

UNA LECTURA DE UNGARETTI

por *Annunziata Rossi*

L'isola

A una proda ove sera era perenne
Di anziane selve assorte, scese
E s'inoltró
E lo richiamó rumore di penne
5 Ch'erasi sciolto dallo stridulo
Batticuore dell'acqua torrida,
E una larva (languiva
E rifioriva) vide;
Ritornato a salire vide
10 Ch'era una ninfa e dormiva
Ritta abbracciata a un olmo.

In sé da simulacro a fiamma vera
Errando, giunse a un prato ove
L'ombra negli occhi s'addensava
15 Delle vergini come
Sera appié degli ulivi,
Distillavano i rami una
Pioggia pigra di dardi,
Qua pecore s'erano appisolate
20 Sotto il liscio tepore,
Altre brucavano
La coltre luminosa;
Le mani del pastore erano un vetro
Levigato di fioca febbre.

(De "La fine di Crono", en *Sentimento del tempo.*)

Damos una traducción literal:

La isla

En una orilla donde ocaso era perenne
De antiguas selvas absortas, bajó
Y se adentró,
Y lo reclamó un ruido de plumas
Que se había desprendido de la estridente
Palpitación del agua tórrida,

Y una larva (languidecía
 Y reflorecía) vio;
 Al volver a subir vio
 Que era una ninfa, y dormía
 De pie, abrazada a un olmo.

Dentro de sí, de simulacro a llama verdadera
 Errando, llegó a un prado donde
 La sombra en los ojos se adensaba
 De las vírgenes como
 Noche al pie de los olivos;
 Destilaban las ramas
 Una lluvia floja de dardos,
 Por allí, unas ovejas se habían adormilado
 Bajo la lisa tibieza,
 Otras pacían
 La colcha luminosa;
 Las manos del pastor eran un vidrio
 Alisado por tenue fiebre.

Con "L'isola" nos encontramos en el segundo libro de Ungaretti. El título no parece tener relación con los versos del poema, como a menudo pasa con la poesía contemporánea. No hay una sola palabra que remita, de manera explícita, al título. Quizá en el primer verso la palabra *proda* podría ser indicio de un atracadero marino, pero *proda* —además del frecuente uso figurado que el italiano hace de ella— indica también el margen de una colina, de un foso, y así lo usa a menudo Dante, a cuyo léxico recurren no poco los poetas herméticos italianos. Y hay que subrayar el lenguaje áulico, la complejidad verbal, sintáctica, la riqueza adjetival que Ungaretti introduce en el *Sentimento del tempo*; novedad con respecto a su primer libro, *L'allegria*, cuya palabra es "inocente" y cuyo lenguaje está lleno de franciscana sencillez. La nueva expresión poética del *Sentimento del tempo* responde a una nueva etapa de su vida. No es casual que el poeta reúna sus libros, de poesía y de prosa, bajo un título común muy significativo: *Vita di un uomo*; y ya en el prefacio a *L'allegria* Ungaretti había declarado que sus poemas representaban sus tormentos por la forma, pero que ésta lo atormentaba sólo porque le exigía adherirse a las variaciones de su ánimo: "...si algún progreso he hecho como artista, quisiera que indicase también cualquier perfección que haya logrado como hombre".

De las poesías de Ungaretti, "L'isola" es una de las más herméticas y sugestivas. Emblema de un mundo arcano, remoto, aislado en el tiempo, "L'isola" es el espacio inaccesible visitado por la palabra-memoria del poeta y del cual nos queda aquel "*nulla d'inesprimibile segreto*", en el que consistiría la poesía: una especie de "*porto sepolto*" al que desciende el poeta para luego emerger con sus cantos ("La responsabilidad del poeta —dice Unga-

retti en uno de sus ensayos críticos— es descubrir un secreto y revelarlo a los demás”).

“L’isola” es un paisaje, la aparición de un paisaje minuciosamente descrito, cuyos valores fónico-icónicos crean aquel misterio que es “anterior al sentido de los vocablos”, porque los vocablos, como en toda auténtica poesía, “mantienen siempre su intangible derecho de precedencia, aun cuando sean descifrados hasta la ceniza” (así dice Ungaretti en el prefacio a su traducción de la *Phèdre* de Racine).

