

CINCUENTA AÑOS DE POESIA ITALIANA

II

LA CIMA DE LA DELICIA : GIUSEPPE UNGARETTI

DESPUÉS de sus inmaduros cantos en *Lacerba*, nadie podía esperar de aquel enclenque soldado de la Gran Guerra que volviese de ella con un libro de versos, escrito sobre las rodillas, tan cargado de vida y de personalidad como *Il porto sepolto* (1917). A él agregó más tarde (1919) *Allegria de naufraghi*, y con ellos determina el arribo de la poesía italiana a la «cima de la delicia», que años más tarde alcanzará en España Jorge Guillén, y en aquellos momentos desvelaba Juan Ramón en sus *Eternidades* y su *Piedra y Cielo*.

«Este poeta errante por el mundo con todos los sentidos indefensos y los nervios descubiertos hasta lo vivo..., con su paso incierto venía dejándonos cosas insólitas» (Montano). Viene con un diario de ruta espiritual, con esas pocas palabras verdaderas que dijera Machado, «tan llenas de sustancia real y al mismo tiempo tan sutiles y aladas» (Soffici) que parecen «silabación de plegaria», como sugirió Franchi recordando al abate Bremond. Por su parte, Papini exclamará entusiasta que Ungaretti «exprime de cada minuto su gota de revelación», y para ello nos confiesa que «ben sola e ben nuda—senza miraggio—porto la mia anima».

De su servicio militar en Egipto—él, como Marinetti, había nacido en Alejandría—traerá su pasión por las ensoñaciones orientales, su amor a la ilusión :

Ungaretti
uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio.

Y lo mismo su abandono a la intuición en sentido más plotiniano que crociano, esto es, en su expresión de éxtasis, o en el sentido bergsonian

de abdicación voluntaria de la lógica, porque el pensamiento lógico con sus categorías deforma o petrifica en esquemas lo real ¹.

Pero no es abandono negativo, pasivo. Todo en él es elaborado con rara lucidez, y con una occidental obsesión por la forma, no ya en cuanto pulcritud de dicción, sino por conciencia clara de que hay que adaptar las palabras «no a una serie de ideas como en la prosa, sino a una experiencia más profunda que el acto de conocer, razonar, imaginar, sentir... (y ésta) experiencia al poeta le urge traducirla, pues no puede apropiarse de ella plenamente, dominarla y ultimarla mientras no la traduzca» ². El poeta no llega a la experiencia vital, a la vivencia clara y distinta, hasta que no encuentra la palabra que la penetra, la «exprime». En la palabra encuentra la revelación de las cosas, de las personas, la cifra del mundo que lo arrebató. Y así la palabra, a través de su sentido usual, revela un nuevo, inédito, superior, supernatural y necesario sentido ³.

De ahí nace la eficacia de esta poesía suya, poesía-fulgor, estremecimiento, temblor, con esa inmediatez vital tan repetida cuando se habla de Ungaretti. «Inmediatez no tan sólo discursiva o impresionista, sino trascendente» ⁴. Su célebre esencialidad lírica, despojada de cualquier otro elemento que no sea ella misma, de cualquier elemento corruptor :

Del amplia ansia del alba
desvelada arboladura.
Dolorosos despertares.
Hojas, hermanas hojas,
os escucho en el lamento.
Otoños,
moribundas dulzuras.
(O notte.)

Esta esencialidad lírica ciertamente fué buscada por el fragmentismo; ahora llega, con Ungaretti, a un grado de pureza plenamente lírico. Se ha hablado de «estado de gracia», de «primitividad reconquistada», de «encantamiento»..., pero Gargiulo—el más fino catador de esta poesía—hace notar que a todo esto hay que añadir la verdadera calidad de canto que en estos poemas aletea. Sin traducir esta otra muestra, pues dice Bremond que no es poesía lo que conservan las traducciones :

¹ GARBARI, R.: *Notazioni sulla lirica novatrice contemporanea*, en «La Nuova Italia», 20-VII-35.

² BREMOND, HENRY: *La Poesía Pura*, Buenos Aires, Argos, 1947; pág. 67.

³ FAGUS citado por BREMOND: *loc. cit.*, pág. 51.

⁴ GARGIULO, ALFREDO: *Primo aspetto d'Ungaretti* en «L'Italia Letteraria», 19-VI-32.

Una intera nottata,
 buttato vicino
 a un compagno massacrato,
 con la sua boca digrignata
 volta al plenilunio,
 con la congestione
 delle sue mani
 penetrata
 nel mio silenzio,
 ho scritto
 lettere piene d'amore.
 Non sono mai stato
 tanto attaccato
 alla vita.

(Veglia.)

Y no a una vida, como podría creerse, solitaria, porque tiene un profundo sentimiento de solidaridad con los demás hombres, adquirido en las trincheras del Isonzo, donde escribiera aquellos versos tan rilkeanos:

Di ché reggimento siete
 Fratelli?

Parola tremante
 nella notte.
 Foglia appena nata.

Nell'aria spasimante
 involontaria rivolta
 dell'uomo presente alla sua
 fragilità.

Fratelli.

(Fratelli.)

