ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 5 MÉXICO 1991-1992

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 5 MÉXICO 1991-1992

U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION GENERAL DE
PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción:
Dra. Flora Botton-Burlá
Mtra. Renata von Hanffstengel
Lic. Josefina Iturralde
Mtro. Federico Patán
Dra. Marlene Rall
Dra. Annunziata Rossi
Dra. Elizabeth Siefer

Directora:
Dra. Flora Botton-Burlá

Secretaria:
Lic. Josefina Iturralde

Cuidado y diseño de la edición: Mauricio López Valdés

DR © 1995, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 7

ARTÍCULOS

Ana María MORALES, «El loco salvaje de la literatura artúrica». . . 11

Mariapia LAMBERTI, «Poesía italiana del novecientos» 25

Nair María ANAYA FERREIRA, «Hudson, Cunninghame Graham y Conrad: América Latina, ¿civilización o barbarie?». 51

Luz Aurora PIMENTEL, «Lecturas ideológicas de la realidad: Proust y la Primera Guerra Mundial». 67

Renata von HANFFSTENGEL, «Conciencia crítica en algunos escritores judíos de lengua alemana» 89

Nattie GOLUBOV, «La masculinidad, la feminidad y la novela negra». 99

Marianna POOL WESTGAARD, «Paretsky and Grafton: Feminism and the New Hard-Boiled Detective». 123

Bertha ACEVES, «El discurso de la crítica literaria. Dominio y término» 133

Ute SEYDEL, «La recepción de un texto de Heinrich Böll por lectores mexicanos». 139

TRADUCCIÓN
Federico PATÁN, «Cultura y traducción» 153

Charlotte BROAD, «The Resisting Translator» 163

Marina FE, «La impostura y el juego de la traducción» 187

José QUIÑONES MELGOZA, «Primicias de la poesía neolatina mexicana, donde fray Alonso de la Veracruz se manifiesta versificador» 193

RESEÑAS
George PERKINS, Barbara PERKINS y Phillip LEININGER, eds., *Benet's Reader's Encyclopedia of American Literature* (J. ALCÁZAR) 209

Michael BARTH *et al.*, eds., *Einmal Eldorado und zurük. Interkulturelle Texte. Spanischsprachiges Amerika-deutschsprachiges Europa* (R. HANFFSTENGEL) 216

Marlene RALL, comp., *Cuento alemán del siglo XX* (F. PATÁN) 224

Nancy SANCIPRIÁN, *B. Traven en México* (R. HANFFSTENGEL) 226

Italo CALVINO, *Por último, el cuervo* (M. LAMBERTI) 228

Cesare PAVESE, *Poesía completa* (M. LAMBERTI) 231

Poesía italiana del novecientos*

Mariapia LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Al Profesor Giuseppe Palmieri

El término "posmodernismo" ha tenido un contenido semántico algo intuitivo durante el trayecto desde su punto de partida, la arquitectura, hacia los otros campos del quehacer humano. El concepto se ha ido precisando a la vez que extendiendo, en un sentido reductivo respecto al modernismo, o mejor dicho la modernidad, manteniendo de ésta los aspectos formales adquiridos en el transcurso de un siglo que ha dedicado sus fuerzas a la renovación, y abandonando la tensión polémica, el afán de ruptura y desacralización. Para entender entonces las características y las perspectivas que tal actitud ofrece hoy en día, es preciso recapitular cuáles son estos aspectos revolucionarios en su momento, hoy asimilados como elementos naturales y, por así decirlo, clásicos.

También en el campo de la poesía el siglo XX ha sido en todas partes un siglo de renovación. Pero me atrevería a afirmar que en Italia esta renovación ha sido más dramática y fecunda que en la poesía de otras lenguas, porque era más necesaria.

Si echamos una rápida mirada a la historia de la tradición poética en Italia, podemos ver cómo ésta había alcanzado su cumbre apenas un siglo después de sus primeras manifestaciones, en el siglo XIV, con Dante y Petrarca. El prestigio de estos grandes —sobre todo de Petrarca— originó de inmediato una especie de clasicismo en lengua vulgar que, como el clasicismo humanista que los mismos italianos difundieran por toda Europa en la época del Renacimiento, se basaba en el principio de imitación. La imitación, por lo tanto, la repetición a menudo fría y estereotipada de modelos poéticos petrarquistas, y sobre todo el uso

*Nacido como una charla en un ciclo de conferencias dedicadas al futuro previsible de la poesía italiana ("La literatura italiana en el futuro", organizado por el INBA y la SEP, y realizado en el Museo Rufino Tamayo, México, D. F., marzo de 1987), cuando el término "posmodernismo" empezaba apenas a asomarse al lenguaje común, el texto que sigue sólo quiere ser un paseo en el panorama ya clásico de la modernidad italiana, y una aventura en el más entrañable, apasionante y desesperado de los oficios: el de traductor.

privativo en poesía de una lengua ya considerada clásica —o sea sin posibilidad de mutación—, caracterizó durante siglos la producción literaria italiana, sobre todo la poética. Quiero decir que en verso se seguía usando la lengua florentina del siglo XIV, solamente enriquecida con los cultismos y latinismos derivados del movimiento humanista, sin modificación notable de sus características morfológicas, empleando un vocabulario depurado, latinizante y arcaico —y por lo tanto reducido—, mientras el idioma nacional hablado, con un vocabulario y estructuras más ágiles y vivos, es decir, cambiantes, se iba afirmando poco a poco en un nivel intermedio entre este lenguaje cerrado y fijo y las múltiples lenguas locales. Se iba cavando una honda fractura entre la lengua literaria y la lengua hablada, y otra entre la lengua escrita de la prosa —siempre más cercana a las mutaciones de la lengua hablada y a las mudables exigencias culturales— y la de la poesía. En la época del romanticismo se enfrentó con toda conciencia el problema de la unificación lingüística paralelamente con el de la unificación nacional; sin embargo, el mismo Manzoni, creador de la lengua italiana moderna en prosa, siguió apegándose a los antiguos modelos morfológicos y estilísticos en su producción poética.

