

Ricardo Baeza

Gabriel D'Annunzio⁽¹⁾



Si escribiera hoy, quizás no habría Emerson olvidado a Gabriel D'Annunzio entre sus hombres representativos. Y es posible que Carlyle, a pesar de tantas divergencias, le hubiese hecho sitio en el altar de sus héroes. Gabriel D'Annunzio o el hombre de letras. En su acepción más fastuosa, ya que no más pura. Ninguno como él ha encarnado de manera tan plena y tan magnífica ese mundo dorado de mil facetas que es el reino de la literatura. Ninguno se ha movido con soltura y presteza semejantes en medio del universo complejo y falaz de la palabra. Hay en toda su obra una facilidad rayana en el milagro. No vive hoy artista

(1) Reproducimos, como un homenaje en la muerte del gran poeta italiano, el hermoso estudio que Ricardo Baeza puso al frente de la traducción perfecta de *La hija de Iorio*, la tragedia admirable de D'Annunzio. Con fervorosa admiración, el escritor español trazó en esta página los lineamientos más fundamentales de la labor vasta y múltiple del poeta. Muy pocos conocen esta página crítica de Baeza y aparte esa razón, creemos que ella es una de las más hondas y penetrantes escritas acerca de la obra lírica y dramática del célebre autor de *La nave*.—(N. de la D.).

más sabio en toda Europa, conocedor más profundo y minucioso del elemento en que trabaja; escritor más nutrido de disciplinas clásicas, estudioso más paciente e infatigable; y, sin embargo, nada en él que nos haga sentir el esfuerzo de la concepción, la tensión penosa del pensamiento en obra y de la idea encinta, que cantaba nuestro Rubén. Todo en él es de una espontaneidad maravillosa. Este verso alacre, esta prosa tan bella y sonora como el verso, brotan de él por obra y prodigio de la naturaleza. Nos hace pensar que el genio no es sólo la paciencia, como quería Buffon, y con él Gustavo Flaubert, y que el concepto del poeta ingénito es siempre vital.

Gabriel D'Annunzio es el genio literario por excelencia. Nadie con un don verbal tan supremo; nadie que haya ejercido tiranía igual sobre la palabra. Diga lo que diga, cualquiera que sea el orden en que entre, siempre es la misma voz llena y segura, el mismo acento musical y ardoroso. Pasa del madrigal al himno, del treno al titirambo, sin flaquear un momento, con la misma armonía en el gemido que en el grito. Novela, cuento, poesía, drama, crítica: nada le fué ajeno, ni un solo rincón dejó por explorar de la selva profusa de las letras. La misma poesía cívica fué por él rehabilitada; y resucitada también la oración de su sepulcro latino. Ni en la vida, ni en el arte le fueron extrañas forma ni pasión alguna. Con razón podrá decir en el *Laus Vitae*:

Nessuna cosa
mi fu aliena;
nessuna mi sarà
mai, mentre comprendo.

Todo el poema es una aspiración frenética hacia la plenitud de la vida, una codicia insaciable de dolor y de alegría, una necesidad imperiosa de conocimiento, un júbilo pánico, una delirante Alabanza de la Vida.

«Mi corazón es incansable. Todos los dolores de la tierra no conseguirían detener sus latidos», dice Anatolia en el prelude de *Le Vergine delle Rocce*, su novela más austera, la de un más puro intelectualismo. Y, como ella, exclama: «¿Por qué el destino me condena a oficio tan angosto?» Avida de acción y de belleza, de poesía y de dominio, de alcanzar esa zona, donde el valor del acto y el esplendor del sueño convergen en un mismo ápice; de extraer de las profundidades de la inconsciencia humana las energías ocultas, ignoradas como los metales en las venas de la piedra bruta.

«No tengo miedo de sufrir, y siento sobre mis pensamientos y mis actos el sello de la eternidad. Por eso me agita este deseo de crear, de propagar y perpetuar los ideales de una estirpe favorita de los cielos. Mi substancia podría nutrir un germen sobrehumano».

Este anhelo de lucha, de vida combativa, le llevó

por un momento al campo de la política. Románticamente, fuera de todo partido, se presentó diputado por la Belleza y ocupó su escaño en la Cámara popular.