Las dos estrofas que componen la poesía están separadas por una fuerte pausa de silencio, un silencio que no rompe su unidad, sino que la refuerza por la intensa resonancia que se prolonga en la segunda parte. Ambas estrofas están ligadas por la misma atmósfera indeterminada, de sueño, y además por el ignoto viajero que vaga de una estrofa a otra. Ambas se inician con un fuerte hipérbaton, y ambas se cierran sobre las imágenes de dos figuras paralelas y emblemáticas: de la ninfa en la primera y del pastor en la segunda.

Un desconocido él, a quien sirve de indicio el pronombre personal *lo* del cuarto verso —*e lo richiamò rumore di penne*— se adentra silencioso y como en trance (y por eso es, quizá, capaz de percibir con más aguda sensibilidad visual y auditiva los signos que encuentra en su camino) por un irreal y sugestivo paisaje *di anziane selve assorto*. Hay que notar en esos versos el uso de la sinestesia, típico estilema ungarettiano. El viajero se mueve con lentitud fantasmal y, atraído por los ruidos que se levantan del *stridulo batticuore dell’acqua torrida* (vs. 5 y 6), reconoce en la “larva” una ninfa abrazada a un olmo, en una actitud llena de neoclásica gracia. Pero el desconocido no se detiene y pasa a otra estrofa, *In sé da simulacro a fiamma vera errando* (v. 12), cuyo paralelismo semántico con el paréntesis de los versos 7 y 8 (*languiva/E rifioriva*) es descubierto, como si el visitador se mimetizara con el paisaje. Pero la palabra *simulacro*, que Ungaretti usa a menudo en sus poemas, nos remite a la memoria —*memoria, fluido simulacro*—¹ y podría aludir a la función del poeta-mago, depositario de una memoria de reminiscencia platónica que sondea en la noche de los *sinnumeri secoli che ci precedono* y que evoca el tiempo ausente para recuperarlo del olvido.

El desconocido llega luego a un prado en donde encuentra a otros fantasmas, figuras míticas de un mundo fulminado en la inmovilidad, que enmarcan a los protagonistas principales, la ninfa y el pastor: vírgenes en cuyos ojos se adensa la sombra; ovejas luminosas que pacen mansamente y, en fin, aquel pastor cuyos nítidos contornos parecen cincelados en bajo-relieve, y en el que se concentran los versos finales:

¹ “Alla noia”, en *Sentimento del tempo*, Mondadori, Milano.

Le mani del pastore erano un vetro
Levigate di fioca febbre.

Imagen que nos remite a la ninfa que encierra la primera estrofa:

...era una ninfa e dormiva
Ritta abbracciata a un olmo.

El desconocido desaparece luego, tan silencioso como había llegado. La isla permanece desierta, sumergida otra vez en el olvido de una *sera perenne*.

De este paisaje fantasmal nos llegan, únicos ruidos, los de una naturaleza cuyas imágenes onomatopéyicas son sombrías: el agua que burbujea, el rumor de las plumas que se levanta del

.....stridulo
Batticuore dell'acqua torrida,

ruidos que son casi advertencia para que el misterioso intruso desaparezca, para que no siga profanando el lugar y no despierte de su sueño a ese mundo ensimismado. El paisaje, surcado por sombríos clarosucos, nos produce, al igual que un aguafuerte, una sensación de pánico, de vértigo, como si de esta superficie pudiéramos hundirnos y perdernos para siempre en un abismo.

En *Sentimento del tempo* Ungaretti pasa del mito personal de *L'allegria* —recuperación de una inocencia perdida— a un repertorio mitológico dentro de la tradición, por supuesto recreada, y a la recuperación del tiempo ausente. El léxico de “L'isola” pertenece con claridad al del mundo literario de la Arcadia: *selve, ninfa, olmo, errando, pecore, vergini, ulivi, pastore*. La ninfa y el pastor son los protagonistas olvidados de la novela pastoril, y la isla la figura mítica de Arcadia, el mundo poético de Arcadia que la fantasía-memoria del poeta revisita para rescatarlo de la labilidad del tiempo destructor y eternizarlo en una imagen de nueva belleza, “*che duri per singolare bellezza*”. Sería un viaje textual del poeta, y del lector con él, por Arcadia. En esa evocación el mundo arcádico ha perdido los colores resplandecientes de un eterno verano para adquirir los clarosucos de una *sera perenne* (hay que notar que el italiano *sera* no es la noche, sino el estado intermedio entre el atardecer y la noche).