El peso de una tradición demasiado agobiante por su misma grandeza se vuelve intolerable a finales del siglo XIX, cuando empezamos a encontrar los primeros intentos de una renovación programática del lenguaje poético para "remozarlo" tal y como se había hecho con el de la prosa. Por aquellos decenios, Italia ya es una nación que se está asomando al gran escenario europeo para volver a tomar su papel histórico y cultural. Los grandes hitos del siglo —el realismo, el naturalismo, el psicologismo— son absorbidos por las inquietas generaciones poéticas de finales de siglo, y se acompañan con formas de rebeldía algo melancólicas y poco concluyentes contra los valores establecidos por la sociedad burguesa (éste es el caso del movimiento llamado *scapigliatura,* un malditismo algo provinciano, más que rebelde "desmelenado" como dice su nombre,[1] que involucró letras y artes entre los años sesentas y setentas del siglo pasado), pero sobre todo con intentos de revolución métrica y estilística. Porque, como hemos explicado antes, era en el ámbito de las formas donde apretaba más la soga de la tradición.

Se dice que el endecasílabo es el verso natural de la lengua italiana. Es cierto: pero si para el mundo el endecasílabo y el soneto —y las otras

[1] En italiano, *scapigliato* significa desmelenado.

formas métricas llamadas "italianas"— han sido la gran herencia, el gran regalo de Italia al mundo de las letras, para Italia misma se habían transformado en esclavitud. La lengua y las formas petrarquistas habían revelado posibilidades infinitas de dulzura y elegancia a los poetas de otros idiomas, pero en italiano se habían vuelto obligación limitante de dulzonería y amaneramiento. En un primer momento el camino alternativo se busca en el ámbito de la tradición misma: al consabido endecasílabo se prefieren otros metros, como en el caso de los experimentalismos de Carducci en su imitación de los ritmos latinos y griegos; se ensayan sonoridades nuevas sin renunciar a los metros acostumbrados y a la rima, como en el caso de Pascoli; o se trata de superar todos los límites tradicionales de la elegancia sin renunciar al preciosismo, más bien llegando a la sensualidad musical, como en el caso de D'Annunzio. Si bien ninguno de estos tres grandes poetas de fin de siglo realiza la sustancial renovación necesaria, los tres la preparan, renovando la sensibilidad del público, abriendo los oídos y la mente a ritmos y armonías nuevos, y nuevos juegos de imágenes, aun usando abundantemente la arcaica lengua poética tradicional.

Con respecto a los temas, Carducci se entrega a las grandes visones histórico-patrióticas, cuando no a la exaltación retórica de la sana vida campesina —la típica visión *fin de siècle* de la bucólica—; D'Annunzio exalta con grandilocuencia extremada sus experiencias de "superhombre"; y es por lo tanto Pascoli, con su llamada de atención hacia las cosas pequeñas, los elementos naturales y los dolores cotidianos y familiares, el que abre las vías a la primera generación de poetas "modernos", que aceptan este llamado replegándose sobre sí mismos con una actitud de humildad no exenta de esnobismo; apagado "mal de vivir" que bien explica el apelativo de crepuscularismo dado a este momento de la poesía, representado por Corazzini, Moretti, Gozzano, Lucini, Govoni, Rebora, Sbarbaro.

Un fragmento escrito por Corazzini (1887-1907), que tuvo una brevísima, opaca y triste vida, puede ilustrar lo dicho anteriormente.

Desolación del pobre poeta sentimental
(Fragmento)

¿Por qué me dices: poeta?
Yo no soy poeta.
No soy más que un pobre niño que llora.
Ves: no tengo sino lágrimas que ofrecer al Silencio.

¿Por qué tú me dices: poeta?
Mis tristezas son pobres tristezas comunes.
Mis alegrías fueron simples,
tan simples, que si tuviera que confesártelas, me
cubriría de rubor.

Hoy, yo pienso en morir.

En estos pocos versos encontramos toda la poética del movimiento: el cuestionamiento sobre la esencia y la finalidad de la poesía, la contraposición entre la figura del poeta-vate y la del poeta-pequeño-hombre-que-sufre, que en lugar de mirar a las grandes, eternas realidades del mundo, mira a su frágil, pequeño ser que muere; y una versificación suelta de toda regla fija, que obedece solamente al sentido.

En el mismo grupo de poetas, Sbarbaro es acaso el más rico, y no sólo porque su larga vida (1888-1967) le permitió pasar por experiencias poéticas múltiples. En el poema siguiente se pueden reconocer los mismos elementos que en Corazzini, aunque con un empaque más viril y una introspección más marcada. Hay que notar que el ritmo se sigue articulando sobre una base endecasílaba, aunque la estructuración gráfica del poema deja entrever un deseo de mayor libertad:

Calla, alma cansada de gozar

Calla, alma cansada de gozar
y de sufrir (hacia lo uno y lo otro vas
resignada).
Escucho, y no me llega voz ninguna
tuya, no de añoranza por la miserable
juventud, no de ira o de esperanza,
ni siquiera de tedio.
Yaces como
el cuerpo, enmudecida,
en desesperanzada indiferencia.
No nos asombraríamos
¿no es cierto, ánima mía? si el corazón
se detuviese, si se nos cortara
el aliento...
Sin embargo caminamos.
Caminamos tú y yo como sonámbulos.
Y los árboles son árboles, las casas
son casas, las mujeres

que pasan son mujeres, y todo es
lo que es, tan sólo lo que es.
La alternancia de pena y alegría
no nos toca. Ya perdió su voz
la sirena del mundo, y es el mundo un vasto
desierto.
En el desierto
sin lágrimas en los ojos me contemplo.

