

LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA POESÍA DE ALDA MERINI

Filippo Giuseppe DI BENNARDO

Siguiendo las indicaciones de Alda Merini, cuando dice que “El nacimiento es el momento más importante para un poeta”¹, dejemos que ella misma nos describa el estupor de su nacimiento, de su aparición en la vida en la primavera de 1931, recogida en *Vuoto d'Amore*:

SONO NATA IL VENTUNO

“Sono nata il ventuno a primavera
ma non sapevo che nascere folle,
aprire le zolle
potesse scatenar tempesta.
Così Proserpina lieve
vede piovere sulle erbe
sui grossi frumenti gentili
e piange sempre la sera.
Forse è la sua preghiera.”²

Ya en esta poesía están presentes algunos de los temas queridos para Alda Merini. Emergen tres. Son los temas en los que profundizaremos en esta disertación y que se reabrirán a la novedad de la religiosidad presente en las líricas merinianas. Son las referencias a la mitología, a la religiosidad cristiana, y se distingue también en seguida la nota de la contradicción. Leamos, pues, los versos:

Primavera / scatenar tempesta
nascere / aprire le zolle

Es ésta una lectura del nacimiento, obviamente dada a posteriori, pero todavía podemos afirmar más exactamente que es una interpretación, una lectura, que responde

¹ Alda Merini, *Reato di Vita*, op. cit., p. 60

² Alda Merini, *Sono nata il ventuno*, en *Vuoto d'Amore*, Turín, Einaudi, 1991, p.17

a los criterios de la escritura autobiográfica femenina que, en virtud del presente, relea el pasado. Es el 'yo histórico' el que adquiere sentido a través del 'yo poético' del presente. Una interpretación a posteriori que no puede no hacernos pensar, por una parte, en una lectura heredada del psicoanálisis - con la cual, por obvios motivos, la poeta sin duda se ha familiarizado - y, por otra parte, en el autobiografema de la genealogía y de la infancia. La lectura a posteriori nos hace entender también, y nos confirma, cómo ver el emparejamiento Merini / Proserpina.

Proserpina se nos presenta como una figura con una nota fuertemente biográfica. El relato de la mitología nos cuenta que fue raptada en el Infierno por Plutón: Ceres se dirigió entonces a Júpiter para que instara a su hermano Plutón a devolvérsela; su hija, apenas llegada al Infierno, había comido siete granos de granada y, por tanto, la diosa sólo pudo conseguir que Proserpina pasase con ella una mitad del año, y la otra con el señor del Infierno.

Es éste un flashback de la vida de Alda Merini, que pasa parte de su existencia raptada (y este 'raptada en el infierno', en el contexto de la vida de Merini, debemos leerlo como 'internada', a veces sin que ella sea consciente de ello), y conducida al infierno del manicomio. Sin duda nos lleva también a ese mundo subterráneo de las escritoras que, conscientes de la trasgresión a la que la cultura patriarcal las obliga para acercarse al mundo de la escritura, no se sustraen a la pesada carga de quien se distingue. Distinguirse significa, del mismo modo, aceptar también un pesado camino de sufrimiento; como dice Sor Juana Inés de la Cruz:

“Additato? Allora soffra perché questo è il premio di chi si distingue!”³

Proserpina es normalmente representada con una hoz en una mano y, en la otra, lleva un manojó de espigas; tiene amapolas y espigas esparcidas por la cabeza y las ropas. Es ésta una imagen que no se aleja mucho de la de Alda Merini cuando se la ve

³ Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea en Prosas y versos*, Madrid, Alba, 1999, p. 126.

aparecer en las orillas del Naviglio, en los diques oscuros y llenos de humo del barrio popular milanés que tanto ha amado y ama, donde vive actualmente.

