

Iconos de lo femenino en la poesía de Mario Luzi

LUZI, Alfredo

Universidad de Macerata

Epistemológicamente, la poesía de Mario Luzi presenta un dualismo temático que se personaliza en la figura del escriba: por una parte, una dimensión testimonial de la sucesión de acontecimientos a lo largo de nuestra historia; y, por otra, la exigencia del individuo de superarlos. De esta forma, se entiende la palabra poética como un núcleo enigmático que hay que elegir, pues contiene el valor oculto del kerigma, el descubrimiento de la alteridad y de la posibilidad.

Resumiendo, en toda la obra de Luzi, podrían distinguirse al menos dos palabras claves: coágulo y fragmento. Coágulo: como principio del viaje laberíntico hacia lo Otro, huella existencial del dinamismo de regeneración y transformación, que marca el camino de la naturaleza y de la historia común en el avance hacia el Alfa, el punto firme de la divinidad (y en este tema, es obvia la influencia del pensamiento de Theillard de Chardin que teorizaba el círculo de la relación entre el creador y lo creado); fragmento: pues, pese al gran deseo de reconducir a la unidad la noria de los acontecimientos, la vida en el curso de la historia humana se desintegra y aparece sin significado, fragmentada precisamente. Así pues, aparece en la poética luziana esa tensión utópica, punto de partida de la escatología, que Horkheimer denomina "nostalgia del totalmente otro", y que Bloch define como "el encuentro con el Yo".

No es mi deseo adentrarme en la problemática teórica referente a la definición de utopía, pues en la cultura histórica, filosófica, literaria del siglo XX, la temática utópica representa uno de los nudos más complicados; incluso por convergir en este tema distintas metodologías, como la teoría de la historia, la hermenéutica, la sociología, la filosofía política, el análisis temático, la lingüística, etc.

No obstante, en uno de los textos literarios más significativos de la crisis de la conciencia moderna, **El hombre sin atributos**, de Robert Musil, hallamos una definición de utopía que ha servido de base para su uso en la institución literaria: "Más o menos, utopía viene a significar posibilidad; el hecho de que una posibilidad no sea una realidad significa tan sólo que las circunstancias a las que está vinculada actualmente no se lo permiten; de otro modo sería una imposibilidad; si la liberamos de sus vínculos y dejamos que se desarrolle, he aquí que nace la utopía". En literatura, la utopía se refiere, por tanto, al proceso que Gadamer llama de "actualización". Lo

imaginario utópico se concretiza en el texto, a través de las estructuras de lo imaginario vehiculadas a través de la escritura. Louis Marin, en *Utopiques: jeux d'espaces* ha precisado la relación que se establece entre posición utópica y escritura literaria, en otras palabras, entre "concepción de otro mundo" y "configuración estilística" del mismo, al definir la función de la utopía como una práctica discursiva, además de poética y proyectiva en la que se llenan los vacíos que los conceptos de la teoría social irán llenando sucesivamente.

En la poética de Mario Luzi, la iconografía de lo femenino mantiene siempre una estrecha relación con la dimensión utópica. Es el propio poeta el que sugiere este vínculo al afirmar: "La feminidad también forma parte del sentido metafórico de las grandes esperanzas, de las utopías; las grandes aspiraciones han sido vistas en forma femenina. Mientras que lo masculino es más inmediato, está más cercano a la historicidad del pensamiento, de la exigencia humana, en lo femenino también permanece esta custodia atemporal".

No es una casualidad que el volumen donde se recoge la obra poética de Luzi desde 1935 hasta 1957, *Il giusto della vita*, lleve como dedicatoria "A la memoria de mi madre" y tenga como epígrafe un texto de 1951 Parca-Villaggio, en el que se produce la identificación entre la madre custodia de los recuerdos familiares (autobiografía) y la Parca custodia del tiempo (mitología) a través de una figura femenina que, dirigiéndose al poeta lo tranquiliza sobre su papel de continuador generacional:

Io
vecchia donna in questa vecchia casa, / cucio il passato col presente,
intesso / La tua infanzia con quella di tuo figlio / che traversa la piazza
con le rondini.

En su primera obra, **La Barca** (1935), que se inicia con un Canto nocturno per le ragazze fiorentine, prevalece la idea de la Providencia, configurada a través de las imágenes femeninas jóvenes, las muchachas de derivación leopardiana, y la consensación icónica de la madre en la figura de la Virgen, elemento mediador para hablar con Jesucristo, hijo de Dios.

