida por el intersticio; mientras rumora la voz vitalista de Saba entre sus poemas.

Sereni escribe del cuarto al séptimo poema en Saint-Cloud, a continuación, encontramos el cuarto poema de “Diario d’Algeria” de gran fuerza lírica:

Non sa piú nulla, è alto sulle ali
 Il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
 Per questo qualcuno stanotte
 Mi toccava la spalla mormorando
 Di pregar per l’Europa
 Mentre la Nuova Armada
 Si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno : –È il vento,
 Il vento che fa musiche bizzarre.
 Ma se tu fossi davvero
 Il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
 Prega tu se lo puoi, io sono morto
 Alla guerra e alla pace.
 Questa è la musica ora:
 Delle tende che sbattono sui pali.
 Non è musica d’angeli, è la mia
 Sola musica e mi basta–.

Como vemos, la voz poética desenvuelve un drama pronominal entre el yo lírico, un él: alguien que murmura (qualcuno stanotte / Mi toccava la spalla mormorando / Di pregar per l’Europa) y al que el poeta se dirige después como un tú (Prega tu se lo puoi), como su interlocutor. En este poema se alcanza uno de los momentos clímax del poemario, dado que su estructura compositiva toma la forma de un diálogo onírico, tenso y complejo entre dos voces disonantes, entre aquel que cree en Europa y esa voz moribunda y descreída del poeta (Prega tu se lo puoi, io sono morto / Alla guerra e alla pace.). Esta música bizarra del poema en que se fuga su mirada crítica del fascismo europeo.

Entre los siguientes poemas cabe destacar el sexto poema, donde se mantiene el drama pronominal, esta vez entre un nosotros y un ellos (non sanno d’essere morti / i morti come noi / non hanno pace.), con que de nuevo en un tono dialógico, irónico y crítico el poeta se dirige a aquellos que oran. Con que este poema remite metafóricamente al cuarto para sobreponer de nuevo esa música de ángeles y la música bizarra del poeta en medio de la guerra fascista, quizá en un gesto de rechazo a los ídolos, con que rumora Montale en los poemas de Sereni, a través de esta figura del hombre que duda, que yerra entre quimeras y fantasmagorías. Por su parte, en el séptimo poema una voz poética anónima se dirige irónicamente a un ellos: la manada tedesca (ma sepolcrale il canto d’una torma / tedesca alla forza perduta) que eleva su canto nihilista en contraste con el hastío y el cerco de polvo donde sus vidas se extinguen en el olvido (ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d’oblio / perfetto il cerchio). A propósito de este carácter crítico ante la historia anota Testa: “Sereni é poeta, sim, da dúvida e da perplexidade, mas é também o poeta que, quando necessários posicionamento e julgamento histórico nítido, não dá um passo atrás e fala de modo muito claro” (Testa 72).

Los últimos poemas del octavo al duodécimo Sereni los escribe en Sidi-Chame en Argelia. En el octavo poema las voces aumentan: la voz poética inicia en primera persona (ritorno tentoni) refiere a un ellos (ma qui nessuno più a ginocchi soffre [...] comitiva di disperati), sus compañeros de prisión también desesperados y termina invocando a un él ausente (–Dov’è il lume / che il giovane Walter vigilava / fiammante nell’ora tarda / all’insonne compagnia...–). Entre los recursos formales se mantiene la aliteración en un par de pasajes con

dos motivos que reverberan entre sí: los que sufren (ma qui nessuno più / a ginocchi soffre / solo la terra soffre / che nessuno più soffra d'essere) y la comitiva de desesperados (comitive / di disperati meno disperati / più disperati). El uso recurrente del “Ma”, la conjunción adversativa no solo introduce la contradicción en el ritmo dialógico del poema, sino que indica a los otros que sufren al lado, sus compañeros de cautiverio. Al respecto describe Testa:

é um dos termos mais frequentes, porque, no desenvolver do discurso sereniano, entra sempre em jogo o sentimento de contradição, ou melhor, de contradizer; ou, mais simplesmente, aparece outra voz, uma outra pessoa que interrompe o eu com o mas. Ademais, Sereni era bem consciente desse traço, não lhe interessa transmitir uma verdade, mas interessa-lhe prestar contas com a experiência. Para fazer isso, é necessário ter a consciência da contradição. O que significa que (parafraseando sempre declarações suas de poética) não existe somente a superfície das coisas, existe também o reverso delas e, então, o mas está sempre –como um mecanismo linguístico e psicológico– em constante e quase obsessiva função. (Testa 56)

También se destaca el uso de las rayas para introducir las voces, en este caso el diálogo con el ausente centinela con quien compartía el insomnio; mientras se aproxima experimentalmente el poema a la prosa.