Después vendrán el *Sentimento del Tempo e Il dolore*, que con los anteriores constituye el ciclo titulado *Vita d'un uomo*. Y en éstos nos repetirá con más desasosiego su lucha de «hombre herido» que sufre con los demás hombres y con ellos se acompaña en su búsqueda de Dios: «E mi sento esiliato in mezzo agli uomini—ma per essi sto in pena»... «Dio, guarda la nostra debolezza—Vorremmo una certezza» y se goza en el pensamiento de un más allá en el que las almas se unirán para formar una eterna Humanidad (*La Pietà* y *La Preghiera*). «En diecinueve años—desde la *Allegria*—he hecho para la nueva poesía italiana todo: sentimiento, tono, ritmo, imágenes, sintaxis musical del verso, todo ha salido de mi esfuerzo obstinado y desesperado... Creo que sea éste el único libro de poesía verdaderamente importante publicado en estos

últimos diez (años), no sólo en Italia, sino en el mundo», dirá sin mucha modestia el autor en carta 5 dirigida a Lorenzo Gigli.

No digo yo tanto, pero libro importante lo es sin duda alguna, y dignísimo de ser conocido y comentado en España. En él la trabajosa invención de la palabra esencial nos viene expresada en un poema: «Quando trovo—in questo mio silenzio—una parola,—scavata é nella mia vita—come un abisso». Aquí el autor ha pasado por Góngora y éste se ha convertido en su pasión máxima: lo ha leído, estudiado y traducido. La escueta palabra-mónada ha aprendido a articularse en la maravilla del endecasílabo: el respiro se hace más largo, más amplio. El autoexamen de la creación poética es refinado, como en Carles Riba 6, y como éste alterna la expresión directa de su mismidad con aquella otra que recibe como una gracia desde la realidad poética de las cosas 7. «Noi siamo figli della misura», dirá un día, y construye un lenguaje poético por primera vez nuevo desde Leopardi. Trabaja, se extenua en la labor, y la abandona no cuando está satisfecho, sino cuando ya no puede más de cansancio. «Non la rifarei per un milione», escribía a Falqui en la carta antes citada, enviándole una poesía. Y añadía: «No se puede imaginar cuánta fatiga cuesta, digo fatiga física, la composición de una verdadera poesía, que plantea mil problemas de tono, de ritmo, de sentido, de imágenes y no concede ninguna libertad... (Y más) cuando en este orden en Italia no hay, después de Leopardi, ningún modelo, y es preciso que cada cual se haga enteramente el propio lenguaje si se quiere al mismo tiempo estar en la tradición y ser modernísimo.» Ciertamente nadie como Ungaretti ha logrado en esta tierra aquella condición de natividad y de pureza que indudablemente es la aspiración de la lírica moderna 8.

Y aquí es donde los críticos se han calentado la cabeza para descubrir el secreto, la clave de una tal poesía. Hablaron mucho de la analogía, de la elipsis, del valor fónico de la palabra, de la fragmentación, de la silabación musical, etc., etc. Miopía intelectual, crítica a lo De Sanctis, idealista..., huronear en el oro. «¡No la toquéis ya más..., que así es la rosa!» había escrito Juan Ramón Jiménez.

A los críticos, lo que más les ha desconcertado—¡oh Italia clarividente y mediterránea!—ha sido el hermetismo, la cerrazón de muchos de estos poemas. Pero de esto hablaremos más adelante a propósito de Montale. A pesar de todos los sarcasmos de un Francesco Flora—bi-

⁵ Recogida en el «Almanacco Letterario Bompiani», 1939.

⁶ TORELLÓ, JUAN BAUTISTA: *La poesía catalana contemporánea*, ARBOR, número 38, febrero de 1949.

⁷ BETTOCCHI, CARLO: *Lettura di poeti*, en «Frontespizio», agosto 1933.

⁸ GARGIULO, ALFREDO: Prólogo a *Sentimento del Tempo*, «Quaderni di Novissima», Roma, 1933; pág. 12.

liosidad impropcedente en un crítico literario es toda la segunda parte de su libro *La poesía hermética*—, Ungaretti continúa siendo el mejor poeta de Italia, y *La Terra Promessa*, lo más serio de estos últimos años, ha merecido el Premio Roma de Poesía, en 1949. Ahora ha llegado a las formas estróficas más tradicionales (madrigal, canción), enlazadas con la más viva y humana experiencia. Ha llegado a Petrarca. Otra vez aquí nos viene a la memoria el gran poeta catalán Carles Riba, tan petrarquista muchas veces por ese traducir las experiencias espirituales en un objeto de la mente, en una forma, como dice Aldo Borlenghi⁹, aunque me atrevería a decir que a Ungaretti en esta su fábula de Palinuro, Dido y Eneas—plena de simbolismos y alegorías—la presencia de Góngora no le abandona ni un momento.

Ungaretti, para Borlenghi, «ha llegado a su meta, ha logrado su empresa iniciada en el *Sentimento del Tempo* de restituir a la poesía italiana todas sus articulaciones, devolviéndole la espontaneidad de la tradición, sin quitarle jamás la adhesión rigurosa a cada necesaria innovación expresiva».

Ungaretti ha dicho que toda verdadera poesía es religiosa. La suya cada vez va siéndolo más—aun a través de los mitos paganos—, y no genéricamente, sino explícitamente cristiana. Así cuando sabe que un día necesitará, en sus titubeos azorados, de la mano y el recuerdo maternos, y dice:

E il cuore quando d'un ultimo battito
avrà fatto cadere il muro d'ombra
per condurmi, Madre, sino al Signore,
come una volta mi darai la mano.