También la referencia a la plegaria nos introduce en el mundo simbólico catódico al que Merini tantas veces alude para la creación de sus versos y, no por último, como confirmación de ello, podemos hacer referencia a su último libro publicado, *Corpo d'amore, Un incontro con Gesù*⁴, donde la misma Merini, en la entrevista concedida a Lucia Bellaspiga para el periódico *l'Avvenire* del 16 settembre 2001⁵, a la afirmación de la periodista - “De su libro impacta ya el título: Cristo es un ‘cuerpo’ de amor. Fe y deseo se funden en un moderno Cántico de los Cánticos” -, responde:

“Jesús es Dios hecho carne: ha querido sentir nuestras pasiones, las injurias del demonio. Lo he escrito: mi amor por el hombre Jesús ha brotado en la infancia, ‘Nunca una niña estuvo más sedienta de Dios que yo’. Tenía una fuerte vocación religiosa, de la que mi madre me disuadió encaminándome a una vida de familia: un marido, cuatro hijas que me han sido arrancadas con la excusa de la locura... La familia la he sufrido y vivido con alegría, pero siempre con un temperamento franciscano, basta con mirar a mi casa...”.

O como nos presenta el mismo Ravasi⁶, en su prólogo al último libro de líricas de la poeta publicado, nombrado hace un momento:

“(...) casi como en la literatura semita que no conoce netas distinciones de género - la prosa se descolora en poesía y viceversa, en una constante armonía de contrapuntos. [Alda Merini] Pronuncia en su poemita una continua declaración de amor, transparente y pura, ‘de auténtica enamorada’, resaltando de modo ideal el río de la literatura mística, capaz de entrelazar eros e ágape, carne y alma, deseo y fe”⁷.

⁴ Alda Merini, *Corpo d'amore, Un incontro con Gesù*, Milán, Frassinelli, 2001

⁵ Lucia Bellaspiga, entrevista a Alda Merini, *La logica del diavolo*, ‘Avvenire’, 16.09.2001

⁶ Gianfranco Ravasi, teólogo y exegeta entre los más autorizados de los contemporáneos en Italia.

⁷ Gianfranco Ravasi, Merini: *Canto un amore chiamato Gesù*, ‘Corriere della Sera’, 31. 08. 2001 y publicada en, Introducción a Alda Merini, *Corpo d'amore, Un incontro con Gesù*, Milán, Frassinelli, 2001 p. VIII

Como una de las constantes de la producción de Alda Merini y, como consecuencia, de la crítica sobre su producción, leemos lo que Pier Paolo Pasolini comenta sobre la religiosidad de nuestra poeta:

“(…) Merini no es religiosa, ni católica: el catolicismo corresponde a una hagiografía de estampa sacrílega. Es sólo por la carencia del sentido de la identidad, por lo que ella se expande en el mundo que la rodea, lo que configura en Merini un dato místico: pero la intervención que ella espera, para unificarse, ser persona, no es precisamente la divina…”⁸.

La presencia de Dios, en las líricas de Alda Merini, es desde el principio un aspecto muy particular de su imaginario poético. La religiosidad, las imágenes cristianas, forman parte de un lenguaje personal que deriva de la severa educación católica impartida en la infancia por los familiares. La perenne amonestación de la iglesia, la idea angustiosa del pecado, del delito de la carne, crean desde siempre en la mente de la poeta una sensación de culpa por la conciencia imprescindible de la sensualidad del cuerpo, que la induce, en las primeras composiciones, a reprimir su propia personalidad en el frustrante intento de parecerse a una figura angélica, pura, de hacerse “ausente” como, por ejemplo, en la lírica *La vergine*.

A continuación, las fuertes razones del amor por un hombre, por los hombres, que se encuentran con las del amor por Dios y se funden en un canto que se libera, en las poesías, en audaces plegarias e imágenes al límite extremo de la heterodoxia, del sacrilegio.

