

Las plumas del pavo real y el canto del cisne (la trayectoria de Gabriele D'Annunzio como equivalente italiano del modernismo)

Mariapia LAMBERTI

Universidad Nacional Autónoma de México

El término “modernismo” no tiene ninguna connotación literaria en Italia: no se ha usado nunca en el ámbito de las letras nacionales, y ha sido ignorado durante mucho tiempo como definición de una corriente literaria extranjera, en la medida en que la lengua y la literatura a las que pertenece han sido olímpica y despreocupadamente ignoradas —por lo menos en términos amplios— hasta tiempos muy recientes. El explosivo interés que se está registrando en Italia en los últimos años por la literatura en lengua castellana, en los ámbitos académicos y extra-académicos, está rápidamente cambiando esta situación. Si los más importantes textos de historia de la literatura italiana de los últimos treinta años, incluyendo el fundamental estudio sobre el novecientos de Salvatore Guglielmino, de 1978,¹ no registran siquiera el nombre de la corriente ni el de su principal exponente, Rubén Darío, como puntos de referencia de la literatura internacional, siete años después el término “modernismo” está ampliamente analizado en la última edición del diccionario literario que edita Garzanti,² en el que se recoge para el movimiento la hermosa definición de “retorno de las carabelas” para subrayar su elemento más importante desde el punto de vista histórico: la inversión del sentido en la propagación de las influencias culturales.

En sustancia, el movimiento, que nace prácticamente al mismo tiempo en ambas riberas del Atlántico, responde a un deseo de “experimentación encaminada a dinamitar el rígido e inerte lenguaje de la poesía castellana decimonónica”, como lo expresa Pere Gimferrer,³ y a volver a establecer los contactos con los grandes movimientos literarios inter-

¹ Salvatore GUGLIELMINO, *Il novecento*. Milán, Principato, 1978.

² *La nuova enciclopedia della letteratura*. Milán, Garzanti, 1985, pp. 627-28.

³ Pere GIMFERRER, *Antología de la poesía modernista*. Barcelona, Península, 1981, p. 9.

nacionales. La tónica principal es la experimentación en el lenguaje, la lucha contra la trivialidad expresiva y conceptual en nombre de un aristocratismo estetizante, que tiene su modelo inevitable en los poetas parnasianos. Se redescubre el clasicismo, el ornato suntuario que se vale de epítetos exornativos al modo grecolatino, de una terminología culta, de juegos rítmicos y estróficos tomados de la poesía clásica además de la francesa. Leyendo a los poetas modernistas, sobre todo a los latinoamericanos, se percibe el gozoso entusiasmo con que se entregan a la creación de imágenes sensuales y situaciones exóticas (y no hay que olvidar que para un nicaragüense o un colombiano también el mundo clásico tiene un sabor a exotismo fabuloso), con más exuberancia que sofisticación.

El modernismo lleva en su propio nombre la intención programática. Y de hecho, aunque muchas de sus manifestaciones se hayan revelado caducas, fruto de una moda y de una época, la lengua poética castellana resultó, después de esta experiencia, más fluida y armoniosa, dueña de una versificación elástica y dúctil, abierta a todas las futuras experimentaciones. Y, sobre todo, la poesía latinoamericana adquirió una espléndida y prometidora mayoría de edad.

La situación de las letras italianas en la misma época presenta un fenómeno singular que todavía espera una explicación completa. Los mismos módulos estilísticos, los mismos gustos temáticos, las mismas ambiciones expresivas que la multitud de los poetas modernistas persigue bajo un cielo en el que el sol no se pone, se manifiestan en una sola personalidad poética, un solo individuo que alcanza en tal estilo una excelencia prodigiosa e indiscutible. Un individuo que concentra sobre sí un ansia de lectura, un éxito literario popular, nacional e internacional, que no han conocido igual en el ámbito de la poesía lírica; y que el mundo de la cultura académica y responsable desprecia llamándolo, como lo hizo Croce, “un diletante de sensaciones”, o “insoportable comediante, vano y hueco”, como lo hizo Unamuno.