El que ya nunca quiso «... vivere di lamento—come un cardellino accecato», sino más bien «morire come l'allodole assetate sul meriggio», hoy clama con voz viril su fe y su esperanza cristianas y romanas en su maravilloso y amplio *Mio fiume anche tu, Tevere fatale...*

Llaga tu corazón
la suma del dolor
que va esparciendo sobre la tierra el hombre;
tu corazón es la sede apasionada
del amor no vano.
Cristo, pensativo latido,
astro encarnado en las humanas tinieblas,
hermano que te inmolas
perennemente para reedificar
humanamente al hombre,
Santo, Santo que sufres.

⁹ BORLENCHI, ALDO: *La Terra Promessa di Ungaretti attraverso le varianti*, en «La Fiera Letteraria», 19-VI-50.

Maestro y hermano y Dios que nos sabes débiles.
 Santo, Santo que sufres
 para liberar de la muerte a los muertos
 y sostener a nosotros infelices vivos,
 de un llanto sólo mío no lloro más.
 Heme aquí, Te llamo, Santo,
 Santo, Santo que sufres.

JUNTO A LA LLAMA DE LA PERFECCIÓN:
 EUGENIO MONTALE.

Nos encontramos ante otro apasionado traductor de clásicos españoles: Gil Vicente y Cervantes. Y al mismo tiempo, ante el poeta más sutil de Italia, que es también el más acre y descarnado. Aquí la poesía pura corta la llama de la perfección, la corta nada más, pues, como decía Valéry, la llama es inhabitable. Aquí la lírica, como dice el mismo autor, refiriéndose en general a la poesía de nuestro tiempo, se ha constituido en género, se basta a sí misma, cuando, especialmente por obra de Croce, los géneros literarios están desapareciendo. Pero no hay que exagerar haciendo de ella, en nuestro caso, un puro éxtasis sin contenido intelectual, inefable sonambulismo privado de vivencias. Si así fuera, Montale no sería el gran poeta, el magnífico poeta que es. Un genovés no podría ser acariciador de estados crepusculares.

Su primer libro, *Ossi di sepiá* (1925), cuenta hoy con siete ediciones. «El enclenque librito», como desdeñosamente le calificara Casnati, ha resultado un clásico de la poesía del siglo XX italiano. Se ha comparado insistentemente a Montale con Eliot, pero su coincidencia cronológica y de actitud va más allá del mutuo influjo¹⁰. Se ha hecho notar el «idéntico ambiente» de *Ossi di sepiá* y de *The Waste Land*: un mismo mundo desconsolado, árido, aunque menor en Montale y dilatado en Eliot. Se les ha mostrado a los dos concentrados en visiones interiores que descubren en las cosas y los sucesos «el correlativo objetivo» de la emoción misma. La originalidad de Eliot, dirá Montale¹¹, está en que sólo escribe después de una profunda meditación, y lo mismo él, aunque el primero se apoya en un lenguaje cotidiano y en los objetos más inmediatos y prosaicos, que le dan seguridad y aplomo, mientras que el italiano ha podido decir de sí mismo: «Ocurre siempre así, cuando no dejo reposar meses y años una poesía: encontrarme lleno de dudas»¹², y por ello se flagela en la exploración e invención de un lenguaje destiladísimo, refinado y anegado en una desconfianza total en las palabras:

¹⁰ PRAZ, MARIO: *Montale e Eliot*, en «La Fiera Letteraria», 14-XI-48.

¹¹ MONTALE: *Invito a T. S. Eliot*, en «Lo Smeraldo», 30-V-50.

¹² *Carta al poeta Renzo Lawano*, fechada en Florencia, 18-XI-37-XVI.

Como aquel claustro de rocas
que parece deshilacharse
en telarañas de nubes,
así nuestros ánimos abrasados,

en los que la ilusión enciende
un fuego lleno de cenizas,
se pierden en la serenidad
de una certeza: la luz.

(O. S., 47.)

Y así quiere para su «terreno quemado por la sal...» la planta que conduce

a donde surgen rubias transparencias
y se exhala la vida como un perfume:
tráeme el girasol enloquecido de luz.

(O. S., 51.)

¿Quién se atreverá a decir todavía, si no es por la enteca tozudez de una triste actitud polémica, que Montale no es humano? ¿Se puede seguir insistiendo, como hace Camposampiero¹³, en que en sus poemas no hay figuras vivientes, sino tan sólo un sentido mineral de la vida? El Montale de *Le occasioni* (1939) es, ciertamente, más cerrado, más alusivo, acerca objetos más distantes. Su centro es una ausencia, un meditar sobre el destino fugaz de hombres y cosas y el eterno recomenzar de la vida como «sobre el volcán la flor» (verso de Bécquer que sirve de tema a una parte del libro). Esta «ruota che non s'arresta» de la vida, medida por etapas de pena, como comenta bien Casnati, que cuando quiere es agudo¹⁴, alcanza momentos de una intensidad dramática altísima, como en la famosa y premiada *La casa dei doganieri*, a la que, sin embargo, le falta casi siempre el consuelo de la fe cristiana, que sólo en alguna «ocasión» apunta como filosofía de una piedad esperanzada.