A través de un camino poético, la poeta llega a la máxima expresión de esta unión casi oximórica de lo sagrado y lo profano, con las líricas publicadas en *Tu sei Pietro*, de 1961:

“(Ché cristiana son io ma non ricordo
dove e quando finì dentro il mio cuore
tutto quel paganesimo che vivo).⁹”

⁸ Piero Paolo Pasolini, *Una linea orfica*, en ‘Paragone’, op. cit., p. 86

⁹ Alda Merini, *Rinnovate ho per te*, en *Tu sei Pietro*, Milano, Scheiwiller, 1951, ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p. 100

La reconciliación con lo divino y consigo misma, muy buscada en las poesías de su primera producción poética, encuentra finalmente el espacio para manifestarse plenamente en una religiosidad personalísima en sus motivos, desacralizadora si se inserta en una visión católica convencional, con un Dios muy humano, terreno, sin el privilegio del bien absoluto.

La efigie del Señor mantiene siempre una especie de ambivalencia, de ambigüedad, un aspecto dual que, por un lado, encarna la salvación para el hombre, pero por el otro, es Aquél que no perdona, que infunde temor y somete a su pueblo.

“Sei il culmine del monte di cui i secoli
sovrapposti determinano i fianchi,
la Vetta irraggiungibile,
il compendio di tutta la Natura
per entro cui la nostra mente indaga.
Sei Colui che ha due volti: di luce
pascolo delle anime beate,
ed uno fosco
indefinito, dove son sommerse
la gran parte delle anime, cozzanti
contro la persistente
ombra nemica: e vanno, in quelle tenebre,
protendendo le mani come ciechi...”¹⁰

En esta poesía juvenil, Dios es sentido como un algo lejano, inaprensible, ininteligible, que se erige sobre la natural comprensión humana y pone un veto a la posibilidad de alcanzar un conocimiento más allá del límite insuficiente del dogma.

Es un Dios soberbio, que con su principio esconde dos caras opuestas: una positiva pero a favor de pocos elegidos, de pocas “almas beatas”, descrita con la metáfora clásica de la presencia de la luz, símbolo de paz eterna, de salvación de los pecados, y otra oscura, angustiosa, que en los versos desarrolla una visión de infierno dantesco, con evidentes alusiones, en la última parte, a las imágenes de la Divina Comedia.

¹⁰ Alda Merini, *Chi sei*, en *Paura di Dio*, op. cit., p. 41

En un vuelco del orden cristiano, las almas inmersas en las tinieblas, excluidas del privilegio de la iridiscencia divina y obligadas a vagar sin guía alguna en la vida, se convierten en las grandes víctimas de la justicia eterna, aquéllas que chocan con la “persistente sombra enemiga”, el rostro de Dios sin gracia, afrontando valerosamente su áspera condición de despojos.

Encontramos en las líricas a una poeta combatida, por una parte, por el tormento y la constricción de los sentidos, y por otra, por las instancias de su amor terreno, y la poeta llega a una rebelión moral, de cuya índole moral, tan importante y presente en ella, reforzada. El remordimiento de haber pecado (representado con imágenes de ruina y destrucción) se aleja de la relación con el cuerpo, de las descripciones de los encuentros vividos, que son investidos de luz y adquieren el derecho a ser; entonces Dios se convierte en el reclamo privilegiado para súplicas afligidas, en las que el perdón se sustituye por una personal conciencia de Su comprensión en relación a una criatura atormentada, que busca sólo su paz espiritual, su extremo compromiso para no renunciar a la fe cristiana, así encontramos esta plegaria-lírica dirigida a Dios. “Lasciami alle mie notti / ed ai miei benefici di peccato, / lasciami nell’errore”, para luego sostener con confianza pocos versos más abajo “so che mi assolverai dalle mie pene: / ma ora lasciami umana / col cuore roso dalla mia paura”.¹¹

Aunque en realidad resulta difícil hablar de total libertad y emancipación de la búsqueda epocal, de las normas generalizadas del periodo literario, en cuanto la ‘memoria poética’, o bien las influencias externas de un autor, no son fácilmente eludibles, sino que entran a formar parte, en el momento de la composición de un verso, de una única génesis creativa. En el caso de Merini, más correcto sería considerar el modo en que la poeta ha ‘hecho añicos’ o ‘plegado’ la tradición a sus exigencias líricas, renovándola y modificando sus términos hasta confundir sus rasgos.