La frecuente referencia a la temática religiosa transforma la dimensión del amor que, a partir de la contemplación de la belleza de la mujer y de la espera del encuentro, se dilata hasta asumir la figura de la caridad. La perspectiva metafísica filtra toda forma de conocimiento en la certeza de poder aislar la verdad en el mundo. La pietas luziana

invade todo lo que está en el mundo, y que se presenta en su naturaleza. En *Alla vita*, por ejemplo, el eje de la composición es aislable en el mundo en que la dimensión terrena, la comprensión de la muerte en la vida, han sido rescatadas por una tensión ascendente, por el testimonio de una maternidad espiritual que, a diferencia de la carnal, puede transformar en premio celeste el sufrimiento de todo hombre:

Amici dalla barca si vede il mondo
/ e in lui una verità che procede / intrepida, un sospiro profondo / dalle
foci alle sorgenti, / la Madonna dagli occhi trasparenti / scende adagio
incontro ai morenti, / raccoglie il cumulo della vita, i dolori / le voglie
segrete da anni sulla faccia inumidita. / Le ragazze alla finestra annerita
/ con lo sguardo verso i monti / non sanno d'aspettare l'avvenire. // Nelle
stanze la voce materna / senza origine, senza profondità s'alterna / col
silenzio della terra, è bella / e tutto par nato da quella. (*Alla vita*).

La naturaleza y la espiritualidad se funden, por ejemplo, en la invocación con la que se inicia **la Primavera degli orfani**:

Anima dei verdi displuvi / che il cielo sommuove con l'errore / del mare ove pencolan
l'onde / e le
vele senza colore, / volgi gli occhi della Vergine sul cuore / dei
fanciulli soli, / stendi le sue vesti celesti / sulla loro nudità.

Pero la imagen de la Virgen en Luzi, aún conservando su centralismo inspirativo, cubre un proceso de interiorización, de simbolización global en que convergen la idea de mujer, de madre fisiológica, de naturaleza, de fecundidad, de matriz.

En el poema **Né il tempo**, incluido en **Primizie del deserto** (1952), la imagen de la Virgen todavía está relacionada con la visión y con el paisaje:

Il
tuo nome non so, forse è l'Acconsolata / o l'Apparita o un altro tra gli in
numeri / di cui a lungo mi fu velato il senso.

Pero, al cabo de muchos años, a partir de **Per il battesimo dei nostri frammenti** (1985), y concretamente en la sección **Notre-dame Notre-dame**, María se convierte en el fulcro sobre el que Luzi apoya su intento hermenéutico de la realidad, entre el juego y el enigma y el kerigma, entre el deseo de conocimiento y la fe.

La sugerencia del dogma de la Inmaculada Concepción se transforma en una modalidad que estructura la reflexión sobre la génesis del mundo y sobre la dialéctica

entre vida y muerte, entre necesidad y posibilidad. La naturaleza creada posee en sí el germen creador, así como la divinidad de Cristo se ha encarnado en el vientre humano de María

Il mai perfetto,
il mai giunto alla fine
del suo vero compimento,
creato ancora creante -
e ora nell'azzurrognolo dei monti
le viene un caos incontro,
monti e nubi
le nascono da un incerto grembo,
si fondono, si scindono, da monti
nubi negli indecisi fianchi
e si allungano verso il basso con il loro peso
monti, monti
dal fondovalle si divalvano e si alzano
alle nubi nell'azzurro magma.

Ma ecco, è là, discende fino a lei,
si perde
e riappare tra le rupi un'acqua dirocciandoŠ.
E ora,
dov'è ora l'acqua di quelle nubi e di quei monti?
si cela, essa, si anebbia, le balena in fronte
da quel gonfio pube,
le scende dentro, la fruga,
si stacca da un oscuro
bulbo una genitura
più antica d'ogni tempo,
acqua
forse, o roccia
non ancora acqua né roccia
o già esse primamente,
già con le loro nubi i monti.

O, nascita di tutte le nascite !
qualcosa di me era presente "
sì, e dopo improvvisa e indefinibile
generata forse dalla distanza
da se stessa esce una moltitudine,
moltitudine da moltitudine,
le viene addosso, la stringe,
la prende in sé, la forma, la modella
ma esita, non sa quello che essere
se ciò che fu sempre
nei luoghi in ombra
del mondo o altro che risplenda

di luce propria, sole nel sole -

Per questo scesi,
per questo misi la mia vita
nella vostra morte. Dunque - "
impercettibilmente le rimbomba tra monte e monte.