De todas maneras, el libro es oscuro. Y nos da pie para comentar, siquiera brevemente, la esquinada polémica sobre el hermetismo. Este hermetismo tan decantado, tan explorado y saqueado por amigos y enemigos, pero que ha dado los mejores poetas de la Italia actual, pues a él hay que adscribir a SALVATORE QUASIMODO—otro excelente poeta—, a ALFONSO GATTO, y de él se han alimentado—*velis nolis*— casi todos los que ahora viven, los más jóvenes y los más valiosos poetas. Porque una gran poesía posthermética—como en Francia postsurrealista—en Italia todavía tiene que nacer.

¹³ CAMPOSAMPIERO: *La poesía italiana contemporánea*, Roma, 1938.

¹⁴ CANASTI, FRANCISCO: *Cinque poeti*, S. E. Vita e Pensiero, Milán, 1944; página 42.

POLÉMICA SOBRE EL HERMETISMO.

Los italianos son unos polemistas formidables. Agilidad, agudeza, pasión, tozudez..., les sirven espléndidamente para este ejercicio tan practicado y acariciado. De polémica se nutrió *La Voce*; polémica fué toda la actitud futurista; polémica levantó el Rondismo; polémicas suscitó el fascismo, que en sus comienzos parecía resucitar como una bandera las actitudes cuasi-futuristas del Novecentismo y la «Stracittà» de Massimo Botempelli, para después ser vencidas por las sempiternas actitudes conservadoras y tradicionalistas del espíritu italiano, y polémica tenía que suscitar también el nacimiento, la vida y dicen la muerte de la llamada «poesía hermética», capitaneada por Ungaretti y Montale.

* * *

El nacionalismo italiano—como el español, aunque de más nuevo cuño aquél—protestó indignado ante la irrupción de las corrientes artísticas francesas. No he logrado comprender nunca por qué este negarse a una realidad. Nadie se rebeló contra el signo italiano del Renacimiento. Nadie debería rebelarse tampoco ahora contra el signo francés del arte contemporáneo. ¿Ha habido servilismo? Quizá; pero más absurdo es encerrarse en esa otra provinciana contemplación, sistemática defensora de cualquier cosa sólo porque nos resulte familiar u hogareña. Las voces nacionales se hacen sentir claras y precisas, aunque embarcadas en corrientes venidas de más allá de las fronteras patrias. García Lorca supo hasta ser popular; españolísimo, Guillén, y Juan Ramón y Miguel Hernández y Antonio Machado, a pesar de que los vientos soplaban de Valéry, de Eluard y aun de Ronsard. Y a Ungaretti, Montale o Quasimodo es imposible imaginarlos sino italianos, como a Eliot inglés y a Rilke alemán. Por otra parte, el origen francés de todos estos movimientos podría ser objeto de interesante discusión, pues muchos de ellos fueron simultáneos. El mismo retorno de España al gongorismo fué casi simultáneo a la pasión ungarettiana por el gran poeta cordobés.

Esta arma «patriótica»—patriotera—se esgrimió contra el hermetismo, acusado de imitación de la «alchimie du verbe» de Rimbaud, de la «magie suggestive» de Baudelaire, de la «sugerencia» mallarmeana y de la «perfection c'est travail» de Paul Valéry.

* * *

Pero el examen unilateral de esta poesía incidió sobre todo en lo que tiene de oscuro, y esto exasperó a una buena parte de los críticos lite-

rarios, mientras otros se defendían estudiando con lupa cada verso, cada palabra, con error no menos estrábico y pedestre.

Montale y Ungaretti nos dicen que su oscuridad no es buscada: es más bien sufrida, y si a veces representa un sacrificio ineludible ¹⁵, otras es exceso de confianza ¹⁶ en que la luz de un momento se perpetuará en el poema y bañará al lector apasionado. Lo contrario es lo que afirma gratuitamente Flora cuando con tozudez escribe ¹⁷ que «la analogía hermética es una facilonería para la sensibilidad perezosa de los lectores de hoy, que encuentran así un ennoblecimiento de la poca resistencia de sus mentes, dándoles la ilusión de haber tocado, con una tal fulmínea droga de palabritas, las profundidades más oscuras». Igual que en España, en Italia se impuso también—con más retraso—la moda de desdeñar a Valéry «dilettante di pensieri profondi e d'idee difficili; — la sua chiarezza é una ordinata confusione» ¹⁸. Y de confusión se acusa a los herméticos, impotentes para expresarse con claridad. Y a Ungaretti se le insulta sin reparos: unos le tacharán de excesivamente «humano y fútil» (Flora) ¹⁹ y otros de «inhumano, gratuito e indigente» (Casnati). Montale ya no se atreverá a publicar su último libro, *Finisterre*, en Italia y lo hará en Lugano.

Estos acusadores, en su indignación puritana, gesticulante y contradictoria—era de esperarse—, sacarán de un bolsillo al intangible Leopardi y de otro a Leonardo de Vinci, como venganza contra Valéry, sin darse cuenta de que los herméticos pueden también sacar a relucir en su defensa a los mismos grandes artistas y a otros muchos más.