La cuestión métrica sigue siendo prioritaria, pues los poetas de este momento perciben (¿clara o instintivamente?) que la tradicional cantabilidad representa la amarra más resistente con las antiguallas del pasado. Vale la pena recordar a un poeta menor de la generación anterior a las examinadas, Domenico Ginoli (1838-1915), que, aun valiéndose de los ritmos tradicionales en su producción —y en estos mismos versos que se citan—, dejó esta exhortación a sus epígonos:

Giace anemica la musa
sul giaciglio dei vecchi metri:
a noi, giovani, apriamo i vetri,
rinnoviamo l'aria chiusa.[2]

El ventarrón concreto de aire fresco lo representó un movimiento estrafalario y excesivo, risible en algunos aspectos extremosos, pero justificado si tenemos en cuenta todas las premisas que hemos analizado hasta ahora. Es un movimiento que se sitúa en el inicio del siglo, y que resume con su nombre la tendencia definitoria de éste: el futurismo.

Marinetti (1876-1944), su gran sacerdote, aboga por la destrucción radical de todo lo que representa la cultura tradicional: no sólo las bibliotecas, las escuelas y los museos, sino también los poemas, los versos, la sintaxis y la palabra misma, que bien puede sustituirse por ruidos y onomatopeyas, ya que el dueño del siglo que se inaugura con el triunfalismo del Ballet Excelsior no será el hombre, sino la máquina. "Palabras en libertad", imágenes gráficas a cambio de imágenes intelectuales, juegos fonéticos en lugar de juegos armónicos.

Este poema de Aldo Palazzeschi del que a continuación se presentan algunos fragmentos, bien representa la intención descubierta del movimiento de *épater le bourgeois*. Sin embargo, no hay que subestimar la

[2] Yace anémica la musa / sobre el jergón de los antiguos metros: / venga, jóvenes, abrir las ventanas, / renovemos el aire encerrado.

importancia de varios elementos, como la ironía con que se manejan rimas y versos ritmados con sonsonete de cantinela infantil, el uso descarado de palabras coloquiales que resultan tan estridentes a un oído acostumbrado a la tradicional entonación áulica, como los sonidos desarticulados que constituyen el cincuenta por ciento del interminable texto; pero más que todo, es notorio el cuestionamiento que ya habíamos señalado en Corazzini sobre la validez de la poesía: de la poesía, obviamente, que con togadas palabras quiere señalar realidades grandilocuentes en las que el hombre moderno ya no puede reconocerse. Hasta en esta retahíla de ruidos y liviandades divisamos el anhelo de una voz nueva y purificadora:

El poeta se divierte
(Fragmento)

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.
El poeta se divierte,
locamente,
desmedidamente.
Basta ya de fastidiar,
dejadlo solazarse
pobrecillo,
estas fruslerías
son su alegría.

Cucú rurú,
rurú cucú,
¡cuccucuccurucú!

¿Qué son tales indecencias?
¿Estas estrofas intratables?
Licencias, licencias,
licencias poéticas.
Son mi pasión.

farafarafarafa,
tarataratarata,
paraparaparapa,
laralaralarala.

¿Sabéis lo que son?
Son todos los sobrantes,
no son tonterías,
son la... chatarra
de toda la poesía.

Bubububu,
fufufufu,
¡Friú!
¡Friú!
Si cualquier nexo
está ausente,
¿para qué las escribe
aquel deficiente?

Bilobilobilobilobilo
¡Blum!
Filofilofilofilofilo
¡Flum!
Bilolú. Filolú.
U.
[...]

Claro, es un riesgo muy fuerte
escribir cosas así
pues siempre hay profesores
andando por ahí.
¡Ahahahahahahah!
¡Ahahahahahahah!
¡Ahahahahahahah!

En fin,
yo tengo plena razón,
los tiempos han cambiado,
los hombres ya nada le piden
a los poetas:
¡dejadme divertir!

Es en este punto, en medio de estos intentos de renovación fecundos pero carentes de figuras realmente notables, donde encontramos al primer gran poeta del siglo, en el cual se manifiestan espontáneamente, o sea sin una búsqueda intelectual programada, las renovaciones anheladas por sus contemporáneos. Dino Campana (1885-1932) tuvo una vida

asocial y sufrió la locura: su psique, atrozmente desquiciada pero asombrosamente creativa, pudo realizar por instinto lo que otros buscaban con demasiada lucidez. Las palabras en libertad, la disolución de la sintaxis, la polisemia, el sabio uso de los preciosismos verbales y rítmicos de la tradición en unión con las estridencias y las modulaciones fonéticas sorpresivas y hasta descaradamente ripiosas, confluyen en su producción poética para crear un mundo personalísimo e inquietante, como lo demuestran estos dos poemas, quizá los más famosos de Campana:

El vitral

El anochecer brumoso de verano
desde el alto vitral escancia claridades en la sombra
y me deja en el corazón un sello ardiente.
¿Pero quién ha (en la terraza hacia el río se enciende una lámpara)
quién ha
a la Virgen del puente quién es, quién es que ha encendido la lámpara?
—hay
en la alcoba un olor putrefacto: hay
en la alcoba una llaga roja languideciente.
Las estrellas son botones de nácar y la noche se viste de terciopelo:
y tiembla la noche fatua: es fatua la noche y tiembla, pero hay
en el corazón de la noche hay
siempre una llaga roja languideciente.