Por el contrario, en la poesía sucesiva, la imagen mitológica de Ceres como diosa engañosa de la fecundidad que garantiza el regreso eterno a la naturaleza es comparada con el empuje escatológico que inspira la teología mariana:

Cerere mai avuta per madre
o non abbastanza -
muore continuamente lei
se stessa
continuamente generando
o un'altra
che la duplica
uguale in abbondanza
pari in prodigalità
di frutti e di cenere
di vita
e morte, equamente.
Eppure
È con lei che da sempre mi cimento
in desiderio e conoscenza,
nascita dopo nascita del mondo
in me, di me nel mondo -
lei nuova sempre, io perdutamente.

El propio Luzi reconoce en la complejidad de la configuración mariana un punto de conexión entre el tiempo y el eterno:

Š.al centro dell'immagine della donna c'è sempre l'esperienza e l'immagine di Maria, che ha in sé la pienezza della naturalità, e quindi accoglie in sé l'esperienza della nascita. Questa esperienza piena della naturalità è un continuo che non tradisce come fa la storia nel suo gorgo.

Así pues, María, como intercesora entre Dios y el hombre, como carne en donde se infutura el proyecto del Padre, la promesa de salvación de toda la humanidad.

En Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini (1994) existe un texto -Dormitio Virginis- en que la Virgen, a través de una red isotópica que tiene como referencia al viaje (barcas, quilla, rutas), asume el papel de símbolo central y absoluto del viaje de la

tierra al paraíso, elemento unitario entre pasado y futuro, síntesis de la sacralidad de la experiencia humana.

De la existencia a la esencia, María es el modelo del camino hacia la eternidad.

En **Avvento Notturmo** (1940), la obra que más se caracteriza por la presencia de la poética hermética, la utopía se configura, en cambio, como un deseo desesperado de armonía entre el espacio urbano o campestre y la centralidad del yo. La ausencia, tópico que recorre toda la experiencia de los poetas herméticos en Italia, derivado de Mallarmé, se transforma en Luzi en la razón fundadora del estudio guiado hacia el individuo poético, que sigue las huellas de una presencia olvidada, pero que ha dejado su impronta en la memoria afectiva, en la visión de los espacios, en la escucha de las palabras. El poeta asume el deber de seguir las imperceptibles huellas dejadas por aquello que fue y que ya no es, pero que precisamente por esa circunstancia merece ser reconducido hacia la luz y atribuirle un valor de ocasión poética. Esto explica por qué **Avvento Notturmo** presenta en el fondo una macroestructura invariable donde se mezclan "fanciulle, giovinette, viso di donna, chiome nel vuoto, una madre, fanciulle morte, donne, capigliature blu acclini alla notte, mani lente, fanciulle finitime, ventilate fanciulle", que halla su punto de manifestación textual en el poema *Cimitero delle fanciulle*. El misterio se insinúa en el amor de las jóvenes de *La barca* y las transforma en imágenes fatales ("paisano giovinette / sull'atavico ponte sconosciute" (Passi)). Su impaciencia se ha consumido para convertirse en algo intangible y en una lejanía purísima.

Las imágenes de las mujeres han perdido la luz pero han adquirido, bajo tonos oscuros, una mayor carga de misterio, se transforman en grumos enigmáticos que empujan a desvelar el sentido. Encontramos entonces, las "mani semispente della fanciulla, un viso assente, chiome nel vuoto, il gelo insonne degli occhi, il blu disanimato del tuo sguardo, occhi attoniti". Luzi logra, a través de las preguntas, conectar biografía y escritura hasta el límite de la identificación personal ("Ricordi tu Maria Borromini / esitante assoluta sulle staffe, / la pianura e i suoi vortici d'ombra" (Saxa)) o de la interiorización perceptiva (se musica è la donna amata). No obstante permaneciendo fiel al 'romanticismo' de la Barca Luzi enmarca la figura femenina adolescente en su inseguridad sentimental, en la visión claroscuro de su alma. Una relación espacial, una fractura en la que se oculta una posible liberalización puede lograrse con la sonrisa ("Poi fu il tempo che il tuo volto sorrise" - Annunciazione). Esto puede dar un sentido temporal al acontecimiento ("Perdere e ritrovare il tuo sorriso" -

Evento), desaparecer en las líneas verticales de un baile o en la perfección geométrica ("era un'ombra intangibile in un soffio / di musiche viola il suo sorriso" -Tango).