Gabriele D’Annunzio nació sólo cuatro años antes que Rubén Darío, en 1863. Superficial y mimético por naturaleza, absorbió y se hizo intérprete de todas las instancias de su época de crisis, sin un programa razonado, acatando los aspectos más cómodos y favorecedores de aquella fuga hacia el individualismo que responde, en el final del siglo, a la pérdida de fe en los predicados del positivismo, y al disgusto que provoca la realidad social oscilante entre los dos polos del embrutecimiento de las clases populares y la pequeñez mental de la clase burguesa asentada sobre su propia preeminencia. Pero en él, el individualismo no

es otra cosa que la conciencia aguda de la diversidad (o sea de la superioridad) de su propio ser con respecto a los otros, entendidos como masa o vulgo. Con esta conciencia Gabriele D'Annunzio supo, con instintivo oportunismo, acatar y trasfundir en la poesía italiana sólo aquellas instancias de la última poesía internacional (sensualismo, esteticismo, sentido pánico de la naturaleza) que podían tener su correspondiente en la vida real —con un poco de habilidad y de suerte—, quedando insensible a los presupuestos del simbolismo, en la medida en que estuvo siempre alejado de toda preocupación reflexiva o contemplativa.

Mezclando sabiamente lujos y desenfrenos, ostentando el más aristocrático desprecio por el dinero en la forma de un derroche suntuoso y calidoscópico, ocupando residencias principescas, rodeado de brocados, antigüedades renacentistas, perros y caballos de raza, mujeres encumbradas o famosas, y dando una bien medida publicidad a estas intimidades fabulosas, logró transformarse en un fenómeno social, en un espectáculo permanente en el que la pequeña Italia recién nacida, insegura y provinciana, se complacía transformando la envidia en admiración.

Esto propició que la atención popular, la atención de la masa, se concentrara sobre un hombre cuya definición, cuya función pública era la de Poeta, así, con mayúscula. Se le reconocía en la calle, se le vitoreaba en las comparecencias públicas, se le reverenciaba, se le amaba e idolatraba,⁴ en su calidad de Poeta. Los ricos y poderosos lo obsequiaban, el gobierno (el monárquico primero y el fascista después) intervenía para librarlo de sus deudas homéricas, y los italianos se indignaban si no lo hacía, porque era Poeta, y como Poeta todo le era permitido. Sus obras eran anunciadas, esperadas, devoradas: y me refiero a las obras en verso —que son las que se toman en cuenta principalmente en este estudio— tanto como a las teatrales o narrativas.

Para entender la excepcionalidad de esta situación, basta pensar en la vida desastrosa de un Baudelaire, en la marginalidad social de un

⁴ Es impresionante el nivel de verdadera adoración que D'Annunzio determinaba entre la gente común, que lo inundaba de cartas para alabarlo o pedirle consejo, y en los que lo rodeaban de cerca. Ejemplo de ello es Tom Antongini, editor de D'Annunzio durante un tiempo y, luego de la bancarrota —determinada en parte por las exigencias e insolvencias del escritor—, su fiel y sufrido secretario, que renunció a cultivar su talento de escritor humorístico para dedicarse a redactar la biografía de su ídolo. Por él sabemos cómo uno de los criados de D'Annunzio, por ejemplo, se suicidó porque el venerado patrón le había manifestado su inconformidad respecto a un detalle en su servicio.

Mallarmé fuera de sus martes literarios, en la humillación de un Darío que ve ofrecer por la edición de toda su obra poética sumas irrisorias, que debe rechazar por dignidad.⁵

A este primer cliché de superhombre provinciano se sobrepuso, con la absorción de lo más epidérmico de las teorías nietzschianas, un ideal de activismo vital, un deseo de rematar su personalidad —su “figura”— con la dimensión del atrevimiento heroico, del riesgo y la exhibición de grandeza. He aquí que la cola de pavo real con la que se adorna D’Annunzio se completa: el Poeta se transforma en Vate, el personaje mundano en tribuno,⁶ el elegante jinete en piloto de la aviación militar, una especie de Barón Rojo a la italiana, amante del *beau geste* teatral, que se antoja irrespetuoso de la trágica realidad de la guerra.⁷