Pero, ¿por qué Arcadia? Hay que recurrir a las explicaciones extrapoéticas que nos da el autor, y a su “sentimiento” de la Arcadia: “El paisaje es el de Tívoli”, explica Ungaretti, quien vivió una temporada en esa pequeña ciudad cerca de Roma, y no isla. “¿Por qué *isla*? Porque es el lugar en donde me aísló, en donde estoy solo, un lugar separado del mundo, no

porque lo sea en la realidad sino porque en mi estado de ánimo puedo apartarme de él." La isla es entonces una dimensión espiritual, psicológica, el fruto quizá de "una hora de monotonía extrema", de ese tedio que el poeta sufre a menudo y que se concreta casi siempre en una hora, la *sera*, así como la madrugada, la primera luminosidad del día, lo abre al universo (*M'illumino/d'immenso*).² En uno de esos momentos de atonía espiritual, de tedio, el poeta se evade a un espacio imaginario y ese espacio se concreta en el remoto paisaje de Arcadia, en una analogía entre estado anímico y paisaje arcádico.

Al igual que Leopardi (quien de la *Arcadia* de Sannazaro tomó temas y motivos para sus *Idilli* y quien influyó en Ungaretti), el poeta de Alejandría amó el mundo pastoril, esa Arcadia, tierra de "voluntario exilio", de evasión, de huida de la realidad, de soledad, del sentimiento del tiempo destructor y fugitivo: *Tempo, fuggitivo tremito...*³

El poeta mantiene y, aún más, refuerza el misterio de los símbolos de la novela pastoril. Estos símbolos ya oscuros en la intención de los poetas arcádicos que exigían una lectura simbólica —bajo *velame pastorile*— aunque todavía claros para sus cultos contemporáneos, se han vuelto hoy textos en clave, "cuyos fuegos se han apagado". "L'isola" es la recuperación de ese mundo de apariencias, de apariciones fantasmales que no van más allá de su visión: es decir, de símbolos que descansan en sí mismos, que remiten a una realidad cuyo significado se ha ido perdiendo y cuyo nexos entre signo y significado se ha olvidado, generando un inquietante misterio (y quizá sea esta pérdida de nexos entre signo y significado lo que fascina al poeta). Su contenido es, pues, el silencio, el sueño, la muerte. De allí procede lo sugestivo del poema.

Sentimiento del tiempo, sentimiento de la ausencia: "Nos encontramos —dice el poeta en sus textos críticos— ante el mismo problema del *Sentimento*, el de suscitar una realidad mítica, una realidad que transfigure el lenguaje a través de la profundidad de la memoria o, si se quiere, a través de la profundidad de la historia." Y a propósito de la palabra y del lenguaje, añade: "La palabra es desafío a la muerte... La palabra está hecha de vocales, de consonantes, de sílabas, de una manera totalmente diferente a la de los objetos ausentes, objetos lejanos en el espacio, desaparecidos en el espacio. Pertenecientes, asimismo, a épocas y a tierras desaparecidas desde tiempo inmemorial." De aquí la importancia que la palabra adquiere en la poesía ungarettiana.

La palabra de Ungaretti lleva hasta su oscuro significado, hacia el misterio, dejando intacto e iluminando ese misterio; porque —y Ungaretti cita a Leopardi—, habiendo el hombre borrado el misterio de la realidad, la

² "Mattina", en *L'Allegria*, Mondadori, Milano.

³ "Lago, Luna, Notte", en *Sentimento del tempo*.

visión se ha vuelto horrible. La palabra posee entonces un valor sagrado, proveniente de las mismas dificultades técnicas que el poeta tiene que enfrentar para poderse expresar y por eso Ungaretti excava la palabra “como en un abismo” (*Quando trovo/ in questo mio silenzio/ una parola/ scavata é nella mia vita/ come un abisso*).⁴ La palabra, fruto de esa excavación, nos perpetúa además en el tiempo, cancela nuestra muerte (*Nella malinconia del vivi/ volerà a lungo la mia ombra?*),⁵ así como en el orden biológico nos perpetúan los hijos. La palabra es entonces memoria que, al recuperar el tiempo ausente, borra los límites espaciales y temporales y devuelve todo al tiempo presente. Sin memoria, el tiempo estaría destinado a desaparecer. Sin ella el hombre sediento de inmortalidad, de infinito, caería en el vacío: aquel sentimiento del vacío, *horror vacui*, que Ungaretti experimenta antes en el desierto de Egipto y luego, con mayor fuerza, en Roma, ciudad de ruinas y de memoria; en presencia del Coliseo, “enorme tambor con órbitas sin ojos” y en presencia del barroco que se esfuerza en negar el vacío abierto por Miguel Ángel.