Mientras tanto, comienza a configurarse en Luzi el tema de las epifanías, de estructuras iconográficas que desde el fondo de la conciencia se proyectan en la evidencia del presente, flash de un universo distinto que a veces rompe la barrera de la opacidad de lo real, en una sugerente intriga entre la dimensión profética y la testimonial. En la primera parte de *Un brindisi* (1952) predomina una técnica icónica de tipo cubista: el cuerpo femenino está descompuesto, refracto en sus elementos con juegos de luces, espejos deformados, perspectivas desintegradas al incidir la oscuridad y el hielo. Los ojos son "nichelati" (niquelados), el cabello "blu" (azul), el pie "cupo" (oscuro), el rostro un "ovale di dolore" (óvalo de dolor) o "un viso che piange" (un rostro que llora) .

La figura de la madre sin leche, que domina el ritmo poético de *Un brindisi*, es el símbolo que, de forma más dolorosa, hace meditar al lector sobre la guerra como fuerza que induce a la desintegración total: el odio no permite considerar la unidad, porque rompe los vínculos sobre los que se rige el amor:

*Dimenticata splende nella polvere / degli angoli la madre
inardita, / la sua voce cattolica prodiga di speranze, / il nero del suo
sguardo di rondine tramortita, / il tepore continuo del suo latte già
livido / rapito dal furore della notte, / il suo corpo squassato e in un
riverbero / luminoso ritrattosi nell'ombra".*

Así pues, una línea bien definida atraviesa la poesía luziana. Desde **el Canto notturno per le ragazze fiorentine**, pasando por **Cimitero delle fanciulle**, llega hasta **Un brindisi**, confirmando su posición religiosa basada en el amor a la vida, más apreciada cuanto más sufrimientos causa, en un "coro, come ha scritto Leone Traverso, in una solidarietà o comunione oltre la linea che separa questa fascia di luce della vita dalla zona d'ombra" de la muerte.

En cambio, *Quaderno gotico* (1947) testimonia el deseo de "levarsi su, di vivere puramente" . Y para realizar su proyecto, Luzi redescubre el valor del amor como sentimiento de apertura hacia los otros, como instrumento indispensable para poder penetrar en la profundidad de la vida, y de esta experiencia interior extraer el sentido más profundo de la existencia. Las catorce poesías que componen la colección se dirigen todas a un "tú" femenino que se convierte en el centro de la tensión lírica, punto de fusión de identidad y alteridad. Luzi ya no necesita dibujar visivamente el icono

femenino. Ahora la mujer se ha convertido sintéticamente en una presencia, una aparición fija, una persona victoriosa, un cuerpo incorrupto; globalmente casi se percibe, siguiendo la teoría de Gestalt, en su relación indisoluble con la naturaleza, en un juego entre el primer plano y el fondo, en el interior del cual la figura femenina desempeña la función de imagen cristalizada de la fusión entre paisaje e individuo, entre naturaleza y humanidad. Se produce ese "nuevo acuerdo del tú y del yo" del que el propio Luzi habla en **L'inferno e il limbo**, al preguntarse: "Quel sistema che si forma, a forza di assorbire la natura, come un'immagine e una formula fedele dell'universo, non è, portata al suo più alto grado di verità, la poesia stessa nella sua definizione essenziale?" .

A partir de **Primizie del deserto** (1952) se ve en la poesía de Luzi el cruce de la reflexión de Heráclito y Parménides sobre la realidad como cambio eterno: la vida es un misterio y en él el hombre está obligado a desdencar humildemente en busca del significado más profundo de su existencia. Una vez más, el volumen se abre con una imagen de la Virgen, como subraya el propio Luzi:

E' Maria, la Maria dei tabernacoli. E' la presenza femminile pietosa misericordiosa e conscia. Forse io altero un po' il senso: in queste zone ci sono luoghi dedicati all'Apparita. Credevo allora fossero luoghi di apparizione, invece l'Apparita è la veduta, cioè il panorama. Comunque ci sta bene anche l'Apparita in quel verso.