Desde 1918 el Poeta por definición deja de escribir poesía y se retira en fastuoso y patético aislamiento en su villa monumental de Gardone, rodeando de misterio su leyenda, protegido y limitado a un tiempo por un gobierno que lleva a la práctica con la más siniestra y funesta coherencia, aquellos ideales de tensión superhumana y despectivo antidemocratismo que él mismo había abaratado y vendido al gran público con su elocuen-

⁵ En 1906, cuando todo el mundo literario de habla hispana le tributaba homenaje y reconocía su grandeza, un editor le ofreció quinientas pesetas por la edición conjunta de *Azul, Rimas, y Cantos de vida y esperanza*. “Tener deudas es cosa de gente grande”, decía, y bien hubiera podido firmarlo D’Annunzio; pero Darío vivió aquejado por sus deudas, sin el apoyo de nadie, y menos del gobierno de Nicaragua; sosteniéndose con un trabajo periodístico en el que su inspiración poética poco tenía que ver.

⁶ D’Annunzio entró como diputado en el Parlamento de la monarquía constitucional en 1897, militando en las filas de la extrema derecha. En ocasión de la propuesta de leyes represivas presentadas por el ministro Pelloux, se trasladó clamorosamente a la extrema izquierda pronunciando (era una de sus especialidades) una frase sonora y memorable: “Doy el paso hacia la vida”. Pero su sustancial insensibilidad para la dimensión política y social se reveló muy pronto. Abandonó la vida política y adoptó actitudes antiparlamentarias. Sucesivamente, puso su elocuencia al servicio de la causa belicista en 1915.

⁷ Entre muchas acciones, se recuerda el vuelo sobre Trento el 20 de septiembre 1915, desafiando el contrabombardeo enemigo (“La vida es aburridísima fuera de la fiebre de la guerra” escribía a Tom Antongini antes de su espectacular vuelo); la expedición, con Ciano y Rizzo, al puerto de Buccari donde deja un mensaje de escarnio (conocida como “La befa de Buccari”), en febrero de 1918; el vuelo sobre Viena del 9 de agosto del mismo año, para lanzar volantes tricolores; la toma de la ciudad de Pola, dos días después de la firma del tratado de Saint-Germain (10 de septiembre de 1919) que negaba la anexión de esa ciudad istriana a Italia. La acción fue decidida, en abierta insubordinación militar, por el solo D’Annunzio, que reclutó a tal fin un pequeño manipulo de intelectuales y estudiantes idealistas que bautizó, siempre grandilocuente, como “legionarios”. Se constituyó en regente de la ciudad, hasta que por la intervención del gobierno italiano fue desalojado algunos meses después.

cia y la magia de sus exquisiteces formales. Como poeta, D'Annunzio muere apenas dos años después de Rubén Darío. Le sobrevivirá físicamente, repitiéndose, escribiendo sólo prosa, hasta 1938.

Durante su apoteósica trayectoria no estuvo exento de críticas. Éstas, al contrario, se cernieron ya fuera sobre su vida de oropel y papel-maché, ya sobre su obra, considerada hueca y palabrera. También en las críticas se percibe claramente el lazo estrecho entre vida y obra, por ser la primera una materialización de la segunda. Y el rechazo hacia el hombre que se liga en ambiguo contubernio con la dictadura, contribuirá al rechazo hacia la obra, que quedará como estéril fuego artificial, sin epígonos ni evolución.

Desde *Primo vere* (1879) y *Canto novo* (1881), sus obras juveniles en verso, se delinea una vocación para la sensualidad acendrada, la búsqueda estetizante de las sensaciones agudas y excepcionales. Es una sensualidad que desemboca inevitablemente en el eros, pero siguiendo el camino de la comunión pánica con la naturaleza: actitud paganizante que ya Carducci había propugnado, aunque con otra fuerza. D'Annunzio la propone en versión diluida —y más aceptable— porque la presenta no como un llamado a una mayor virilidad del espíritu colectivo, sino como un lánguido privilegio individual:

Quando le cose ne l'ardore intenso alenanti s'accasciano, e spietate versano le cicale per l'immenso ozio un rio d'inni a la profonda estate,	Quando las cosas en el ardor intenso se abaten sin aliento, y despiadadas escancian las cigarras en ocio inmenso un río de himnos al profundo estío,
io mi rendo a la terra. Unico il senso de l'essere le membra dilatate mi regna: io più non soffro, più non penso, io son libero alfin, divino apáte.	me devuelvo a la tierra. Único reina el sentido del ser sobre mis miembros dilatados; no sufro ya, no pienso, y libre estoy al fin, divino apate. ⁸
La terra madre mi conservi! Io viva ne la mia nova forma incosciente, godendo il sole, come un vegetale.	¡Que me guarde la tierra madre! Viva yo en mi fuerza nueva, incosciente, del sol gozando, como un vegetal.

⁸ Este grecismo (de *a-pathés*: el que no sufre) no existe ni en la lengua española ni en la italiana, como lo demuestra la necesidad sentida por los primeros editores (la edición consultada es de 1917) de escribirla con el acento griego, para indicar su correcta pronunciación. Es un ejemplo de cómo D'Annunzio sabía crear cultismos lingüísticos para asombro de los legos.

<p>M'infastidisce ormai questa cattiva commedia che tien vigile la gente, questa commedia del bene e del male.⁹</p>	<p>Ya me fastidia esta mala comedia que mantiene en vela a todo el mundo; esta comedia del bien y del mal.</p>
---	--

El desprecio por la moral común se exhibe en la expresión sin velos de la sensualidad erótica, que se acentúa en sus dos obras sucesivas: *Intermezzo di rime* (1883) y *Elegie romane* (1887), y se enriquece con la descripción opulenta de entornos refinados en *L'Isotteo* (1886) y *La Chimera* (1888). En estos últimos volúmenes campean figuras femeninas misteriosas y sensualísimas, que se identifican con personajes arcaicos y exóticos, y la exquisitez se enriquece con vagos referentes históricos —medievales o renacentistas, de corte prerrafaelita— y mitológicos. No falta en estos textos un complacido replegarse sobre sí mismo, y la deprecación de la *tristitia carnis* que sucede al exceso de voluptuosidad, así como unos relámpagos de morbosa atracción hacia lo carnal sádico. Esta actitud de cansancio se acentúa y constituye el meollo del *Poema paradisiaco* (1891), uno de sus mejores logros artísticos. Es el obsequio a una de las vertientes poéticas del momento, que también Darío manifiesta: “¡Y en el placer hay la melancolía!”

Pero en estos versos no hay que buscar una verdadera introspección: D'Annunzio está tan lejos de la objetiva minuciosidad analítica que preside al freudismo, como del sincero disgusto de sí que hace gritar de horror a Baudelaire y Verlaine. Pero es aquí donde toca el ápice aquella capacidad tan dannunziana de resaltar la turbia belleza de lo mórbido, lo delicadamente marchito, lo *decadente* en una palabra:

<p>Rimanete, vi prego, rimanete qui. Non vi alzate! Avete voi bisogno di luce? No. Fate che questo sogno duri ancora. Vi prego, rimanete!</p>	<p>Quedaos, os ruego, quedaos todavía aquí. ¡No os levantéis! ¿Os hace acaso falta la luz? No. Haced que este ensueño dure algo más. Quedaos aquí, os ruego.</p>
<p>Ci ferirebbe forse, come un dardo, la luce. Troppo lungo è stato il giorno: oh, troppo! Ed io già penso al suo ritorno con orrore. La luce è come un dardo.</p>	<p>Tal vez nos heriría, como un dardo la luz. El día fue demasiado largo: ¡oh, demasiado! Y ya pienso en su retorno con horror. La luz es como un dardo.</p>

⁹ *Canto novo*, “Purificazione”.

Anche voi non l'amate; è vero? Gli occhi vostri, nel giorno, sono stanchi. Pare quasi che non possiate sollevare le palpebre, su quei dolorosi occhi;	Tampoco vos lo amáis; ¿verdad? Los ojos vuestros, durante el día están cansados. Como si no pudierais los párpados levantar sobre esos dolientes ojos;
e nulla, veramente, nulla è più triste che l'ombra che le ciglia immote fanno talvolta a sommo de le gote quando la bocca non sorride più. ¹⁰	y nada, realmente, nada es triste como la sombra que forman a veces en la mejilla las cejas inmotas cuando la boca ya no sonríe más.