Si reconocemos que estos poetas fueron honradamente en busca de una «poesía esencial», ¿qué tiene de particular que se encontraran con un pedazo de tiniebla entre las manos? Ya San Agustín, al hablar de la música, dijo de ella: *paene divina ista disciplina* ²⁰, y afirmó que el *Arte ad rerum divinarum beatissimam contemplationem rapere voluit* ²¹; luego se maravillaba de la *oculta* familiaridad que corre entre los modos del arte y nuestra alma ²². Shelley nos dirá que la mente del poeta es un carbón apagado que en el momento de la creación una *invisible* influencia, como un viento inconstante, despierta a transitoria brillantez ²³. Poe nos hablará de «cierta corriente *oculta*, por indefinida que sea de significado, que comunica a la obra de arte mucho de su riqueza;

¹⁵ UNGARETTI, GIUSEPPE citado por CASNATI: *Cinque Poeti*, pág. 12.

¹⁶ MONTALE, EUGENIO: *Carta a Laureano*, de fecha 22-XI-37-XVI.

¹⁷ FLORA: *La poesía ermetica*, Bari, 1947; pág. 70.

¹⁸ *Ibidem*: pág. 92.

¹⁹ *Ibidem*: pág. 10.

²⁰ SAN AGUSTÍN: *De Musica*, I, II, 3.

²¹ *Loc. cit.*, II, XIV, 39.

²² *Confesiones*, X, 33.

²³ SHELLEY: *Defensa de la Poesía*. «Orbita», Barcelona, 1942; pág. 28.

corriente que cuando se hace visible y no corriente invisible del tema, es lo que convierte en prosa (y en prosa de la más vulgar especie) la pretendida poesía de los llamados trascendentalistas»²⁴. Dilthey sugiere que las imágenes y combinaciones poéticas se desarrollan libremente por encima de los límites de lo real; crean situaciones, formas y destinos que trascienden la realidad²⁵, y recuerda las palabras de Schiller: «Cuando me siento a escribir una poesía, lo musical está mucho más presente a mi alma que el claro concepto del contenido, sobre el que muchas veces no me pongo de acuerdo conmigo mismo»²⁶; por eso concluye Dilthey que no deben buscarse ideas en una poesía²⁷. Lo mismo que el abate Bremond remachó reiteradamente en artículos y discursos, aclarando que no se desprecia ni destierra el sentido, el concepto, el contenido de verdad, «pero afirmo sin grandes esfuerzos de sutileza que... no presenta (como tal) absolutamente nada de poético»²⁸. El Arte busca la Belleza, no la Verdad; llega al Ser por otro camino, y por ello San Agustín no vacila en afirmar²⁹—seguro de la trascendencia del Arte y de la Belleza—que el verdadero artista es aquel *qui artem suam propter seipsam, non propter extra posita commoda diligit*. Leopardi—¡precisamente!—exageró demasiado en este sentido cuando decía que Verdad y Poesía se oponían³⁰ y que la Poesía tiene necesidad de lo falso³¹. Papini, en el Prólogo de su *Opera Prima*, sentenciaba: «La poesía es aristocracia: tenebrosa y distinguida.» Mallarmé, más explícito, nos manifestará su fe en un «algo de oscuro, significando cerrado y escondido, que habita lo común». (*Le mystère dans les lettres*.) Es el «no sé qué que quedan murmurando» de San Juan de la Cruz, que cala más hondo, toca la última verdad, de aquel verso aún carnal de Rimbaud: *Une brise d'amour dans la nuit a passé*. Quien quiera ceñirse a comprender, a ser un adorador de nuestra lógica mortal, no se diga catador de poesía.

Este bucear trascendencias no se opone al trabajo intransigente y—por lo mismo—enamorado del medio expresivo, el *ostinato rigore* leonardesco. San Agustín mismo nos dice³²: «Religiosius et ardentius sentio mover:

²⁴ EDGAR A. POE: *Filosofía de la composición*, «Orbita», Barcelona, 1942; página 15.

²⁵ DILTHEY: *Poetica*, Buenos Aires, Losada, 1945; pág. 60.

²⁶ SCHILLER: *Carta a Korner*, 25-V-1792.

²⁷ DILTHEY: *Loc. cit.*, pág. 77.

²⁸ BREMOND: *Op. cit.*, pág. 38.

²⁹ SAN AGUSTÍN: *De musica*, I, IV, 12.

³⁰ LEOPARDI: *Zibaldone scelto*, Milano Rizzoli, 1937; pág. 607; V. 354, 2 (Véase también las notas 44, 45 y 46 de la primera parte de este trabajo: *ARBOR*, nov. 1950, página 255, rectificando las cifras allí indicadas por las siguientes: pág. 610, V. 1; página 833, VII, 299; y pág. 422, III, 431, 1.)

³¹ *Ibidem*, pág. 182, I, 367, 2.

³² *Confesiones*, X, 33.

animos nostros in flammam pietatis, cum *ita* cantatur, quam si non *ita* cantaretur», y llega a aseverar que el «modus» del arte «per se ipse appetatur», lo cual no es caer en un vacío formalismo, pues la «forma es un medio necesario para la consecución del fin que la trasciende». Sentido trascendente de la palabra, no ético como querría interpretar Pugliatti³³ en la concepción agustiniana de la música. «Palabra excavada», llena de vida—que es corriente oculta—, estrechamente ligada a la experiencia poética en sí, casi ella misma, cargada de sentidos entre los que a veces se pierde el lector; así es como la veía Boine en *La Voce*³⁴ cuando con entusiasmo de iniciado se exaltaba: «Palabra, divina palabra, pulposa concreción de vida vivida, madurez de fruto en otoño de toda una lucha interior, de todo un largo gemir en las entrañas húmedas de mi alma oscura». Palabra inseparable de un grave contenido épico y dramático, como dirá Quasimodo. Poesía es palabra encendida por luces interiores y encontrada trabajosamente por el hombre arrebatado que no cesa hasta el hallazgo pacificador, catártico. La vivencia poética sería incompleta o, mejor aún, fallida si no se ultima en el poema, como sería fallida una inspiración heroica que no alcanzara desenlace en una gesta³⁵.