Hundida en la angosta esfera de Parménides y en el fluir de los fenómenos, la imagen femenina -incluso cuando conserva una dimensión de quimera, que recuerda la poesía de Dino Campana, se configura como un descubrimiento concreto de la alteridad, con la que el poeta mantiene una conversación que no es más que un enfrentamiento gnoseológico, puesto que a estas figuras femeninas de "lucente rapinosità" les confía la esperanza de ser faro en las tinieblas de la existencia. Véase por ejemplo, *Invocazione*, en el que, como escribe Dolfi,

basterà ricordare che da qui si va configurando quel tu dell'attesa religiosa che culminerà in Onore del vero e che qui si verifica anche, forse per l'ultima volta, quel trascorrere sempre possibile di divino ed umano, terrestre e imprevedibile, di cui Quaderno gotico, ma anche tutta la poesia luziana giovanile, avevano offerto molteplici segni.

Scendi anche tu, rimani prigioniera / nella sfera angosciosa di Parmenide
/ immota sotto gli occhi della moira, / nel recinto di febbre dove il
nascere / è spento e del perire non è traccia. Vieni, interpreta l'anima
sconfitta / tra questo essere e questo non esistere, / vieni, libera il
nostro grido, spazia, / ma ferisciti, sanguina anche tu (Invocazione).

O léase la última parte de Canto, en la que también se invoca ("T'invoco per la notte") una comunión en nombre del sufrimiento, del momento agónico de la existencia enfatizado por el transcurrir del tiempo ("Tu, adorata, che soffri come me, / di cui mi dà vertigine pensare / che il tempo, questo freddo / tra gli astri e sulle tempie e altro, contiene / la nascita, la malattia, la morte, / la presenza nel mio cielo e la perdita"). De cualquier forma, el proceso de concretización queda confirmado con el hecho de que muchas poesías tienen como interlocutores a las mujeres, como **Notizie a Giuseppina dopo tanti anni**, Visitando con **E. il suo paese** (donde E. significa Elena, la mujer, y su pueblo es Ascoli Piceno), Nella casa di N. compagna d'infanzia. Proceso que se confirmará en **Onore del vero** (1957) con imágenes vinculadas a la memoria de la madre (A mia madre dalla sua casa), a simbologías icónicas de huella católica como la prófuga que "sale su lenta ed ammaina / cenci nell'aria infida / tesi tra palo e palo" (Il campo dei profughi) o a figuras de heroínas como Margherita Dalmati, que luchó por la independencia de Chipre contra los ingleses y a quien le dedica el poema A Niki Z e alla sua patria. En Dal fondo delle campagne (1965) la iconografía femenina suele filtrarse a través del diafragma de la imagen familiar y, especialmente, de la madre fallecida que en vida y en muerte representa para Luzi el punto fijo de esperanza y de salvación, al que el poeta puede dirigirse para superar la angustia del paso del tiempo, con la seguridad de una eternidad donde el camino hacia la verdad es guiado por el contacto espiritual con los propios muertos. En el bello poema Il duro filamento la dimensión de la memoria ("la voce di colei che come serva fedele / chiamata si dispose alla partenza...ora che viene / di là dalla frontiera d'ombra e lacera / la coltre di fatica e d'abiezione") acentúa esa sensación de continuidad entre vida y muerte, pero al mismo tiempo se transforma en una tensión cristiana, en la consecución de esa "caritas", buscada mucho tiempo entre los hombres empotrados en la costra de la indiferencia y del egoísmo ("Solo / la parola all'unisono di vivi / e morti, la vivente comunione / di tempo e eternità vale a recidere / il duro filamento d'elegia"). En la "plaquette" Nel magma (1963) el icono femenino a veces se concreta y a veces se disuelve. El yo poético acepta su condición de ser sometido al juicio de la colectividad; inmóvil ya en su sensibilidad subjetiva, sigue la dinámica de un ritual concebido como un proceso

judicial, pero también como un camino inexhausto del peregrino, que renueva en la colectividad del presente la finalidad de la quietud medieval. También en los lugares de paso, de agregación y diáspora, aparecen a veces fugaces imágenes femeninas que cumplen una función presencial que someten al poeta a continuos interrogatorios sobre problemas ético-sociales; en cambio, con mayor frecuencia, lo femenino se hace epifanía en la voz, una voz que tiende a espiritualizarse, a presentarse como la voz de la conciencia, como el otro yo que habla en el interior, pero que no tiene fuerza para convertirse en sentencia.