La Quimera

No sé si entre rocas tu pálido
rostro me apareció, o sonrisa
de lejanías misteriosas
fuiste, la ebúrnea fúlgida
frente inclinada, oh joven
hermana de la Gioconda:
o de las primaveras
apagadas, por tus palideces míticas
oh Reina, oh Reina adolescente:
mas por tu desconocido poema
de voluptuosidad y dolor
música niña exangüe,
marcada por una línea de sangre
en el arco de los labios sinuosos,
reina de la melodía:

mas por tu virgen cabeza
inclinada, yo poeta nocturno
velé las estrella vívidas en los piélagos del cielo,
yo por tu dulce misterio
yo por tu devenir taciturno.
No sé si la pálida llama
fue de su pelo la viva
señal de su palidez,
no sé si fue un dulce vapor
dulce sobre mi dolor,
sonrisa de un rostro nocturno:
miro las blancas rocas, las mudas fuentes de los vientos
y la inmovilidad de los firmamentos
y los henchidos ríos que van gimiendo
y allá sobre álgidas lomas encorvadas sombras humanas trabajando
y más, por tiernos cielos claras sombras lejanas corriendo
y aún te llamo te llamo Quimera.

Éste fue el inicio de nuestro siglo. Pero al hilo de la Primera Guerra Mundial comienza realmente la poesía contemporánea italiana con el que será su representante emblemático: Giuseppe Ungaretti (1888-1970).

Ungaretti cortó, por así decirlo, el nudo gordiano de todos los intentos de liberarse de los dogales de la tradición. Al asumir su realidad de hombre-norma y no de hombre-excepción, de poeta-hombre y no de poeta-vate, al reconocer como poética la experiencia humana universal que vivimos todos en nuestra desapercibida singularidad, Ungaretti redescubre la palabra, reinventa la lengua en sus valores esenciales: la palabra es aislada en todo su valor semántico en el contexto de la frase, así como el hombre en el contexto de la hermandad humana se encuentra aislado en su experiencia irrepetible. Los tres poemas que siguen fueron escritos al calor y al horror de la guerra, la experiencia, ay, más reiterada y constante para el ser humano, para la que sin embargo no procede la asombrosa capacidad de adaptación y asimilación que caracteriza a nuestra especie.

San Martino del Carso

De estas casas
no han quedado
más que
unos jirones de muros

De tantos
que me correspondían
no ha quedado
ni eso
Pero en mi corazón no falta
ninguna cruz

Es mi corazón
el país más devastado

Vigilia

Una noche completa
echado al lado
de un camarada
destrozado
con su boca
contorsionada
vuelta hacia el plenilunio
con la congestión
de sus manos
penetrada
en mi silencio

escribí
cartas llenas de amor

No estuve
nunca
tan aferrado a la vida

Soy una criatura

Como esta piedra
del San Michele
tan fría
tan dura
tan desecada
tan refractaria
tan totalmente
desanimada

Como esta piedra
es mi llanto

que no se ve
La muerte
se paga
viviendo

La aparición y la difusión de estos poemas, escritos por un soldado raso de treinta años, hijo de emigrantes recién repatriados, si bien conocidos, como siempre, sólo en los círculos selectos y reducidos de los poetas, marca el cambio fundamental, el viraje esperado y buscado por las generaciones anteriores. Aunque la trayectoria poética de Ungaretti tendrá diferentes fases y alcanzará grados sucesivos de madurez que lo mantendrán siempre en la posición más destacada en el panorama poético italiano, estos poemas juveniles se quedarán siempre como los más célebres y los más traducidos, como los más emblemáticos. En ellos, las palabras, sencillísimas, cotidianas, se aíslan gráficamente para presentarse a la mente y al corazón del lector con toda su estela terrible de referentes vivos, palabras sin historia, cuya carga semántica deriva sólo de la experiencia, compartida, común, pero vivida en el destino singular de cada hombre; palabras redescubiertas y reinventadas, que a un oído atento se conjugan a menudo en la armonía familiar de los versos de la tradición (a los que Ungaretti de hecho regresará en etapas sucesivas), pero que rechazan el sometimiento *a priori* a la búsqueda estética.

En la misma época, Umberto Saba (1883-1957) acogía con un sentido análogo de frescura y sinceridad humana la tendencia a la revaluación de lo cotidiano y de lo sencillo que las generaciones anteriores habían asumido en sentido polémico y por lo tanto no espontáneo. Entre su amplia e incesante producción, en la que el poeta acopla ritmos y metros áulicos con palabras sencillas y modernas, así como vocablos y estilemas de la tradición culta en conjuntos libremente ritmados, destaca este poema, renovador de la larga tradición de la lírica amorosa, hoy considerado uno de los más bellos poemas de homenaje a una mujer de toda la poesía italiana:

A mi mujer

Tú eres como una joven
y blanca polluela.
Se alborotan al viento
sus plumas, dobla el cuello
para beber, y escarba en el suelo;
pero al andar tiene tu lento

paso de reina,
y avanza entre la hierba
muy ufana y soberbia.
Es mejor que el macho.
Ella es como son todas las hembras de todos
los serenos animales
que nos acercan a Dios.
Así que si mis ojos, o el juicio, no me engañan,
entre aquéllas tú tienes tus iguales,
y en ninguna mujer.
Cuando la noche llena
de sueños a las gallinas,
éstas emiten voces parecidas a aquellas
dulcísimas, con que a veces te quejas
de tus males, e ignoras
que tiene tu voz la suave y triste
música de los gallineros.

Tú eres como una ternerilla
preñada;
libre aún, sin ninguna
pesadez, más bien festiva;
que, si la halagas, el cuello
voltea donde un rosa
tierno tiñe su carne.
Si la encuentras y la oyes
mugir, tan quejumbroso
es su sonido, que arrancas
la hierba para donársela.
Es así que te ofrezco
regalos cuando estás triste.