Claro que ahí apunta el peligro, la limitación. «La llama es inhabitable», repitamos con Valéry, y fácilmente—si no se es gran poeta—se cae en lo que Ungaretti llama «servidumbre de palabras», en la profundidad de la adoración de la letra en detrimento del espíritu, de la cual no escapó ni el gran teórico de la poesía pura, el abate Henry Bremond. Se acaba traicionando lo mismo que se idolatraba. De ahí toda una retórica y una dialéctica del hermetismo.

A pesar de todo, es voluntaria ceguera ese negar a las inquietudes del arte de los cincuenta primeros años de nuestro siglo este afán de altura, este ansia de absoluto, de trascendencia, de lo divino que las traspasa. Este haber recalado en las cosas con unos ojos más claros, a fin de lograr el «per visibilia in invisibilium amorem rapiamur». Hubo, ciertamente, muchos extravíos, pero también mucho amor, y por ello hay que perdonar generosamente. Como fué extravío el petrarquismo, y en España el gongorismo, así el hermetismo.

Pero queda en pie la realidad de que los mejores poetas de Italia han sido herméticos: Ungaretti, Montale y Quasimodo.

OTROS POETAS HERMÉTICOS.

Este siracusano es otro enamorado de los clásicos españoles, que ha

³³ PUGLIATTI, SALVATORE: *San Agostino e l'estetica musicale dei greci*, en «Teoresis», An. II, 2-3, pág. 188.

³⁴ BOINE: *Un ignoto*, en «La Voce», 8-XI-12.

³⁵ BREMOND, HENRI: *Op. cit.*, pág. 66.

traducido, especialmente, Lope. Trabajado por los mismos afanes de pureza y de simplicidad verbal, y por sus ansias de paraíso perdido, el canto de QUASIMODO es casi siempre un dolor viril, su soledad atormentada por la contemplación de la fugacidad de lo terreno: Célebre es este poema que prestó el último verso al título de su mejor colección de poesía:

OGNUNO sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed é subito sera.

La presencia de Dios es frecuente en su poesía. Ahora se ve por las librerías una traducción suya del Evangelio de San Juan. Su canto es válido aún, y—como en Ungaretti—se observa en él un feliz cristalizar de su voz en formas clásicas, en este caso favorecido por su labor de traductor, aunque bastante libre, de los clásicos griegos. Este año ha obtenido el importante Premio San Babila, con su último libro: *La vita non é sogno*. A pesar del preciosismo de sus invenciones y de la desencarnación verbal a que somete a sus versos, su posición es altamente humana y su ansia, «rehacer el hombre..., este hombre disperso sobre la haz de la tierra, del cual (el poeta) conoce los más oscuros pensamientos; este hombre que justifica el mal como una necesidad, como algo ineludible, que escarnece hasta el llanto porque también el llanto es teatral; este hombre que espera el perdón evangélico teniendo en los bolsillos las manos sucias de sangre»³⁶. Ciertamente, la deshumanización del arte en nuestros tiempos es un tópico fácil y, por lo mismo, tremendamente inexacto.

Al hermetismo pertenece también ALFONSO GATTO, el más oscuro, el más surreal de todos. Téngase en cuenta que el surrealismo apenas tuvo eco en Italia, a pesar de la admiración que un día despertara Eluard; se ama tanto la luz, lo plástico, el sentimiento del tiempo, que resulta difícil encajar y asimilar el «émonder la vie» de Peret y la creencia de que «l'existence est ailleurs» de Breton³⁷. El último libro de Gatto, *Nuove Poesie* (1941-49), nos confirma la alta calidad poética de este espíritu inquieto y noble.

Otros nombres representativos dentro de esta línea son los de LUZI, PARRONCHI, SINISCALLI, LIBERO DE LIBERO, ADRIANO GRANDE y el primer ALDO CAPASSO.

³⁶ QUASIMODO, SALVATORE: *Sulla poesia contemporanea italiana*, en «La Fiera Letteraria», 26-V-1947.

³⁷ Cfr. BO., CARLO: *Bilancio del Surrealismo*, Padua, 1944.

EL NEORREALISMO DE LA SEGUNDA
POSTGUERRA.

Confuso y pomposo, el último de los poetas citados se ha empeñado en demostrarnos el triunfo del Rondismo en nuestros días, haciendo de él un amplio cajón de sastre en el que pretende incluir a todo aquel que después de la exacerbación hermética—1933-1943—parezca serenarse en un discurso más sedoso y en unos moldes más «clásicos».