Pero no tardó en percatarse de lo baldío de todo esfuerzo en tal sentido, y acabó por comprender que la mesnada política, compartida entre tantas concupiscencias, vil y prostituída, era incaudillable. Cautamente, se retiró a tiempo del peligro.

Este mismo anhelo de acción es el que hoy le tiene en el frente italiano, cabalgando en su velívolo, viviendo las horas que en *Forse che si, forse che no* imaginara para Paolo Tarsis, después de haber ayudado a prender con su palabra inflamada la gran hoguera del patriotismo italiano. Actitud coherente con su conducta pasada. De lejos data su odio a Austria, su campaña en contra de la alianza con los Imperios centrales, su cálida reivindicación del dominio exclusivo del Adriático. Recordemos *La Nave* y las *Canciones* de la gesta de *Ultramar*, donde creyó oportuno la censura suprimir algunos versos que herían demasiado vivamente a la potencia entonces amiga. El asume con orgullo su misión representativa. Sabe que es hoy la expresión más alta de la raza, su verbo vivo, la encarnación del genio latino, el heredero del mundo antiguo. Y conmemora las fechas faustas e infaustas de la raza; canta las victorias de *Tripolitania*, como antes cantara a Víctor Hugo, a Verdi, a Carducci, a Garibaldi; como más tarde cantara a Giovanni Pascoli. ¡Y qué maravillosas palabras no cantará

pronto, cuando acabe esta pugna de titanes, cuando pueda celebrar el triunfo definitivo de la hermandad latina, para largos siglos instaurada! Ahora vive lo que luego ha de cantar.

Federico Nietzsche es el único bárbaro que él incluye entre sus dioses lares, el único que invoca en uno de los más bellos cantos consagrados a memoria de hombre mortal. Y es que Nietzsche no es, en realidad, un espíritu germánico. El mismo se enorgullecía de su origen polaco, y mil veces abominó de la cultura prusiana: corruptora de todas las grandes ideas. Por su visión del mundo, por su concepción del arte, por su empleo del ritmo y la palabra es también un espíritu del mediodía, un hijo del sol mediterráneo. ¿Y no fué su última pasión mediterraneizar la música? Era demasiado armonioso para ser alemán, demasiado fervoroso de claridad y de belleza. Tan claro y tan bello, que todavía los alemanes se niegan a tenerle por filósofo; y si le leen es a guisa de ejercicio literario, y también porque fué profesor en la Universidad de Basilea. Su cátedra de filología le ha preservado del olvido total de sus compatriotas. No le perdonan tampoco la acritud de sus palabras cuando habla de ellos. ¿No dijo acaso en *Ecce Homo* que «Alemania tiene sobre su conciencia todos los grandes pecados contra la civilización»? ¿Y no llegó a asegurar, en sus últimos días, que «la simple vecindad de un alemán le impedía hacer una buena digestión?».

D'Annunzio reconoce en él un hermano mayor, un

hijo de la misma estirpe, un argonauta del mismo ideal. Entre todas las sombras que se proyectan sobre la obra del poeta italiano, ninguna tan imperiosa, tan formidable, como la del solitario de Sils-María. La influencia de Zaratustra corre impetuosamente por toda ella, más caudalosa cada día. No que la concepción estética y moral de D'Annunzio provenga estrictamente de la doctrina nietzscheana, no; desde su primer momento literario, cuando lógicamente no había podido llegar a sus oídos el eco de Zaratustra, la obra de D'Annunzio gira sobre el mismo eje. *Il Piacere*, publicado en 1889, es anterior a la difusión del *Así hablaba Zaratustra*; y ya en esta novela aparece la moral dionisiaca, el más allá del bien y del mal, la exaltación de toda fuerza espiritual que ha de informar el resto de su obra. Pero el descubrimiento de Nietzsche será el suceso capital de su experiencia ideológica, y hará huella indeleble en él. Como Zaratustra, nos enseñará la necesidad del heroísmo, de vencer la mezquindad que nos circunda, de superarnos continuamente, de preguntarnos a cada instante: ¿Adónde debo subir todavía? Esta es la antorcha que se pasarán de mano en mano los héroes que acuden a su umbral. Desde el Andrea Sperelli de *Il Piacere* hasta el Gerardo Inghirami de *Il Ferro*, ¡qué extraordinaria teoría de hombres fuertes y libres, qué combate de ardor contra la virtud que empequeñece! Nietzsche también le ayudará a cimentar su confianza en sí mismo, su orgullo, su desprecio por

todo murmullo hostil, su indiferencia por toda incomprensión. El discurso preliminar de *Più che l'amore* nos traerá siempre a la memoria, en su arrogancia, las páginas candentes del *Ecce Homo*.