El individuo, a partir de *Su fondamenti invisibili* (1971), se desintegra, ya no es un centro indivisible, sino un monitor que registra el cúmulo de voces que en él se agrupan y que, por selección voluntaria del propio yo, no tienen posibilidades de expresarse, lo no dicho, lo callado, lo inexpressado. Luzi completa un camino del individuo a lo múltiple en su intento de compenetrarse lo más profundamente en el **Corpo oscuro della metamorfosi**, por usar un único título. Por consiguiente, el icono femenino también sufre un proceso de diseminación semántica y de compenetración psicológica. En un viaje que parte del enigma para llegar al kerigma, Luzi no necesita ya connotar somáticamente e identificar la figura femenina. El icono de lo femenino se vuelve arquetipo y se enriquece de una variada gama de símbolos. Se convierte en la creación continua, en el agua, el misterio, la madre tierra, la esencia matriz del universo, la poesía generadora de sentido. El deuteragonista al que Luzi se dirige llenando su poema de preguntas, aisladas en el silencio de la incapacidad de significación, tiene el carácter alocutorio de una "ella" que se concreta en la "signora della casa" (señora de la casa) o en la "donna del ricordo" (mujer del recuerdo), en la "regina del viaggio" (reina del viaje), en la "regina del passato" (reina del pasado), en la "eterna zarina", o, en *Viaggio terrestre e celeste* di Simone Martini, en Sibilla o en el juego de identidad/alteridad de las dos Giovanna. Incluso el recuerdo de la madre difunta, autobiográficamente nudo central del sufrimiento humano de Luzi, se interioriza con referencias escatológicas

Sofferenze che vanno
che vengono e ti sporcano:
E intanto ti maturano, ti portano al puntoŠ"
La voce sempre udita di donna
che fu di mia madre ed ora è sua, la voce
sacrificale che scioglie il nodo
amoroso e doloroso di ogni esistenza, si stacca
da qualche scambio di parole avuto
con molti intercalari, opaco nella caverna dell'anno

non in primavera, nei vapori della sua nascita.

La mujer se espiritualiza, muda de existencia y de esencia. Me limito a pocos fragmentos: "Lei che è come il mutamento dell'anima"; "la parte bambina dell'anima".

Y entonces, cómo no pensar en Jung, cuando en Simboli della trasformazione, escribe que "la prima portatrice dell'immagine dell'anima è la madre"?

Come ogni archetipo, anche quello della madre possiede una quantità pressoché infinita di aspetti [Š] la madre e la nonna personali, la matrigna e la suocera, qualsiasi donna con cui esista un rapporto - la nutrice o la bambinaia, l'antenata e la Donna Bianca. In un senso più elevato, figurato: la dea, in particolare la madre di Dio, la vergine [Š.], Sophia [Š]. In senso più lato: la Chiesa, l'università, la città, la patria, il cielo, la terra, il bosco, il mare e l'acqua stagnante, la materia, il mondo sotterraneo, la luna. In senso più stretto: i luoghi di nascita o di procreazione - il campo, il giardino, la roccia, la grotta, l'albero, la fonte, il pozzo profondo, il fonte battesimale.

Es significativo el hecho de que precisamente en las últimas obras Luzi utilice la macrometáfora del viaje hacia Oriente como símbolo del lugar de origen, del nacimiento.

El camino del poeta se desarrolla desde la constatación de la aridez del mundo hasta el descubrimiento de la fecundidad, desde las rocas de Meriba hasta las aguas refrescantes que Moisés hace brotar de la montaña.

La naturaleza y la mujer se convierten en símbolos de la armonía del mundo: en la naturaleza se registra el continuo regreso de la vida sobre la muerte; en la mujer está impreso el concepto de fecundidad, de eterna esperanza retornable.

Véase en caso de necesidad, en Viaggio terrestre e celeste di Simona Martini, la palabra grembo (seno), y sus conexiones con el tema del tiempo.

Notturna la sua anima s'allarma.
Dove, in che vita ? E' tempo
quello. Tempo ancora
e non eternità
quel fuoco
d'acqua e luce
dentro lo scorticato fiume.
Perché ferma alla riva?
perché? quasi le neghi
una gomena l'abbrivo,
la legghi al palo la proda.
Non si scioglie da lei
il suo passato, non prende

ala la sua liberazione -
è questo il suo spavento.
L'avvolge invece
un misterioso grembo.
Il tempo ricordato
e quello dimenticato
e l'altro mai vissuto
da lei, eppure stato
le si stringono ai fianchi,
le scendono parimente ai sensi,
le si fondono in unità.
Eterno è il tempo.
E' tempo l'eternità - le annunciano
I suoi angeli.

A través de la mujer, la oscuridad se convierte en anuncio de una luz eterna.

(Versión Castellana de Raúl Escalera Maestre)