Con esta generosidad receptiva lo único que logra es armar un baturrillo cuya ordenación interna ni el más animoso crítico se atrevería a intentar. A mi modo de ver, jamás ningún rondista podrá ser considerado el orientador de la última producción de un De Libero, ni del *Esilio della mia vita* de Tito Marrone, el antiguo crepuscular que hoy nos ofrece esta interesante colección de poemas extremadamente líricos y con un agudo poder de sugestión. «Tito Marrone—me decía un día el excelente crítico y director de la revista *Pagine Nuove*—nos ha dado el único libro de poesía que representa una auténtica superación del hermetismo.» Superación en cuanto sabe aprovechar mucho de las virtudes de esa escuela, sin caer en las redes de su alta retórica, templándose en las corrientes postbélicas del neorrealismo. Ciertamente, el criterio de Capasso peca de simplista. He aquí su razonamiento: el último Quasimodo, el Sinisgalli de *Nuovi Campi Elisi*, se han hecho más comprensibles, ergo se han convertido al Rondismo; finalmente, con una gratuidad excesiva, juzga al neorrealismo como «un nuevo nombre para designar la tendencia clásico-moderna».

Ninguno de los poetas jóvenes a quienes he conocido o leído tiene conciencia de esta identificación. Creen encontrarse en un momento importante, crucial, de valoración desapasionada y de aprovechamiento de lo más válido de cada uno de los movimientos literarios de este agitado y fecundo «Cinquantennio». Creo que la fatigosa insistencia de Capasso sobre el *estilo*—como expresión de la personalidad—les hartará al menos tanto cuanto la *alchimie du verbe* de los herméticos, que, por otra parte, en Italia no asimilaron jamás. Hoy se tiende a este realismo, que ciertamente desdeña las evasiones a lo surreal, pero se aprovecha del imaginismo surrealista; que llama a las cosas por su nombre, aunque prosaico, pero no prescinde de la analogía; que ama el «discurso», pero no como lo entendieron los «rondistas», sino más bien como lo canta Eliot; que desprecia el hermetismo porque lo juzga agotado, pero asimila su fecunda lección sobre el lenguaje poético—fidelidad al decoro formal inseparable de la esencialidad lírica—; huye del tono epigramático y prefiere el elegíaco, el ambiente de crónica bañado de compasión y de piedad. Este nuevo realismo lírico no ha dado todavía un gran poeta. ¿Le impedirán sus preocupaciones sociales el vuelo de una

lírica de altura? En el cine, Vittorio de Sica ha realizado grandes cosas acercándose a estos tonos de fraternidad compasiva, tierna, napolitana, y sin abandonarse a las crudezas naturalísticas y popularescas de los otros directores de la misma tendencia. La poesía se salva también en brazos de la piedad.

* * *

Parece que a esta corriente pueden adscribirse los «extraviados» de otras épocas: el «dianista» ELPIDIO JENCO, así como LIONELLO FIUMI, el crepuscular DE MARIA, los tradicionalistas puros CLAUDIO ALLORI y GIUSEPPE GERINI; los más o menos independientes GARIBALDO ALESSANDRINI, NICOLO SIGILLINO, GIULIO CAPRINI, ARRIGO BUGIANI y aun DIEGO VALERI. No hay una voz uniforme en todos ellos, y los ecos de los distintos movimientos superados por cada uno de ellos hacen sentir su presencia de cuando en cuando, pero sin dejar lugar a dudas.

Otros tienen una personalidad, o más sobresaliente o más indefinida. UGO BETTI, el premiado autor dramático. CARLO BETOCHI, hombre esperanzado, que cree en la alegría porque está en continuo diálogo con Dios y con la Naturaleza, no cuajado en ninguna escuela, titubeante, pero sensitivo. TULLIO COLSALVATICO, rico de imágenes tersas, creyente y sereno. A UMBERTO SABA—proveniente del crepuscularismo—Allo Capasso le coloca junto a Cardelli como profeta del neorrealismo. (Con mucha mayor razón los herméticos hacen de DINO CAMPANA su antecesor. En efecto, este formidable imaginativo, a veces de un blando lirismo laforguiano, otras precursor del sonambulismo surrealista, tiene, quizá, sus mejores momentos en una atmósfera enrarecida, de una extrema pureza casi irrespirable.)

Entre los que siguieron fieles a la más estricta tradición clásica, ninguno alcanzó posiciones dignas de mención. Quizá solamente la poetisa EDWIGE PESCE GORINI nos ha dado muestras de una real vocación poética—y aun patética—, no ceñida jamás a formalismos sin vida. Su decir siempre es sereno y fresco—como su tierra natal de Umbría—; su inferioridad paisajística, limpia y sin delicuescencias. Es fundadora de la *Associazione Internazionale di Poesía* (Nadie se extrañe si de ADA NEGRI no he hablado, ni hablaré. Fué una voz engolada que a nadie conmovió, a pesar de sus cambiantes posiciones).

* * *

Difícilísimo es pronunciarse respecto a los poetas más jóvenes. Difícilísimo ya tratar de conocerlos, imposible una valoración serena y objetiva. Cuatro nombres han llamado sobre otros mi atención, indudablemente no exhaustiva: Tagliacarne, Visconti, Acrocca y Luisi.

TAGLIACARNE, por su canto llano, casi de hombre de la calle, que no quiere salirse de ella, con un indecible intuir transparencias y acariciar insospechados adarques de infinito en los humildes cangilones de la vida cotidiana.