En el noveno poema continúa *in crescendo* el tono grave y el ritmo desesperado del poema anterior por el encierro militar en medio del desierto:

Spesso per viottoli tortuosi
 Quelque part en Algérie
 Del luogo incerto
 Che il vento morde,
 La tua pioggia il tuo sole
 Tutti in un punto
 Tra sterpi amare del piú amaro filo
 Di ferro, spina senza rosa...
 Ma già un anno è passato,
 E appena un sogno:
 Siamo tutti sommessi a ricordarlo.

Ride una larva chiara
 Dov'era la sentinella
 E la colina
 Dei nostri spiriti assenti
 Deserta e immemorabile si vela.

La voz poética ahora es colectiva, corresponde a un nosotros, los prisioneros que cumplen un año en cautiverio en algún lugar desconocido de Argelia. Las imágenes del campo (Tra sterpi amare del piú amaro filo / Di ferro, spina senza rosa...), la invocación al silencio (Siamo tutti sommessi a ricordarlo), al centinela y a la vela se yuxtaponen para componer entre sí un cuadro de la comunidad entre moribundos y sobrevivientes que aún pervive en las situaciones límites.

El décimo poema inicia con un drama pronominal entre el yo lírico, un tú anónimo y las sombras en medio del aislamiento y entumecimiento por el tiempo suspendido en el campo. A la vez que se sobreponen imágenes febriles: el leve pulso, la hoja que se hurta al enceguedor sol (tra le pagine sfogliate / una marea di sole) y el ojo febril que brilla aún (ma un occhio lustro ma un tatto febbrile). En el clímax del poema se inicia el diálogo:

Venivano ombre leggere: –che porti
 Tu, che offri?... –sorridevo
 Agli amici, svanivano
 Essi, svaniva
 In tristezza la curva d'un viale.
 Dietro ruote fuggite
 Smorzava i papaveri sui prati
 Una cinerea estate.

Ma se tu manchi
 E anche il cielo è vinto
 Sono un barlume stento,
 Una voce supérflua nel coro.

Ante el paso de las sombras, el yo lírico se dirige a una de ellas para interpelarla sobre su ofrenda (–che porti / Tu, che offri?...), como en un una alucinación sonrío a sus amigos mientras se desvanecen. El dramatismo se intensifica en la última estrofa (Ma se tu manchi / E anche il cielo è vinto / Sono un barlume stento, / Una voce supérflua nel coro), una vez más, el poeta se dirige a un tú anónimo, a esa sombra querida que se desvanece, a la que dedica su hilo de voz en medio del coro. El poema se cierra en su cresta, allí donde convergen la teatralidad y el lirismo austeros de Sereni. A propósito de este poema quisiéramos destacar este yo fragmentado, exilado y debilitado sobre el que dice Testa: “O sujeito, agora, é colhido na perda de suas certezas e da própria identidade; é um eu que se apresenta refém de vozes que vêm de fora. É, enfim, para concluir com as palavras do próprio Sereni, um eu expatriado” (Testa 77). No en vano esta exteriorización y desobjetivación del yo lírico posibilita el diálogo con las sombras, su contacto con los muertos, esto es, “pular a linha de sombra que divide os desaparecidos dos sobreviventes [...] a possibilidade de um encontro e de um diálogo entre o aqui e o além” (Testa 66).