Tú eres como una larga
perra, que siempre tanta
dulzura lleva en los ojos
y ferocidad en el corazón.
A tus pies parece
una santa inflamada
de un fervor indomable,
y así te contempla
como a Dios y Señor.
Cuando en casa o en la vía
te sigue, al que sólo intente
acercarse, sus dientes

blanquísimos descubre.
Y su amor sufre de celos.
Tú eres como la tímida
coneja. En su angosta
jaula, para verte
erguida se levanta,
y hacia ti las orejas
apunta altas y tiesas;
que salvado y raíces
le llevas, pues sin ellos
en sí misma se encoge,
busca oscuros rincones.
¿Quién podría su comida
sustraerle otra vez? ¿Quién, el pelo
que de su cuerpo arranca
para agregarlo al nido
en donde irá a parir?
¿Quién, hacerte sufrir?

Tú eres como la golondrina:
que en primavera regresa,
pero en el otoño parte.
Y tú no tienes tal arte.
Tú, sólo esto tienes de la golondrina:
sus movimientos ligeros;
esto: que a mí, que me sentía y era
viejo, anunciabas otra primavera.

Tú eres como la previsora
hormiga. De ella, cuando
salen al campo, habla
el niño con la abuela
que lo acompaña.
Y por eso en la abeja
te reconozco, y en todas
las hembras de todos
los serenos animales
que nos acercan a Dios;
y en ninguna mujer.

Éstas son las dos vertientes en las que se desarrollará la poesía italiana de la modernidad: por un lado, una renovación formal a nivel de palabra y verso, que llevará a los experimentalismos rítmicos más atre-

vidos, a la disolución eventual de la sintaxis, a la creación léxica sobre parámetros modernos (y no solamente a partir del latín y de sus reglas evolutivas como antes), y sobre todo a la desaparición de los arcaismos semánticos y morfológicos de la lengua poética de la tradición culta plurisecular; y por otro, un acercamiento a la realidad concreta y cotidiana, una atención prioritaria hacia las cosas y los hombres, que cobra valores altamente significativos gracias al nuevo uso de la metáfora.

Vamos a ejemplificar. Eugenio Montale (1896-1981), tal vez el más conocido de los poetas italianos contemporáneos, fue el verdadero iniciador, en Italia, de la corriente que se llamó hermetismo, y que tiene sus antecedentes en Mallarmé y los simbolistas franceses. La cerrazón a la que alude el nombre de la escuela poética (en la cual se incluye a veces también Ungaretti, aunque para su poesía se propone con más frecuencia el nombre de "poesía pura") deriva del empleo de imágenes concretas de objetos, analógicas con el estado de ánimo o la realidad humana del poeta; pero cuya analogía no es obvia y conocida por todos, como en la metáfora clásica, sino oculta y críptica, privativa del poeta y del lector que a él se asocia en la labor creativa añadiendo significados al texto.

En este uso del así llamado "correlato objetivo", el lector —nosotros— de hecho no interpreta el poema, sino que lo vive desde adentro rescatando la validez de su propia experiencia humana a través de las imágenes del poeta, el cual a su vez se emboza en sus imágenes "objetivas" como en un velo de pudor que protege su verdadera intimidad. Es el de Montale, por lo tanto, un acercamiento a lo real que cobra su sentido en una proyección del intelecto que trasciende con mucho el valor puramente descriptivo, y propone un reto siempre renovado de interpretación y de aplicación a sistemas de referentes siempre mudables. El poema que sigue, probablemente el más conocido del poeta, puede a un tiempo aludir a la universal problemática de la expresión poética, como a la contingente situación del amordazamiento intelectual durante la dictadura fascista:

No nos pidas la palabra

No nos pidas la palabra que encuadre por sus lados
nuestro ánimo informe, y con letras de fuego
lo declare, y resplandezca como un croco
perdido en medio de un polvoriento prado.

¡Ay de aquel hombre que se va seguro,
de los demás y de sí mismo amigo,

y su sombra no cuida, que el sol canicular
estampa sobre un carcomido muro!

No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte,
sino torcidas sílabas, resecas como ramas.
Sólo eso podemos hoy decirte:
lo que *no* somos, lo que *no* queremos.

Hay que notar que Montale hace amplio uso del hipérbaton y de construcciones cultas (verbigracia, la omisión de artículos), pero este empleo no responde ya a una tradición arcaizante, sino a un deseo de retorcer la lengua y sus posibilidades, de hacer más visiblemente doloroso el trabajo creativo. En esta misma línea se coloca su frecuente empleo de palabras ásperas en sonido y violentas en semántica, como en estos dos poemas que a pesar de lo terrible que son, bien pueden interpretarse (es el caso de quien esto escribe) como poemas de amor:

Lagunar

He aquí otro Erebo más para hacerte
más candente
y oculta para siempre adentro de mi vida
desde siempre un nudo que no puede desatarse.
Balsas y azufre en relámpagos, inocultables éstos,
a la deriva en un canal lleno de vahos,
para nosotros no, en los muelles, sino en un lúbrico
embuchado de hombres y de hielo.
Para mí no, ni para ti, si un punzón de jaspe
graba en nosotros el blasón de quien resiste.

El sueño del prisionero

Albas y noches aquí varían por pocos signos.
El zigzag de los estorninos sobre las atalayas
en los días de batallas, mis únicas alas,
un soplo de aire polar,
el ojo del carcelero desde el portillo,
crac de nueces cascadas, un aceitoso
chirriar de los sótanos, asadores
supuestos o verdaderos —mas es oro la paja,
la vinosa linterna es un hogar
si durmiendo me creo a tus pies.