A esta cumbre del flameante y desmayado sensualismo que quedará ligado para siempre al nombre de D'Annunzio, sucede la fase "heroica", las *Odi navali* (1892) en las que el vate empieza a exaltar las figuras viriles, las hazañas intrépidas de las que sabrá pronto hacerse protagonista, la belleza de los monstruos mecánicos, que él pilotea en versión terrestre y aérea, y que los futuristas tomarán como punto de partida para su intento de revolución cultural. Y finalmente, los cuatro libros de las *Laudi* (1903-1918): *Maia*, transfiguración mítica de su viaje a Grecia, con la exaltación del ansia de experimentación del superhombre; *Alcyone*, considerado el más bello de sus libros, que exalta la naturaleza en formas menos egocéntricas que los anteriores, con una sensualidad que está fuera de los sentidos, entendida en forma intrínseca a la naturaleza misma; *Merope*, que canta la "gesta de ultramar", la conquista de Libia; *Asterope*, rememoración de empresas heroicas realizadas durante la Primera Guerra Mundial.

Pero es en el aspecto formal donde se revela la real excelencia de D'Annunzio. Verdadero músico de la palabra, puede realizar sin el menor forzamiento juegos malabares rítmicos a partir de la versificación tradicional de la poesía italiana. Sus sonetos presentan una extrema variedad de ritmos, y variada también es la utilización de todas las estrofas presentes en el repertorio literario histórico, en todas las medidas del verso, desde el hexasílabo al endecasílabo. Entre estas estructuras consagradas prefiere las raras y poco usadas, como las estrofas de seis hexasílabos ("Cantata di calen d'aprile", en *L'Isotteo*) o las estrofas de nueve versos, prolongación poco común de la octava real ("Il dolce grappolo", *L'Isotteo*). Sabe imitar los ritmos y los estilos de los antiguos poetas, como en el "Trionfo di Isaotta" (*L'Isotteo*) que él mismo subtítulo

¹⁰ *Poema paradisiaco*, Hortus conclusus, "La sera", II.

“Alla maniera di Lorenzo de’ Medici”. Desde sus primeros ensayos poéticos, siguiendo el ejemplo de Carducci, compone estrofas rítmicas que reproducen la cadencia de la poesía cuantitativa latina y griega, alcanzando en las estrofas de medida fija —sáfica, asclepiadea, etcétera— una suavidad y fluidez desconocidas al gran maestro; y en los versos de medida móvil —hexámetro y pentámetro— la más excelente y perfecta reproducción en lengua moderna. Las *Elegie romane* están allí para testimoniarlo. En la versificación libre sabe usar los versos más cortos, como en “La pioggia nel pineto” (*Alcyone*), donde se encuentran versos hasta de tres sílabas; la versificación mixta, libre por la libre alternancia de versos con medida tradicional (“*Laus vitae*”, amplio poema en que prevalecen musicalísimos eneasílabos con acento de quinta); las medidas amplias sostenidas por ritmos calculados pero no reductibles a esquemas métricos latinos, (“*L’annunzio*”, en *Maia*; “*A una torpediniera nell’Adriatico*”, *Odi navali*) cuya estructura interna varía de poema a poema:

Mentí, mentí la voce dinanzi alle dentate	Mintió, mintió la voz frente a las dentadas
Echinadi tonante nella calma d’estate	Equinadas tronando en la estival bonanza
verso la nave. Il giorno spagneasi entro quell’acque, fumido;	hacia la nave. El día se apagaba, brumoso, en aquellas aguas;
come una pira	como una pira
ardea Paxo; Achelòo, pensoso di Deianira	ardía Paxo; Aqueloo, pensando en Deyanira
e del divelto corno	y en el cuerno arrancado
dalla forza d’Eracle nell’iterata lotta,	por la fuerza de Heracles en la iterada lucha,
respirava per la sua vasta bocca nel mare e sola	respiraba por su amplia boca en el mar y sólo estaba
la sua brama era intorno.	su anhelo en derredor.
O padre fecondatore dei piani, re violento, atroce	Oh padre fecundador de los llanos, rey violento, atroc
sposo, testimonio eterno sei tu. Mentí la voce	esposo, testigo eterno eres tú. Mintió la voz
che gridò: “Pan è morto!” ¹¹	que clamara: “¡Pan ha muerto!” ¹²

¹¹ *Maia*, “*L’annunzio*”.