Por tanto, si “sus fuentes parecerían todavía más lejanas...”¹², tanto “que de fuentes, para la niña Merini no se puede hablar con certitud”¹³, concluiremos que no se

¹¹ Alda Merini, La fuga, en *Paura di Dio*, op. cit., p. 54

¹² Schwarz, solapa de cubierta de *Nozze Romane*, op. cit., p. VI

¹³ Piero Paolo Pasolini, *Una linea orfica*, en ‘Paragone’, op. cit., 1954, p. 84

puede, pues, hablar con propiedad, en el caso de la obra de Merini, de fuentes comprobadas; por el contrario, se pueden reconocer más allá de la fuerte formación católica, de la formación clásica sobre los mitos “heredada” casi por ósmosis de la cercanía del poeta (y en este caso traductor) Salvatore Quasimodo, los ecos de autores y corrientes próximos a ella o que forman parte de su formación.

En las colecciones incluidas en *La presenza di Orfeo*, algunos nodos simbólicos entre los más significativos parten precisamente de las figuras metafóricas de la semilla / brote, de la planta, con un continuo uso de palabras e imágenes que vuelven al tema principal de la naturaleza materna y generadora; la primavera, la vida, las raíces, las hojas, la rama, la acción de madurar, además del árbol y, como se ha dicho, el brotar, aparecen insistentemente en casi todas las composiciones de la poeta, como por ejemplo, en las líricas *Estasi di San Luigi Gonzaga, Ansia, Una Maddalena, ... E la bellezza non potrà cessare, Disarmata io m'odo, Vicinanza di esseri, Ti ho detto addio*.

A veces Alda Merini expresa un sentimiento tranquilizador que deriva de una relación simbiótica con Ceres, símbolo de la fertilidad de la tierra, el sentimiento comunicado se hace conflictivo y entonces en el tronco de la planta aparecen las espinas, las zarzas, la locura, así como aparece en *Selvaggia*:

“Fu la spina gigante
del mio fermo complesso
a nutrirmi di ripide follie
e d'arsiccie tensioni...

I rovi, i rovi hanno scatenato
al mio capo inseguito
questa chioma violenta e tumultuosa,
la luce della diffidenza!

[...].”¹⁴

También la imagen icónica del ángel, con su figura retórica de sinécdoque, como el ala la referencia al cielo, son otra constante de las líricas: *Solo una mano d'angelo, Nelle*

¹⁴ Alda Merini, *Selvaggia*, en *La presenza di Orfeo*, Milán, Schwarz, 1953, ; ahora en *La presenza di Orfeo*, Milán, Scheiwiller, 1993, p. 30

fervide unghie del dolore, Un tempo Dio, Visito spesso in te, Donna al pianoforte, Di Vanni Scheiwiller, por citar algunas.

Se ha hablado sólo de las primeras colecciones poéticas, pero en verdad estos símbolos personales, como muchos otros, están diseminados con su responsabilidad esegética en toda la producción sucesiva.

Tomemos como ejemplo la lírica *Quando incorrotta apparsi*, que contiene algunos principios temáticos interesantes:

“Quando incorrotta apparsi a dominare
Venere antica
ogni cosa di gioia era ripiena
e l’Amore distante,
anzi, vicino, ma trasfigurato.

Poi divenni col tempo
simile ad una grotta abbandonata
da millenni, fumosa di magia,
perché feci incantesimi d’amore...

Da agilissima e tenue mi divenni
grave di errori e dalla mia bellezza
astruso amante mi calò d’un colpo
la vereconda immagine di Dea.”¹⁵

La llamada a Amor, hijo de Venus, tiene una frecuencia notable en las poesías de Merini, que a menudo pone a esta palabra la inicial mayúscula de nombre propio y, al mismo tiempo, el artículo, dando a una imagen, que pertenece a la esfera abstracta y sensible, dignidad física y subjetiva (y viceversa), como parece evidente en esta poesía.