«Yo soy un artista para quien el mundo visible existe», decía Teófilo Gautier; significando así su despego filosófico, que le hacía tener en más la apariencia de las cosas que su esencia. «Sólo los superficiales no juzgan por las apariencias», subraya Oscar Wilde paradójicamente.

D'Annunzio es también un artista para quien el mundo visible existe. La línea, el color, el gesto, el ademán, la voz de los seres, le interesan más que su alma recóndita. El movimiento tiene para él más importancia que el mecanismo que lo determina. No es un filósofo, sino un artista. Todo mirada y todo oídos. Pero nadie ha fijado en la vida ojos tan atentos, ni prestado al murmullo de los hombres y la naturaleza oído tan fino. Nadie tampoco ha celebrado las fiestas del color y de la forma con tal embriaguez. El color — define — ese esfuerzo de la materia para convertirse en luz. Y no hay forma de belleza que le deje insensible. Su arte es una comunión continua con las cosas bellas. Arquitectura, pintura, escultura, música, poesía, todo entra en su arte, todo lo integra, a todo aspira con igual vehemencia. Exalta la vida, la felicidad de la carne, del espíritu que no piensa en el más allá teológico. Para él la tierra no es un lugar de destierro, una morada de tránsito, no re-

quiere la promisión de otra región más pura y más serena. La vida, bella y cruel, le basta; no precisa más paraíso que el presente. «¿Qué importa la vida eterna?—pensará como el destructor de El Viajero y su Sombra.—La eterna vivacidad, eso es lo importante». Sin embargo, mira hacia el porvenir y trabaja con fe segura para el advenimiento del superhombre. Sigue la admonición de Zaratustra: «No amar las entrañas de lo impenetrable más que el sentido de la tierra». ¡Hubo siempre tanta virtud extraviada! «No dejéis vuestra virtud alejarse y estrellarse contra muros eternos». Así, como su maestro, es antimetafísico y antiteológico. De la religión sólo le interesa la manifestación externa, la liturgia, lo pintoresco del rito; el espectáculo, en suma. El dogma, el sentimiento que simbolizan, le son indiferentes. Semejante en esto al Demetrio Aurispa del Trionfo della Morte. «Mi deseo sacude hacia ti todos tus tirsos, ¡oh vida!, don terrible del dios», clama en un ímpetu báquico. Y trae a los hombres su mensaje: el gran Pan no ha muerto. Un mensaje de alegría, de esperanza, de embriaguez dionisiaca. ¡Dionysos frente al Crucificado! Así, no cree, con el romanticismo que le precede; que

les chants désespérés sont les chants les plus beaux.

Por el contrario, el canto más bello es aquel en que reside una afirmación más optimista de la vida, de la vida en su diversidad de dolor y alegría. El dinamismo de la alegría, he ahí lo que enseña su arte. «Crear con alegría; ese es el fin más alto a que puede pretender el hombre. Las palabras mismas que lo expresan tienen un resplandor de aurora». Por eso tiende una mirada tan ardiente sobre el pasado; por eso lanza una mirada tan radiante hacia el porvenir. Nadie ha amado lo que fué con pasión tan acendrada como este hombre. Ni nadie sabrá hacerlo revivir ante nosotros con tal intensidad de evocación.

Constantemente traerá a nuestros ojos la visión de la belleza que vivió y murió, de los dos momentos más altos de la historia: la Grecia trágica y el Renacimiento italiano. Atenas, Venecia, Florencia, Roma, estos nombres serán para él un espejismo eterno. Y con una ciencia infinita y una intuición prodigiosa, los irá reconstruyendo piedra a piedra, espíritu a espíritu. ¡Y con qué esplendor verbal! No peca de vanidad al llamarse el Imaginífico. Como creador de imágenes, sólo Nietzsche le puede superar. El mismo Flaubert, aunque más sobrio, y acaso más perfecto, es avaro a su lado. Además, el estilo supremo de *Las Tentaciones de San Antonio* es el fruto de una labor benedictina, de un esfuerzo pertinaz y doloroso, sin ese gozo de la creación que desborda de toda la obra de D'Annunzio. Sin esa milagrosa facilidad, que más tarde le permitirá llevar a cabo ese alarde increí-

ble que es *Le Martire de Saint-Sébastien*, sin ejemplo en la historia de la literatura, pues la *Salomé* de Wilde y el *Vathek* de Beckford son hazañas menores. Es realmente portentoso que este hombre haya encontrado tiempo de escribir, de aprender y de vivir tanto.