¹² Nótese, de paso, cómo el editor de la edición consultada, que es de 1910, coloca acentos precautorios (que en italiano no se emplean en el interior de la palabra) sobre los nombres griegos, de un preciosísimo cultista. Nótese sobre todo la acentuación *Heracles* en lugar de *Héracles*.

La rima le sale con tal facilidad y fluidez que casi nunca la omite, y cuando escoge el verso blanco la sustituye a menudo con delicadas asonancias, como en “*Laus vitae*”.

Esta musicalidad prodigiosa del verso se construye por medio de un prodigioso lenguaje. Todos los efectos de suntuosidad y preciosismo, las evocaciones de atmósferas sensuales y sofisticadas, la opulencia de las visiones naturalistas, se obtienen por medio de un lenguaje rebuscadísimo que se vale de un recurso constante a las fuentes latinas y griegas: en el sentido semántico, con la introducción de vocablos de un sofisticado clasicismo; y en el sentido morfológico, con la alteración de las palabras modernas en dirección etimológica, casi haciéndoles recorrer a la inversa el camino de transformación del latín al romance. El gusto esnobístico y la astucia literaria de D’Annunzio lo llevan a descartar los arcaísmos morfológicos y sintácticos tradicionales en el lenguaje poético italiano, los que se habían codificado desde el siglo XVI para formar una lengua aristocrática y versátil, pero inmóvil y momificada, la misma que todavía usa Carducci; D’Annunzio forma sus propios arcaísmos, latinismos y grecismos, crea una lengua neológicamente anticuaría —si se permite el retruécano— que suena arcana al oído, sofisticada, elevada; y que el lector de mediana cultura descifra con íntima sensación de superioridad, y el menos preparado venera como “divina palabra”. Basta uno de esos trucos formales para ennoblecer las imágenes más triviales; basta escribir *ebro* (ebrio) con una sola *b*, como en latín, para que la palabra pierda su corporeidad al perder la fuerza explosiva de la doble consonante, y la ebriedad suene de veras como un estado de plenitud sensual, don de dioses a los elegidos. Basta escribir *le sacca*¹³ para que los viles costales de los campesinos se transformen en receptáculos privilegiados de los dones de Pomona. Y basta considerar cuáles son los adjetivos predilectos de D’Annunzio (“divino”, “sobrehumano”, “imarcescible”) para entender los medios con que llama y rechaza a un tiempo al lector a las alturas de un mundo inalcanzable para el *profanum vulgus*.

Como se ve, los contenidos y los tonos de la poesía dannunziana corresponden a los ideales estéticos del modernismo: sensualidad, elegancia, refinamiento, erotismo, libertad heroica del espíritu, aceptación del mal, espíritu pánico, preciosismo, exotismo y clasicismo. Y se

¹³ En italiano el plural del masculino *sacco* (costal) es *i sacchi*. D’Annunzio pluraliza la palabra, en latín neutra (*saccum*), con su desinencia neutra plural *-a*, acompañándola con el artículo femenino plural *le*. Este esquema morfológico está presente en italiano en algunas pocas palabras de uso común, entre las cuales, por supuesto, no figura *sacco*.

puede decir que toda la gama métrica cuyo dominio ambicionaban los modernistas, está presente en D'Annunzio, perfecta, fácil y musical; excepción hecha tal vez del alejandrino y el dodecasilabo, infrecuentes en la tradición italiana.

Pero en las circunstancias literarias italianas precisamente este habilísimo esplendor formal resulta el causante de la caducidad de la lección dannunziana.