El undécimo poema se dedica a la añoranza de la amada ausente (un giorno corse a volo / nel lume del tuo corpo / in ognuna m'attardo in un groviglio / di volti amati / nel poco verde tra gli anditi bui / nel vecchio cielo diventato mite). Y el duodécimo poema cierra el Diario d'Algeria desde un nosotros que, en la ausencia de dioses, vela en medio de la tristeza con un centelleo de alegría que los vincula a ese fuego lejano de sus vidas suspendidas. Fuerza y fulgor infinitos de la poesía en medio de las situaciones límite de la guerra y la pérdida de la libertad: “Resíduos, cinzas, memória, esquecimento, fantasmas, espectros que se potencializam no vórtice da vida e da escritura” (Peterle 50).

Para finalizar, quisiéramos detenernos en el modo como esta poética del dolor de Sereni tiene un alcance ético insoslayable: de un lado, el carácter dialógico de la voz poética con que se invocan otras voces de sobrevivientes, muertos o ausentes; del otro, la estructura narrativa de sus poemas con que se vincula la experiencia singular a la colectiva desde su crítica al fascismo. Estos procedimientos nos permiten constatar una poética de la alteridad en Sereni, sus poemas son un acto hospitalario con los desaparecidos, sobrevivientes, muertos e incluso con la ciudad en ruinas, a los que ofrece la inquietud, perpejidad, indecibilidad y silencio de sus palabras. Para terminar este apartado, las anotaciones de Peterle:

“Poeta do contato” está no título desse ensaio, afastando-o de uma visão solipsista ou órfica, perspectiva que supõe uma ação de aproximação do “outro”, fundamental para a sua poética, em que o “eu” dilatado é também “tu” “ele”, um outro. Testa chega a falar de despedida de si em Dopo la lírica. Um movimento de deslocamento do “eu” na poesia

(não é somente um fenômeno de Sereni), que não se sustenta mais na sua solidão. A sua existência é singular-plural. (Peterle 43)

Consideraciones finales

Tras este recorrido podemos establecer que las poéticas del dolor de Pozzi y Sereni convergen en su postura estética antifascista, en la perplejidad de la voz poética ante los acontecimientos históricos y en sus contribuciones singulares a la transformación formal y estilística del poema en un espacio polifónico donde por invocación, interpelación, diálogo o narración se acoge la voz de los otros anónimos, marginados, exilados, ausentes o muertos ya de los suburbios urbanos y obreros, ya de los campos de trabajo, con que constatamos nuestra hipótesis de una ética de la alteridad en sus poemas.

Con todo, también encontramos diferencias estilísticas y diversidad de soluciones formales entre uno y otro, en términos generales, se trata del expresionismo lírico de Pozzi que brilla en la fuerza concreta de las imágenes, los objetos y los lugares; en contraste con la poesía austera y exigua de Sereni. Por consiguiente, en este apartado se propone una síntesis de las contribuciones singulares de Pozzi y Sereni a la poesía italiana del siglo XX a partir de tres aristas: 1. Las transformaciones de la voz poética, su desdoblamiento, multiplicación y polifonía; 2. El carácter expresionista, teatral y narrativo de sus poemas donde se interpela la historia; 3. El potencial ético del poema como espacio de hospitalidad con los otros en un gesto intempestivo respecto de la historia. Este análisis comparativo nos permitirá sustentar y verificar la hipótesis propuesta sobre la ética de la alteridad que se expresa en las poéticas del dolor de Pozzi y Sereni.

En “Treni”, “Periferia”, “Via dei cinquecento” de Pozzi, la voz poética tiene importantes transformaciones al pasar del yo elíptico al desdoblamiento, al introducir un “tú”, que a veces refiere a la vida que se torna ajena y extraña o al amante ausente, hasta desembocar en el drama pronominal donde aparecerán un “nosotros” y un “ellos”, esto es, los viejos, niños, mujeres y muertos de los barrios obreros a que se donan estos poemas. De este modo, el poema abandona el carácter monológico y adquiere un carácter polifónico. Paralelamente, en “Periferia”, “Città di notte” y “Diario d’Algeria” de Sereni, la voz poética se desdobra como Pozzi en un “tú” que refiere a la vida que excede y desubjetiva, dejando al poeta en el extrañamiento y ante lo indecible. De este modo, la voz poética se torna casi un resto o ceniza que rumora no en nombre propio; sino por el rumor de otras voces, al respecto Testa precisa:

“cenere” (“cinza”) é tanto lexema, em significativa recorrência estilística, quanto –em tangência histórica com a incancelável recordação da guerra e das tragédias do século– indício de um desmoronamento geral dos alicerces tradicionais do estar no mundo, que envolve a sistematização da linguagem, o estatuto da identidade, com sua redução a “passante” ou a “além-morto”, e as fundamentais coordenadas de espaço, tempo e experiência. Em uma cena textual, onde o eu gramatical da poesia sente a falta do terreno sob seus pés, sobem à superfície larvas e fantasmas: um interminável morrer, no qual a cinza se recolhe, chamando-nos a ouvir e abrindo uma dimensão inédita entre luto e melancolia. Em um centro que se esmigalha e se agita, a escrita torna-se um resto – uma cinza. (Testa 20)

Este es precisamente el umbral del diálogo y de la experimentación del drama pronominal que se intensifica y desenvuelve en los poemas de Sereni, mientras se van poblando de anónimos, ausentes, sombras y muertos a cuyo sufrimiento y desesperación ofrece su palabra poética. De este modo, con Sereni la voz poética polifónica llega a situarse en un “nosotros”, los prisioneros de los campos, para interpelar a un “ellos”, los que oran o a la manada tudesca que entona un

canto sepulcral; mientras hace del poema una música bizarra que en la ausencia de dioses e ídolos conjura el nihilismo metafísico e histórico y, no obstante, acoge el llanto del otro, su desesperación, el cuerpo amado y ausente o, simplemente, el sonido de la lluvia o del sauce. Igualmente, destacamos el carácter colectivo que toma esta voz poética, su comunidad con los demás cautivos y centinelas que velan insomnes en el campo ante lo desconocido, en congruencia anota Peterle: “O carácter existencial da poética sereniana, que alcança importantes resultados para a poesia italiana, o entendimento da poesia como um espaço do com, do contato (singular-plural)” (Peterle 46). Así mismo, estas transformaciones formales del poema aproximan la experiencia singular a la historia con un tono tenso, complejo e intempestivo a través de su movimiento dialógico y su estructura narrativa.

Respecto de los recursos formales quisiéramos destacar en Pozzi el uso del verso libre, el hipérbaton, el oxímoron, la metonimia, la ironía, la invocación y el drama pronominal como estrategias compositivas que dan gran vigor y dramatismo a sus últimos poemas. Por su parte, Sereni acudirá a la polimetría, a la repetición y a la contradicción, no sólo para desplegar el carácter dialógico de sus poemas, sino para introducir las otras voces y perspectivas. En este sentido, también se destaca el uso de la raya y las comillas con que se introducen los diálogos, mientras el poema se aproxima experimentalmente a la prosa y se exploran nuevos registros y plasticidades, hasta el punto de tornar la ruina en rumor.

En cuanto a la composición de las imágenes y su musicalidad se puede notar el carácter expresionista de los poemas de Pozzi con que logra contrastar las paradojas del hombre moderno: su fantasía de progreso y su guerra nihilista como cara y envés de sus sueños y miedos; igualmente, tiene gran fuerza el simbolismo de los poemas y el dramatismo con que retrata la vida en los suburbios y barrios obreros de Milán. Esta perspectiva se multiplica en los poemas de Sereni quien también cantará a la juventud, a la ciudad en ruinas, al anónimo que muere, a los prisioneros que velan insomnes, a las sombras de los muertos, al llanto y súplica del compañero, al cuerpo amado, al sauce y a la lluvia como tonos e intensidades de una vida antifascista que resiste como resto y ceniza de un fuego inmemorial.

De este modo, las poéticas del dolor de Pozzi y Sereni dejan una invaluable contribución a la poesía italiana del siglo XX, al hacer de la voz y del poema espacios de hospitalidad con el otro, más aún, de asumirse como anónimos entre anónimos que rechazan el nihilismo fascista y afirman la vida con su gesto solidario, su vela insomne y su respuesta a lo indecible. Potencia misma de la poesía como ruina y ceniza sobre la que indica Testa: “a última parte do século XX perdeu a crença nos valores transcendentos da escritura; não monumentos, mas ruínas e cinzas” (Testa 70).