Cronológicamente, el drama es el último género que aborda Gabriel D'Annunzio. La poesía dramática es su concepción de madurez, la más perfecta y armoniosa de todas. El, que empieza su vida poética a los quince años, hasta cumplidos los treinta y cinco no piensa en crear para la escena. ¿A qué se debe en hombre tan prematuro floración tan tardía? Quizás a su desprecio clarividente por esa grey adocenada que, lejos de colaborar con el poeta, lo traiciona cotidianamente. El caso es que hasta que conoce a Eleonora Duse, hasta que la comprende y logra hacerse comprender de ella, hasta que encuentra una artista de su especie, capaz de dar carne y espíritu a su idea sobre el tablado escénico, no se aventura por esa senda escabrosa. Pero desde entonces su producción teatral es ininterrumpida. Del *Sueño de una mañana de primavera* a *Il Ferro*, ¡qué admirable esfuerzo de arte, qué constelación maravillosa! Algún día se verá que la obra dramática de Gabriel D'Annunzio es la más noble, original y armoniosa del teatro moderno.

Recordemos algunas páginas de *Il Fuoco*; releamos aquellos coloquios de Stelio Effrena con Daniel

Glauro (1), el Doctor Místico (nombre que sabemos esconde la personalidad tan interesante de Angelo Conti, el esteticista de *Sul fiume del tempo*), donde hace la exégesis de su concepción trágica:

«El drama no puede ser sino un rito o un mensaje. Es preciso que la representación sea de nuevo solemne como una ceremonia, comprendiendo los dos elementos constitutivos de todo culto: la persona viva en la cual se encarna, sobre la escena como ante el altar, el verbo de un revelador; la presencia de la multitud, muda como en los templos».

Pero no Bayreuth, sino el Janículo. Admirándola frenéticamente, se opone, sin embargo, a la concepción wagneriana.

«La obra de Ricardo Wagner—dice—está fundada sobre el espíritu germánico, es de esencia puramente septentrional. Su reforma tiene cierta analogía con la de Lutero. Su drama no es sino la flor suprema del genio de una estirpe, el compendio extraordinariamente eficaz de las aspiraciones que fatigaron el alma de los sinfonistas y poetas nacionales, de Bach a Beethoven, de Wieland a Goethe. Si imagináis su obra a orillas del Mediterráneo, entre nuestros claros olivos, entre nuestros laureles esbeltos, bajo la gloria del cielo latino, la veréis palidecer y esfumarse».

(1) *Il Fuoco*, romanzo (1889), págs. 157-159 y 280-289.

D'Annunzio se glorifica de ser un latino. No la madera y el ladrillo de la alta Franconia, sino un teatro de mármol sobre la colina romana.

«Yo anuncio el advenimiento de un arte nuevo o renovado, que por la simplicidad fuerte y sincera de sus líneas, por su gracia vigorosa, por el ardor de su espíritu, por la fuerza pura de sus armonías, continúe y corone el inmenso edificio ideal de nuestra estirpe elegida».

Su concepción dramática es más amplia aun que la de Wagner; la música y la danza deberán concurrir a ella, pero no para fundirse en un arte sintético, sino viviendo cada una su vida pura y libre.

«Yo no quiero resucitar una forma antigua; quiero inventar una forma nueva, obedeciendo sólo a mi instinto y al genio de mi estirpe, como hicieron los griegos, cuando crearon aquel maravilloso edificio de belleza, no imitable, que es su drama. Ya que desde hace tiempo las tres artes prácticas, música, poesía y danza, se han separado y las dos primeras han proseguido su desenvolvimiento hacia una intensidad superior de expresión, mientras la tercera ha decaído, creo que no es posible ya fundirlas en una sola estructura rítmica sin despojar a cada una del carácter propio y dominante ya adquirido. Concurriendo a un efecto común y total, renuncian a su efecto particular y supremo; aparecen, en una palabra, disminuídas. Entre las materias aptas para acoger el ritmo, la palabra es el fundamento de toda obra de arte que tienda a la perfección. En el

drama wagneriano no se reconoce a la palabra todo su valor (1). Y el concepto musical pierde también en él su pureza primitiva, dependiendo a menudo de representaciones ajenas al genio de la música. El mismo Ricardo Wagner se da cuenta de esta flaqueza y la confiesa, cuando en Bayreuth se acerca a sus amigos y les tapa los ojos con las manos, a fin de que se entreguen por completo a la virtud de la sinfonía pura y se sientan transportados a una visión más profunda de una alegría más alta».