La poesía italiana había vivido agobiada durante siglos por el peso de una tradición formal rígida e indiscutible, que a partir del siglo XV imponía un lenguaje arcaizante y una sintaxis hiperbática que no habían tenido nunca un correspondiente en el uso hablado. A partir de la formación del reino, en 1861, se siente la necesidad de una renovación del lenguaje poético, de un acercamiento a la lengua de la prosa, que se había modernizado a partir de la experiencia manzoniana. Carducci, el mayor poeta de esta época,¹⁴ preocupado por los futuros destinos de la patria, creía en el valor didascálico de la poesía, y había arropado sus contenidos fuertemente morales y educativos con la misma vestidura rebuscada e irreal del lenguaje poético acostumbrado, que a su profundo clasicismo de latinista ilustre parecía el único capaz de contenidos altamente retóricos; y lo había complicado con una búsqueda rítmico-estrófica en sentido clasicista, que había dado resultados de alta excelencia poética, pero que no había seguramente contribuido a rejuvenecer el mundo poético, ni a abrir caminos realmente nuevos. Con él todavía se establece la identidad poesía-elocuencia, aquella elocuencia a la que tantas veces Verlaine recomendaría *tordre le cou*.

Su sucesor en la primacía poética, así como en la prestigiosa cátedra de literatura italiana en Bolonia, Giovanni Pascoli, mejor latinista aún, si es posible, se encargaría de iniciar el real proceso de renovación, acercando los temas poéticos a la cotidianidad, a la humildad entrañable de las cosas pequeñas (las *humiles myricae* virgilianas que darían nombre a su colección más famosa), con una versificación atenta y experimental, pero cercana a la sensibilidad musical de la tradición literaria italiana; desplazando la riqueza verbal del terreno de los cultismos arcaizantes al del minucioso vocabulario de las ciencias y de las técnicas rurales, a la amplísima nomenclatura popular cotidiana, a la

¹⁴ “¿Cómo este poeta, el más grande, [...] según muchos creemos, de la segunda mitad del pasado siglo, ha influido tan poco en España y en la América de lengua española?”, se pregunta Miguel de Unamuno cuando Carducci, nacido en 1835, muere en 1907, un año después de haber obtenido el Premio Nobel de Literatura. (M. de UNAMUNO, “A propósito de Giosué Carducci”, en *Ensayos*. Madrid, Aguilar, 1958, p. 1169.)

infantil onomatopeya. Pascoli (nacido en 1855 y muerto en 1912) es contemporáneo de D'Annunzio, y la crítica reconocerá paulatinamente en él el verdadero padre de la poesía italiana moderna, o, para decirlo de otra forma, el primer modernizador de la poesía.

D'Annunzio, aunque tenga el mérito indudable de haber introducido esquemas nuevos en la lírica, de haber dejado un ejemplo validísimo de esplendor y refinamiento expresivo, de haber desprovincializado la poesía italiana entroncándola con las grandes corrientes europeas, está caminando hacia atrás precisamente por querer mantener, con todo y sus innovaciones y originalidades, aquella separación entre lengua poética y lengua hablada que hacía pesar sobre la literatura italiana una amenaza de muerte. Aquella dicotomía debía de ser superada, o la literatura italiana estaba destinada a la asfixia justo en la expresión suprema de todas las literaturas: la poesía.

El modernismo, que tantos puntos en común tiene con la poesía dannunziana, fue una escuela, un movimiento en el cual confluyeron personalidades disímbolas, pertenecientes a nacionalidades con idiosincrasias y necesidades históricas diferentes, y por lo tanto rico en matices y posibilidades de desarrollo; el afán de exquisitez y el clasicismo sofisticado que lo caracterizaban tenían, en sus intenciones, una función de rescate de la aridez y la vulgaridad, al acecho en muchas de las poesías nacionales de sus adeptos. Si algunos modernistas se quedaron en un simple parnasianismo diluido, muchos lograron asimilar la lección más profunda del simbolismo, e iniciaron la exploración del mundo infinito de la poesía moderna.