La purga dura desde siempre, sin un porqué.
Dicen que el que abjura y suscribe
puede salvarse de este exterminio de gansos;
que el que se reniega a sí mismo, y así traiciona
y vende carne ajena, agarra el cucharón
antes de terminar en el paté
destinado a los dioses pestilentes.

Torpe en la mente, llagado
por el jergón punzante, me he fundido
con el vuelo de la polilla que mi suela
reduce a polvo en el entarimado,
con los kimonos tornasolados de las luces
desplegadas en la aurora de los torreones,
he husmeado en el viento la chamusquina
de los bizcochos en los hornos
he mirado alrededor, he suscitado
arcoiris sobre horizontes de telarañas
y pétalos sobre el terliz de las ramas
me he levantado, he vuelto a recaer
hasta el fondo donde el siglo es el minuto.

Y se repiten los golpes y los pasos,
e ignoro aún si seré en el banquete
embutidor o embutido. La espera es larga,
este soñar en ti no ha terminado.

No se puede olvidar que esta forma de contradecir la fama tradicional de dulzura-dulzonería que tiene la lengua italiana sacando de ella sonidos fuertes y ásperos, realiza plenamente —en altísimos niveles poéticos— el sentido último de las extravagancias onomatopéyicas de los futuristas.

Otro gran maestro del hermetismo fue Salvatore Quasimodo (1901-1968), reconocido con el máximo premio de literatura internacional, el Nobel (1959), antes que el mismo Montale (1975). Maestro de esta "virilidad" nueva de la lengua, maestro en la construcción de un rarefacto, metafísico y mítico mundo referencial; pero también capaz de recuperar un sentido musical elegantísimo, puerta abierta para un retorno a armonías más suaves al oído. Su entrada en el ámbito de la poesía hermética se sitúa en 1932, con el poemario que lleva el mismo título del poema que sigue:

Oboe sumergido

Avara pena, tardan tus dones
en esta hora mía
de suspirados abandonos.
Un oboe gélido silabea
gozo de hojas perennes
no mías, y desmemora;

en mí anochece:
el agua tiene su ocaso
sobre mis manos herbosas.

Alas oscilan en un cielo atenuado,
lábiles: el corazón transmigra
y yo soy un barbecho,

y los días, unos escombros.

Su poema más conocido fuera de Italia es de una brevedad y sencillez ungarettiana, y poco tiene en común con su característica complejidad de expresión:

Cada quien está solo sobre el corazón de la tierra
flechado por un rayo de sol:
y de pronto, la noche.[3]

Pero en Italia su fama está ligada, más que a su poesía que no recibió nunca unánime consenso, a su traducción de los líricos y épicos griegos. A través de esta inapreciable obra, Quasimodo restablece, renovados en los términos de la modernidad, los lazos de filiación con el mundo clásico que fueron la savia de toda la poesía italiana. El trato íntimo que supone toda traducción deja consecuencias que se traslucen en su poesía madura:

[3] La traducción de este último verso, el más difícil de los tres (también por haber entrado en el lenguaje común casi como un refrán: *ed è subito sera*), que presentan todos un alto grado de dificultad por su perfecto equilibrio fonético, rítmico y semántico, se debe a la sensibilidad de Guillermo Fernández: solución genial, que gustó al mismo Quasimodo, y a la que doy el debido crédito.

***Elegos* para la danzarina Cumani**

El viento de las selvas
claro corre a las colinas.
Precoz amanece: la adolescente,
por la sangre, siente igual espanto.

Y la huella del agua es el alba
en la orilla. En mí se agotaba
el suplicio de la arena,
con fuerte pálpito, espaciando la noche.

Duele durable antiquísimo grito:
piedad para el animal joven
herido de muerte entre las hierbas
de áspera madrugada tras las lluvias nuevas.
La tierra está en ese pecho desolado
y allí encuentra mi voz su medida:

tú danzas a su número cerrado
y vuelve el tiempo en frescas figuras:
dolor también, pero a tal grado vuelto
a quietud, que por dulzura arde.

En este silencio que rápido consume
no me arrolles efímero,
no me dejes solo a la luz;

ahora que en mí con suave fuego,
naces Anadiomena.

Si éstas fueron las figuras máximas de la vertiente poética que emplea la realidad física como metáfora objetual de un referente metafísico, en otra vertiente encontramos a quien rescata la realidad misma como materia poética, la realidad humana no ya vivida en la singularidad del individuo, como en Pascoli, Corazzini y Ungaretti, sino observada con igual participación y compasión en sí mismo y en los otros. Poesía descriptiva, poesía narrativa, poesía reflexiva, poesía política finalmente, dando a esta última palabra todo su noble y amplio significado etimológico. Poesía en la que no los objetos, sino los otros son metáfora del yo, y el yo, metáfora de los otros.

Cesare Pavese (1908-1950) para la descripción de sus escenas campesinas y citadinas ricas en figuras inquietantes y míticas, escoge un

lenguaje depurado de todo cultismo, humilde en estructuras y vocablos, como nacido del corazón de sus mismos personajes; pero modulado en armonía y ritmos estudiados y precisos, que fluyen calmados como los ríos de planicie de su tierra natal:

El hijo de la viuda

Puede darse de todo en la fosca cantina
puede darse que afuera haya un cielo de estrellas,
más allá de la niebla otoñal y del mosto.
Puede darse que canten desde la colina
las roncas canciones en las eras desiertas
y que vuelva de pronto bajo el cielo de entonces
la mujercilla sentada a la espera del día.

Regresarían a ella los villanos en corro
con sus palabras secas, a la espera del sol
y del pálido gesto de ella, desnudos
hasta el codo, mirando cabizbajos la tierra.
A la voz del grillo se uniría el estruendo
del hierro en la muela, y un más ronco suspiro.
El viento callaría y los ruidos nocturnos.
La mujercilla sentada daría voces con ira.