Pero los ejemplos pueden ser numerosos:

“Queste folli pupille
troppo aderenti al ciclo dell’Amore”¹⁶

¹⁵ Alda Merini, *Quando incorrotta apparsi*, en *Nozze romane*, Milán, Schwarz, 1955; ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p. 85

(y no ‘de Amore’), o

“Padre, quanta dolcezza
in questo mistico Amore”¹⁷

uniendo los dos principios, cristiano y pagano, o incluso

“Questa sigla d’ Amore che mi afferra
le impavide ginocchia”.¹⁸

Son todos ejemplos del uso particular del término, portador de un sentido metafísico, abstracto, pero a la vez también del sentido sensual del mito helénico y que al mismo tiempo está conjugado, fundido, con la tradición cristiana. En fin, en el último verso, ‘la vereconda immagine di Dea’, parece curiosa esta traducción al femenino, por la presencia de la inicial mayúscula, la palabra ‘Dio’, no un dios mítico, sino místico, cristiano en un continuo - como ya se ha apuntado - vuelco de un significado a otro, y el todo interactuado por el uso de la contradicción.

Muchas veces la lírica es atravesada por un desarrollo simbólico de entonación bíblica, en el que el hospital se convierte en una ‘Tierra Santa’ y los enfermos en ‘el pueblo predilecto de Dios’. Los personajes y los lugares del Antiguo Testamento (el monte Sinaí, las murallas de Jericó, Moisés, Aarón) asumen así la función precisa de encarnar y elevar hasta un plano mítico y místico una materia existencial tan dramática, de otro modo difícil de soportar:

“Ho conosciuto Gerico,
ho avuto anch’io la mia Palestina,
le mura del manicomio
erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.
Lì dentro eravamo ebrei

¹⁶ Alda Merini, *Queste folli pupille*, en *Paura di Dio*, ; ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p. 55

¹⁷ Alda Merini, *Possederti in Dio*, en *Paura di Dio*, op. cit., p. 51

¹⁸ Alda Merini, *La Trinità*, en *Nozze Romane*, ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p.80

e i Farisei erano in alto
e c'era il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.

[...]”¹⁹

En la poesía de Alda Merini, esta exigencia de transfiguración de lo cotidiano, de elevación espiritual por medio de la transposición de la experiencia personal en motivos e imágenes tomados de la mitología clásica o la iconografía cristiana, es una constante que se puede reconocer ya en la primerísima producción de *La presenza di Orfeo* (el título mismo sugiere el arquetipo) y de las otras tres colecciones siguientes.

Para concluir, podemos afirmar que en las líricas de Alda Merini, mujer de síntesis, poeta que ha pagado en su carne el precio de la síntesis vital entre sagrado y profano, entre mito y religión, los temas esenciales, la estructura simbólica soporte de sus líricas, están fijados en realidad desde el primer momento, desde los inicios, y se convierten en constantes, en *topoi*, que crecen y se desarrollan en su significado a lo largo de toda su vivencia poética, madurando sus razones profundas e íntimas en el curso de los años.

La simbiosis del sentimiento erótico con el místico, la continua recurrencia a una fusión, por así decirlo, oximórica del dato cristiano y pagano, la antítesis entre la luz y las tinieblas, la presencia de metáforas constantes, de palabras clave, la absoluta verticalidad en las poesías de Alda Merini y, al mismo tiempo, de la plena carnalidad y humanidad presentes en su producción poética, son datos reconocibles con una insistencia obsesiva en su repetición, en su continuo repetirse también dentro de una composición, en una casi continua llamada y amonestación a la exigencia de llegar a una síntesis vital unitiva de la vida, o diciéndolo con las palabras de la poeta:

“L'anima non appagata muore di se stessa, ma lo spirito non pago cerca Dio e, non potendo trovare, lo cerca a volte nella materia.”²⁰

¹⁹ Alda Merini, *La Terra Santa*, en *La Terra Santa*, Milán, Scheiwiller, 1984, p.116

²⁰ Alda Merini, *Reato di Vita*, op. cit., p.62

(versión castellana: Angeles Cruzado Rodríguez)