D'Annunzio se encontró solo, en el verdadero juego de las corrientes literarias italianas, porque lo que ofrecía era, en su literatura nacional, sólo una forma más de recorrer un camino, el del formalismo exasperado, el de la opulencia y la sofisticación, ya trillado antes en mil formas. Aquella singularísima fortuna de su obra, amplificada por la exaltación de su persona, impidió ver el verdadero camino que la poesía italiana estaba tomando; pero el deslumbramiento duró poco.

Bien puede Pere Gimferrer, en su *Antología de la poesía modernista* que es ya clásica, afirmar que “en el modernismo se halla el punto de partida de la lengua poética castellana del siglo XX”. La afirmación puede parecer excesiva a algunos, a otros simplemente matizable, pero queda fuera de discusión que la experiencia modernista, en todos los países de habla hispana ha tenido una evolución, ha representado un cambio proyectado hacia adelante. En México es fácil reconocer una línea evolutiva que liga en puntos sucesivos a Gutiérrez Nájera y Luis G.

Urbina con Ramón López Velarde (que Gimferrer atinadamente ya no considera modernista, sino “estrictamente contemporáneo”) y con los poetas de *Contemporáneos*.

La experiencia dannunziana ha tenido al contrario aspectos de involución (y en su caso el término *decadentismo* con el que se le identifica puede cobrar un matiz *ad hoc*), que se revela en la ausencia hasta de un solo epígono, pues los futuristas fanfarrones y caóticos, verbosos y chocarreros, rompen moldes y escaparates, y sepultan bajo sus añicos los ecos dannunzianos que aún tienen. Espléndido canto del cisne, ha dado fin no a una época o a una corriente, sino a un modo de entender la esencia de la poesía, que había privado en Italia a partir del Renacimiento.

Sin esperar su muerte se manifiestan, en la indiferencia por sus triunfos, los poetas de la línea evolutiva que tiende hacia la sencillez del lenguaje y de las imágenes, hacia la renuncia a la retórica y a la grandilocuencia. En 1909 Umberto Saba compone la lírica “A mia moglie” que entreteje una serie de tiernas comparaciones entre la mujer y los humildes animales domésticos, en un metro libre ligeramente ritmado, sin preocupaciones formales, con las palabras de todos los días. En 1911, Guido Gozzano publica los *Colloqui*, y canta los discretos, inalcanzables encantos de la pequeña y apagada vida burguesa de la provincia (y de las señoritas recatadas, tontas y algo feas que custodian las antiguas virtudes entre las “buenas cosas de pésimo gusto” que adornan sus casas modestas) con un sonsonete endecasílabo que parece acunar la modorra provinciana, mezclando la lengua oficial con el áspero dialecto. En 1914 Dino Campana publica los *Canti orfici* con su vertiginosa y demencial libertad estrófica y sintáctica.¹⁵

Y en 1916, mientras el ídolo de las muchedumbres, el poeta aviador, se prepara a cumplir sus gestas clamorosas sobre las alas de su bimotor y de sus versos sonoros, a ganar sus medallas, a demostrar a Italia y al mundo que sabe poner en riesgo su vida impagable e insustituible desdeñando heroicamente las recomendaciones de grandes y pequeños, un soldadito raso, hijo de emigrantes repatriados, hundido en las trincheras lodosas del frente, en contacto con la muerte diaria y el horror, escribe estos versos, escogiendo cada palabra, aislándola, dándole dignidad de verso, para saborearla mejor, para devolverle su sentido total, limpiándola del manoseo de tantos siglos:

¹⁵ Hay una excelente versión al español realizada por Guillermo Fernández: *Cantos órficos*. México, El Tucán de Virginia, 1990.

Come questa pietra
del S. Michele
cosí fredda
cosí dura
cosí prosciugata
cosí refrattaria
cosí totalmente
disanimata

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

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

Como esta piedra
es mi llanto
que no se ve

La morte
si sconta
vivendo

La muerte
se paga
viviendo¹⁶

Se llamaba Giuseppe Ungaretti.

¹⁶ Este poema, "Sono una creatura", perteneciente al primer libro de Ungaretti, *L'allegria*, quizá su poema más famoso, ha sido traducido innumerables veces. Como todas las traducciones presentes en este ensayo son mías, propongo aquí mi versión personal.