Mientras lejos trabajan los corvos villanos,
la mujercilla se queda en la era y los sigue
con la vista, apoyada al dintel, agobiada
por el vientre maduro. En su faz demacrada,
una amarga sonrisa impaciente, y su voz
que no llega a los peones, su garganta subleva.
Golpea el sol en la era y en los ojos que guiñan
enrojecidos. Una nube de púrpura vela el rastrojo
que se siembra de rubias gavillas. La mujer, vacilando,
con la mano en el vientre, vuelve a entrar en su casa.

Impacientes, mujeres recorren las alcobas desiertas
dirigidas por el gesto y el ojo que, solos,
desde el lecho las siguen. La grande ventana
que contiene colinas y viñedos y el cielo,
rinde un leve zumbido: el trabajo de todos.
La mujercilla de pálido rostro ahora aprieta los labios
a las punzadas del vientre, y se tiende a la escucha
impaciente. Las mujeres le sirven, atentas.

El mismo ritmo, las mismas imágenes concretas repetidas para crear un paisaje esencial, abstracto y simbólico, emplea Pavese para expresar las congojas más íntimas, tendiendo el lazo impalpable del estilo a unificar la angustia individual con la universal:

La voz

Cada día el silencio de la recámara sola
se cierra sobre la leve resaca de cada gesto
como el aire. Cada día la breve ventana
se abre inmóvil al aire que calla. La voz
ronca y dulce no vuelve en el fresco silencio.

Se abre como el respiro de quien está por hablar
el aire inmóvil, y calla. Cada día es el mismo
y la voz es la misma, que rompe el silencio,
ronca e igual para siempre en la inmovilidad
del recuerdo. La clara ventana acompaña
con su breve latido la calma de entonces.

Cada gesto sacude la calma de entonces.
Si la voz resonara, volvería el dolor.
Volverían los gestos en el aire asombrado
y palabras palabras a la voz apagada.
Si la voz resonara, aun el breve latido
del silencio que dura, se tornaría dolor.

Volverían los gestos del vano dolor,
sacudiendo las cosas en el fragor del tiempo.
Pero la voz no vuelve, y el susurro remoto
ya no encrespa el recuerdo. La luz inmóvil
da su fresco latido. Para siempre el silencio
calla ronco y apagado en el recuerdo de entonces.

Casi no hay palabra que no se repita dos o más veces: suprema y polémica afirmación de la posibilidad expresiva de la lengua en su registro central y cotidiano, revolución estilística no clamorosa pero sí sustancial, a la que nunca nadie había llegado hasta entonces.

Pier Paolo Pasolini (1922-1974) prolonga esta línea pavesiana de temas y lenguaje populares llevando el experimentalismo hasta la inserción de palabras vulgares y dialectales en el contexto poético, que se vale a su vez no sólo de un verso cantable y medido (sin excesiva

precisión), sino también de rimas fáciles y cercanas como cantinelas, o vagas como ecos, módulos éstos que pretenden derivar de la sensibilidad poética popular, del *lumpen* rebosante de vida a la que el poeta quiere acercarse:

Me voy, y en este anochecer te dejo
(Fragmento)

Me voy, y en este anochecer te dejo
que, aunque triste, tan dulce desciende
para los vivos, con la cérea luz

que en la penumbra del barrio se cuaja.
Y lo conmueve. Lo hace grande, hueco
alrededor, y más lejos, lo enciende

de un bullicio de vida que del ronco
rodar del tranvía, y humanos gritos
dialectales, hace un concierto suave

y absoluto. Y sientes cómo en esos
seres lejanos, que en su vida gritan,
ríen, en sus transportes, en sus caserones

escuálidos, donde se agota el traicionero
y expansivo don de la existencia—
aquella vida no es más que un calofrío;

corporal, colectiva presencia;
sientes la falta de toda religión
verdadera; vida no, sino supervivencia

—acaso más alegre que la vida— como
de un pueblo de animales, en cuyo arcano
desasosiego no cabe otra pasión

que para la labor de cada día:
fervor humilde al que viste de fiesta
la humilde corrupción. Cuanto más vano

—en este vacío de la historia, en esta
zumbante pausa en que la vida calla—
es el ideal, tanto mejor se manifiesta

la estupenda, adusta sensualidad,
casi alejandrina, que todo lo minia
e impuramente enciende, cuando acá

en el mundo, algo se viene abajo y el mundo
se arrastra en la penumbra, retirándose
en plazuelas vacías, en desalentados talleres...

Ya se encienden las luces, constelando
las calles de Zabaglia, de Franklin, el entero
Testaccio, sin bellezas, entre su grande

mugroso monte, los paseos del Tíber, el negro
telón de fondo, allende el río, que Monteverde
agolpa o desdibuja invisible en el cielo.

Diademas de luces que se pierden,
centelleantes, y fríos de tristeza
casi marina... Poco falta a la hora de la cena;

brillan los raros autobuses del barrio,
con racimos de obreros colgados de sus puertas,
y grupos de militares van, sin prisa,

hacia el monte que esconde en los baldíos
podridos y montículos secos de basura
en la sombra, agazapadas pirujillas

que airadas aguardan sobre el cochambre
afrodisiaco: y no lejos, entre casuchas
abusivas al pie del monte, o en medio

de colmenas casi como mundos, unos muchachos
ligeros como trapos juegan en la brisa
ya no fría, primaveral; ardientes

de juventud descabellada, su romanesca
noche de mayo, morenos adolescentes,
silban en las aceras, entre la fiesta

vespertina; y truenan con un seco golpe
las cortinas de los garajes, alegremente,
si la oscuridad ha serenado la noche,

y en medio de los plátanos de la Plaza Testaccio
el viento que cae en tremores de tormenta,
es bien dulce, aunque rozando las marañas

y las tobas del Rastro, allí se empape
de sangre pútrida, y agite por doquier
desperdicios y olor a miseria.