Para terminar, quisiéramos articular esta ética de la alteridad en las poéticas del dolor de Pozzi y Sereni al habla plural de Blanchot y a la poética del testimonio de Agamben, a fin de instigar sus posibles vínculos y terminar de detallar su legado para el siglo XX. Los poemas estudiados responden a una exigencia: “nombrar lo posible, responder a lo imposible” (Blanchot 82), ante las situaciones límite del dolor y la guerra la palabra poética se mantiene excedida, perpleja, incluso, árida. No obstante, hay un doble movimiento que lleva a cabo: “– hablar sin poder. / –Mantener la palabra” (Blanchot 82). En esta tensa oscilación yace la potencia ética de esta poesía, en tanto su tarea es “intentar acoger al otro como otro y al extranjero como extranjero, el prójimo en su irreducible diferencia, en su infinita extrañeza, extrañeza (vacía) de tal calibre que solo una discontinuidad esencial puede reservar la afirmación que le pertenece” (Blanchot 101). Podemos considerar, en términos de Blanchot que se trata de un habla plural porque en los poemas de Pozzi y Sereni la voz poética es múltiple, su debilitamiento es umbral de la proliferación de otras voces ausentes, anónimas incluso desaparecidas con las que se hace comunidad.

En este sentido, el poeta se aproxima al testigo y su palabra al resto, al respecto dice Agamben: “si el que testimonia verdaderamente lo humano es aquel cuya humanidad ha sido

destruida, eso significa que la identidad entre hombre y no hombre no es nunca perfecta, que no es posible destruir íntegramente lo humano, que siempre resta algo. El testigo es ese resto” (Agamben 141). El extrañamiento y la desubjetivación de las voces poéticas en Pozzi y Sereni dan cuenta de esa paradoja común al testimonio y a la poesía que perviven a la guerra para dar voz a lo indecible, se trata de: “una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (Agamben 153). Extraños y exiliados para sí ante los acontecimientos, los poetas milaneses mantienen y donan la palabra poética a los otros ausentes, desaparecidos o exiliados, en una suerte de comunidad de lo indecible, con que constatamos nuestra hipótesis inicial sobre la posibilidad de leer los poemas de Pozzi y Sereni como poéticas de la alteridad.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III*. Traducido por Antonio Gimeno, Pre-textos, 2000.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Traducido por Isidro Herrera, Arena libros, 2008.
- Bernabó, G. “«Io vengo da mari lontani»: la poesia di Antonia Pozzi.” A. Pozzi. *Parole Tutte le poesie*. Ancora, 2015.
- Cattoni, Silvia. “Antonia Pozzi: *Parole. Tutte le poesie*.” *Revista coda*, n.º 1, 2018, pp. 1-5.
- Montale, Eugenio y Thomas S. Eliot. “Eugenio Montale e Thomas S. Eliot lettori di Antonia Pozzi. Con una lettera di Thomas S. Eliot a Roberto Pozzi (novembre 1954).” *Italian Poetry Review*, n.º V, 2010, pp. 297-313.
- Peterle, Patricia. “Vittorio Sereni, poeta do contato.” *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana*, 7 letras, 2015, pp. 39-50.
- Pozzi, Antonia. *Parole. Tutte le poesie*. Ancora, 2015.
- _____. *La vida soñada y otros poemas*. Traducidos por Silvia Cattoni y Sergio Colella, Centro editor Sofia La Cartonera UNC, 2019.
- Scaramuzza, Gabriele. *Oggetto e conoscenza*. Unipress, 1989.
- _____. “Dino Formaggio: una presentación.” *Eikasia, revista de filosofia*, n.º 62, 2015, pp. 13-28.
- Sereni, Vittorio. *Diario d’Algeria*. Arnoldo Mondadori editore, 1965.
- Testa, Enrico. “A exclusão do eu expatriado: movimentos de Vittorio Sereni.” *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana* editado por Peterle y Gaspari, 7 letras, 2016, pp. 44-77.
- Wataghin, Lucia. “Cinzas do Novecentos. Lições brasileiras de Enrico Testa.” *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*, 7 letras, 2016, pp. 11-13.