La memoria ungarettiana vendría a ser una especie de “río secreto que purifica de la muerte a los hombres” (J. L. Borges) y quizá el protagonista de “El inmortal” del escritor argentino experimenta el mismo *horror vacui* cuando, frente al troglodito Argos —“larva” casi inmemorial de Homero— imagina un mundo sin memoria, sin tiempo.

Ungaretti recurre a la idea de ausencia tal como la concebía otro poeta, Petrarca (y con la memoria petrarquista él ve vinculado, y para siempre, el lenguaje poético europeo): la idea de un mundo lejano en el espacio y en el tiempo que regresa para hacerse vivo, entre el follaje del sentimiento, de la memoria y de la fantasía; la palabra sería ruptura de las tinieblas, del olvido, desgarraría el velo de nuestra noche interior. Y el primer poema de “La fine di Crono” —“Una colomba”— de un solo admirable verso,⁶ podría ser epígrafe de todo el *Sentimento del tempo*:

D'altri diluvi una colomba ascolto.

La paloma: heraldo alado que sobrevive a los diluvios; memoria que trae al poeta, nostálgico de climas ausentes, el tiempo inmemorial.

Hipérbatos, metonimias, paralelismos, analogías, asonancias y aliteraciones, imágenes de invernadero constituyen los recursos, las herramientas casi ocultas (“el don de los artistas —dice Ungaretti— será el de disimular esa

⁴ “Commiato”, en *L'allegria*.

⁵ Canto primero de “La morte meditata”, en *Sentimento del tempo*.

⁶ De la concentración ungarettiana se podría decir lo que Montale dice a propósito de T. S. Eliot: “Ítrico concentradísimo que dice en dos palabras lo que un poeta romántico hubiera dicho en cien”.

fuerza, así como la gracia de la vida disimula el esqueleto"): la disimulación en función de la espontaneidad. Ya Tasso había unido la poética y la retórica en un verso famoso: *L'arte che tutto fa nulla si scopre*. Y todavía antes, Aristóteles enseñaba que la técnica, al producir lo verosímil, debe esconderse para no revelar el artificio. En fin, el *ars est celare artem* subyace a la poesía que se transforma por arte de alquimia en una amplia sinestesia: poesía, música, pintura de misterioso e intenso hermetismo en el que la palabra es resultado de una destilación hacia ese estado de "perfecta lucidez formal", contrasena de la poesía italiana que el poeta quiere lograr: "La poesía italiana —dice Ungaretti— no florece sino en estado de perfecta lucidez: técnica, sensaciones, lógica y fantasía o sentimiento, todas estas cosas no tienen sentido para nosotros si no viven simultáneamente objetivadas por el poeta, en una poesía que canta." Y es justamente en el *Sentimento del tempo* donde el "hijo de emigrantes" se incorpora en la tradición poética de su "tierra prometida", en la línea de la poética de la memoria Petrarca-Leopardi: "Cuando me puse a escribir el *Sentimento del tempo*, dos fueron mis poetas preferidos: Leopardi y Petrarca."

El estro analógico de Ungaretti se manifiesta en "L'isola", así como en toda su poesía, con asombrosa audacia. La analogía, base de su poética personal, al poner en contacto imágenes lejanas y sin hilo conectivo ("mientras mayor sea la distancia, mayor será la iluminación", dice siempre en *Ragioni di una poesia*), sirve al poeta para lograr aquella "iluminación fabulosa" que nos explica su amor, de afinidad, con la poesía barroca y su acercamiento a Góngora, a Racine (a los que tradujo) y a G. B. Marino.