Es un murmullo la vida, y éstos, perdidos
en ella, la pierden a su vez serenamente
si ella les llena el corazón: helos aquí

que disfrutan, míseros, la noche: y poderoso
en ellos, inermes, por ellos, el mito
renace... Pero yo, con el alma consciente

de quien sólo en la historia tiene vida,
¿podré jamás con pasión pura actuar,
si sé que nuestra historia ha terminado?

Tal vez la sensibilidad poética popular no correspondía a los experimentos lingüístico-formales de Pasolini. Tal vez esta sensibilidad, más histórica de lo que el poeta ideólogo quiso creer, necesitaba simplemente un regreso a sus lenguas naturales. En esto también Pasolini abrió el camino a las futuras generaciones escribiendo su primera obra poética en uno de los dialectos más lejanos de la lengua oficial, el friulano. Hoy, las mejores antologías y revistas poéticas de Italia dedican amplio espacio a la poesía dialectal, y es opinión de muchos críticos que en el mundo de las lenguas menores se encuentran los mejores poetas de la actualidad, como Franco Loi o Tonino Guerra.

El último movimiento vanguardista en Italia tomó el nombre de su propia tendencia: *neoavanguardia,* cerrando así el ciclo abierto por el futurismo en el camino de la búsqueda de novedad. Recapitulación extrema de todas las tendencias innovadoras y desacralizantes del siglo, llevó a sus últimas consecuencias el experimentalismo dando fondo a todos los recursos antipoéticos: poesía mecánica, poesía visual, poesía automática. Edoardo Sanguineti (1930) se hizo promotor del movimiento en 1963, y logró realizar prodigios formales de intensa emotividad poética como el que sigue:

Oh, dónde (¿en la playa? ¿dónde?)

oh dónde (¿en la playa? ¿dónde?); (*place-scène, plage-plage*);
¿dónde buscarte,
ahora?
(*avec "les deux Françaises"* por ejemplo); y con angustia ¿también?
y discutir, también acerca del *premier pas* (tímidamente, el 10 de
septiembre),
(en Donville); y esperar, así, el otoño;
o con Monsieur Bens
en la alta (y luego,
¡abajo!) alcoba de las muchachas:
(*aux écuries* entre mosquitos gigantescos,
leyendo
a Memmi, conversando con Lapassade, el monstruoso sociólogo);
analizando
a Madame Garache y Madame Toussaint; o en Grainville, ese viernes,
saliendo del casino, y avanzando *sur les remparts*, contra viento
(y todo
sudado, porque se bailaba, también, Pepito); y en soledad, también,
en verdadera
soledad...
pero Mocky, regresando de St. Lô, se arreglaba el pelo
sobre la frente
(tomamos una copa, también, con Alain Borne, de Montélimar Drôme);
(pero no quiso,
en la noche, jugar *aux Ambassadeurs*); luego todos durmieron, dentro
del coche,
en la carretera a París, en la alta (y luego, ¡abajo!) noche
(en la alta niebla);
y luego abrazarme a ti (el 19 de septiembre), en el alto sueño
(y luego, ¡abajo!), ¡amor!
Philippe (dijo)
j'ai SOIF!
cruzando Hébécrévon, Lessay, Portbail, St. Sauveur (bajo la lluvia,
siempre); luego Edith dijo que yo no era amable (porque no escribía
como Pierre,
para ella *quelques poèmes*); (y que no teníamos que partir);
Micheline
nos juzgó muy simples; Edith y Micheline, cuando yo dije
que no la había
engañado (a mi mujer), quisieron creerlo;
(y aquí cae oportuno recordar
aquel:

"si te echara los brazos al cuello etc.", que vino después);
luego bailamos
todos, también
Micha, en el saloncito; cruzando Cérisy, Canisy, Coutances, Régneville;
(pero el 12
de julio el Louvre estaba cerrado, en martes);
y escribió (sobre una hoja
de cuadritos):
"estaba pensando que no puedo mirarte a la cara"; y: "lo siento por ti";
y también escribió (mi mujer): "me siento mal";
y luego en Gap (H.A.),
(dos días más tarde), aún aturdidos, casi inertes: y pensar (dije);
que nosotros (casi llorando, dije); (y quería decir, pero casi
me sofocaba,
de veras, el llanto; quería decir: con un amor como éste, nosotros):
un día (nosotros); (y en la plaza hacía estrépito la banda; y la alcoba
estaba
en una extraña penumbra);
(nosotros) tenemos que morir.

Los poetas de hoy, los que han recorrido el camino del tiempo en paralelo con los poetas examinados, como Caproni o Luzi, y los que han nacido a las letras en tiempos intermedios y todavía están por darnos más frutos de su actividad poética, no pueden no tener en sí parte de esta experiencia, no gozar del beneficio de una lucha y de una conquista llevada a cabo por estos grandes a lo largo de todo un siglo. La poesía no deja de sorprendernos, porque el corazón y el intelecto humano nunca agotan sus posibilidades; pero de ahora en adelante, las novedades nacerán de este sustrato, y en cada poeta, como partícipe de sus tiempos y acrisolador de una tradición, podrán reconocerse raíces que se ahondan en el fértil humus de uno o varios de estos ya clásicos innovadores.[4]

[4] Un agradecimiento especial a José Luis Bernal, alumno y maestro, que me alentó, acompañó y corrigió en este mi primer paso en la traducción de mi lengua materna a una lengua no mía.