En MARCO VISCONTI—*Ferragosto e commiato*, Ubaldi, Roma, 1950—cabría estudiar la exuberancia de los álabes herméticos en su suelto construir, en su tiempo surrealismo, que a veces se deslíe en abandonos crepusculares. Pero tiene hambre y sed de poesía y esto le salva: «No quedará de la hiedra fiel—sino la memoria de un abrazo fuerte—a la luz vacilante del umbral.—Pronto caerá la estupefacta nieve—sobre los rotos tendones de la muerte.—Pero un día reviviremos en cada hoja.» La trezadera febril de la poesía pura, hermética, me parece que no se puede juzgar como desfalleciente.

ELIO FILIPPO ACROCCA, en *Portonaccio* (All'insegna del pesce d'oro, Milán, 1949), nos da un ejemplo de esta poesía fiel a las cosas, a la vida concreta, aunque también en él la sugestión hermética está siempre penetrando sus mejores momentos. Dijo alguien que en este poeta predomina la memoria sobre la impresión, lo concreto sobre lo alusivo, y es ciertamente exacto. Memoria inevitable de la reciente guerra, cuyas heridas de desengaño se resisten a cicatrizar. Luisi afirma que Acrocca se salva del peligro popularista con la defensa de la palabra, y en él ve ejemplificada toda la juventud poética italiana. Y por ello, él, poeta de veintiséis años, se ha esforzado en trabajar eternamente los poemas de su *Racconto* «Guanda, Módena, 1949), en el que autodefine su poesía como «crónica contemporánea o interior redescubrimiento sobre el hilo de la memoria», confesando que su historia más verdadera comienza con estos versos que merecieron el Premio Lido di Roma, 1948.

A LUCIANO LUISI la guerra también le dejó en la boca un gusto amargo, del que no sabe desprenderse. La visión de su pueblo toscano en el momento en que «de mi tiempo alegre restan—las libélulas oblicuas entre las cañas en un día de Pascua», es cantada así:

Hoy, sin campanas,
ha resucitado el Señor en mi pueblo.
Los supervivientes no tienen ya iglesias
y sólo el viento recoge los olivos.
Quizá los pobres muertos resignados,
enterrados cuatro palmos bajo el trigo,
podrán oír el coro de campanas
de los campanarios desplomados.
(En el aliento de abril, sobre el sagrado,
florecen las primeras margaritas,
pero ningún paso ya las huella.)
Sobre nuestra amargura de vivos,
Jesús, has vuelto: ahora caminas
sobre las ruinas
descalzo.

La sutileza verbal se afina en la segunda parte del libro, y alcanza un aliento altamente lírico que hay que incorporar a las más raras bellezas de la poesía pura :

Sopiti fino a quando
resisteranno al gelo del rimorso
questi angosciosi sensi?
E tu che vai
remando lungo il fiume,
non voltarti: asseconda la corrente
veloce.
Dalla sponda,
seguendo il corso dei ricordi, anch'io
ritroverò le siepi che ci accolsero;
ad una stessa foce approderemo.

Questi angosciosi sensi.

La serenidad de Italia, podéis estar seguros de ello, tiene algo importante que decirnos en este momento de amorosa revisión de medio siglo de pasiones navegantes y afanosas de verdad poética. Pocos años bastarán para que podamos escuchar su voz limpia y madura.

JUAN BAUTISTA TORELLÓ BARENYS

Castelgandolfo, 1 septiembre 1950.

NOTICIAS BREVES

¿NORMAS MAS FLEXIBLES PARA EL ARTE ROJO?

COMO ningún otro credo político, el comunismo ha sabido grabar su impronta en todos los dominios del arte: en la poesía y la música no menos que en las creaciones de las artes plásticas. Dijérase que su verdadera idiosincrasia—desde los días mismos de la revolución de octubre—se ha ido revelando, paralelamente a las acciones políticas, en la sinuosa pero axiomática «línea» que el partido ha venido trazando con carácter dogmático desde las altas esferas directrices para todas las manifestaciones espirituales y artísticas. Más allá de esta línea están las vedadas regiones del «decadentismo burgués». Al transgresor le espera el anatema de antirrevolucionario. Desde 1917, pocos han regresado sanos y salvos de esas tierras prohibidas, después de haber pecado de insumisos a la dictadura espiritual del Politburó.

A lo largo de treinta y tres años de régimen soviético, los postulados de la ortodoxia comunista tuvieron toda una serie de definidores. Lunacharski, el famoso comisario del pueblo, fué uno de ellos, sobre todo en el campo de la educación de la juventud; y Andrei Alexandrovich Zdanov ha sido, por ahora, el último cuyo nombre va unido a una etapa y a las «purgas» que la jalonaron ¹. Desde la Secretaría general del partido fué diezmando las filas de los intérpretes más conspicuos del arte ruso, eliminando de los cuadros de la *intelligentsia* soviética a cuantos parecían desviarse de los cánones del nuevo arte rojo. Eran los días en que Stalin acababa de definir a los poetas y escritores como «in-

¹ La posición de Zdanov, secretario del partido comunista de la URSS hasta poco antes de su repentina muerte, en 1948, quedó perfectamente definida en un discurso de violenta crítica pronunciado contra G. F. Alexandrov, autor de una *Historia de la Filosofía occidental*, por no ajustarse esta obra en la medida deseable a las consignas y directrices del partido. Por su gran interés, ARBOR publicó este discurso íntegramente en su número 30 (págs. 269-292).