Al igual que *La tempesta* de Giorgione, sobre cuyo significado han debatido largamente los exégetas sin llegar a un acuerdo, "L'isola" conserva su secreto, "seduce por un secreto". La palabra aclara y al mismo tiempo conserva su misterio (*aquel nulla/d'inesauribile segreto*).⁷ La técnica nos aproxima a ese misterio, pero no basta la competencia técnica para apreciar la poesía. H. Friedrich nos pone en guardia: si bien la dificultad tanto sintáctica como semántica de la poesía requiere, para acercar al lector, de una traducción a una lengua común, por otro lado la traducción interpretativa falsifica la poesía, máxime la moderna, cuya originalidad consiste sobre todo en su forma de expresión. También Jardot insiste en que todas las explicaciones a través de un discurso lógico dejarán siempre inexpresado lo que cuenta: la creación y su misterio. Además, la poesía hermética no es un acertijo que pueda ofrecer la posibilidad de una solución única, acertada, obligada. Sin llegar a la declaración de Valéry —"mis versos tienen el significado que se les da"— no puede negarse que "la palabra aclara y al mismo tiempo lleva al misterio". Ungaretti insiste, en toda su obra crítica, en que la poesía no se explica y que es difícil explicarla: "Son cosas que el

⁷ "Il porto sepolto", en *L'allegria*.

hombre siente, que tocan vagamente su inteligencia, que lo impresionan de manera intuitiva pero nunca con precisión" (*Commento alla canzone*).

Entre quienes se han detenido en esta poesía, Leo Spitzer da su propia lectura: "L'isola" es un poema de amor, el viajero es el pastor que ama a la ninfa. Podría objetarse que el desconocido mantiene frente a la "larva", en la que reconoce a una ninfa, la misma mirada extraviada con la que observa a su alrededor. Por otro lado, los tiempos verbales que Ungaretti utiliza son indicio de la distancia que separa al ignoto visitador de los dos protagonistas del poema. El poeta usa para el visitador desconocido el tiempo histórico (pretérito), que subraya su irrupción en la isla, y mantiene ese tiempo todas las veces que se refiere a él (*scese, s'inoltró, richiamó, vide, giunse*), mientras que para la ninfa y el pastor y las otras apariciones emplea el imperfecto, el tiempo de la duración, de la perennidad. El visitador es, pues, un extraño que, luego de su aparición, abandona silencioso la isla.

"L'isola" comparte la misma atmósfera de enigmático ensueño presente —a pesar de la diversidad de los dos temperamentos poéticos— en los versos de otro poeta hermético, Eugenio Montale, en los "Sarcofaghi" (*Ossi di seppia*); el mismo aire arcano, el mismo mundo mágico amenazado por fuerzas ocultas. En los "Sarcofaghi" el poeta ligur usa su tono siempre quedo y dilemático, siempre interrogante, y con la amarga ironía que distingue al poeta del "*male di vivere*":

Mondo che dorme o mondo che si gloria
d'immutata esistenza, chi può dire?⁸

En el segundo de los poemas de "Sarcofaghi", Montale amonesta (y no se limita a amonestar, pone un can a la puerta de su pequeño templo) al viajero (otro viajero, otro intruso):

Ora sia il tuo passo
piú cauto.⁸

y más adelante:

E tu camminante
procedi piano.⁸

En sus versos Montale toma —poéticamente— una posición crítica que coincide con la que Ungaretti expresa en los ensayos que hemos citado. Montale hasta asume la defensa de una especie de *privacy* de la poesía y, por tanto, de la poética de lo arcano. Como ya ocurría para Maeterlinck,

⁸ Eugenio Montale: "Sarcofaghi", en *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano.

la poesía es expresión del misterio, quiere representar en las cosas el misterio que las domina y sería éste el elemento más importante de la poesía contemporánea: la revelación de lo ignoto y de lo inefable. En la poesía contemporánea, dice Giacomo Debenedetti, todo lleva a la no garantía de significados, y por lo tanto a la disponibilidad y multiplicidad de significados; lo cual tiene un significado y puede explicarse de tantas maneras: por la historia de la civilización occidental, por la erosión de la sólida civilización burguesa y de su "segura" visión de la vida, etcétera.

Pero es hora que yo termine con mis intrusiones y abandone islas y templos. Dejo la palabra a Ungaretti: "La poesía seduce por un secreto..."

BIBLIOGRAFÍA

- Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo I: L'allegria*. Milano, Ed. Mondadori.
 ———, *Vita d'un uomo II: Sentimento del tempo*. Milano, Ed. Mondadori.
 ———, *Il deserto e dopo, Prose di viaggi e saggi*. Milano, Ed. Mondadori.
 J. L. Borges, "El inmortal", en *El aleph*, Barcelona, Círculo de lectores, 1976.
 Giacomo Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento*. Milano, Ed. Garzanti, 1974.
 Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderan*. Milano, Ed. Garzanti, 1971.
 Eugenio Montale, *Ossi di seppia*. Milano, Ed. Mondadori, 1976.