Así, él no superpondrá las tres artes rítmicas, sino las presentará en manifestaciones singulares, ligadas entre sí por una idea soberana y elevada al grado supremo de su energía significativa. Hablando luego de su concepción musical, dice:

«La esencia de la música no está en los sonidos. Está en el silencio que precede a los sonidos y en el silencio que los sigue. El ritmo aparece y vive en estos intervalos de silencio. Cada sonido y cada acorde despiertan en el silencio que los precede y los sigue una voz que no puede ser oída más que por nuestro espíritu. El ritmo es el corazón de la música; pero sus latidos sólo pueden percibirse durante la pausa de los sonidos. Imaginad el intervalo entre dos sinfonías escénicas, en las que todos los motivos concurren a expresar la esencia interior de los caracteres que luchan en el

(1) André Suarés afirmará también más tarde esta verdad: «El drama desaparece en la música, devorado por la sirena».

drama, a revelar el fondo íntimo de la acción, como, por ejemplo, en el gran preludio beethoviano de *Leonora* o en el de *Coriolano*. Aquel silencio musical en que palpita el ritmo, es como la atmósfera viva y misteriosa, donde sólo puede aparecer la palabra de la poesía pura. Los personajes parecen aquí emerger del mar sinfónico como de la verdad misma del ser oculto que obra en ellos. Y su lenguaje hablado tendrá en aquel silencio rítmico una resonancia extraordinaria, llegará al extremo límite de la fuerza verbal, porque estará animado por una continua aspiración al canto, que sólo podrá aplacarse en la melodía que vuelva a surgir de la orquesta al final del episodio trágico».

Así, coloca el episodio entre dos sinfonías que lo preparan y le dan término, ya que la música es el principio y el fin del verbo humano.

«Acercó de este modo al espectador los personajes del drama. ¿Recuerdas aquella imagen que Federico Schiller, en la oda compuesta para celebrar la traducción goethiana del *Mahoma*, emplea para significar que en la escena sólo puede tener vida un mundo ideal? El Carro de Tespis, como la Barca de Caronte, es tan ligero que no puede soportar más que el peso de las sombras o de las imágenes humanas. En la escena común, estas imágenes están tan distantes, que todo contacto con ellas nos parece tan imposible como el contacto con los fantasmas mentales. Están distantes y nos son extrañas. Pero haciéndolas aparecer en el silencio rítmico, haciéndolas acompañar por la música

hasta el umbral del mundo visible, las aproximo maravillosamente, porque ilumino los fondos más secretos de la voluntad que las produce. Su íntima esencia queda descubierta y puesta en comunión inmediata con el alma de la muchedumbre, que siente, bajo las ideas significadas por las voces y los gestos, la profundidad de los motivos musicales que a ellas corresponden en las sinfonías. Muestro, en suma, las imágenes pintadas sobre el velo y lo que ocurre detrás del velo. Y por medio de la música, de la danza y del canto lírico, creo en torno de mis héroes una atmósfera ideal en la que vibra toda la vida de la naturaleza, de tal modo, que en cada acto de ellos parecen convergir, no sólo las fuerzas de sus destinos prefijados, sino también las más obscuras voluntades de las cosas circundantes, de las almas elementales que viven en el gran círculo trágico, pues quisiera que, así como las criaturas de Esquilo llevan en sí algo de los mitos naturales de que brotaron, así se sintiera palpitar a mis criaturas en el torrente de las fuerzas salvajes, sufrir al contacto con la tierra, acomunarse con el aire, con el agua, con el fuego, con las montañas, con las nubes, en la lucha patética contra el destino que debe ser vencido, y que la naturaleza fuese en torno de ellos tal y como fué vista por nuestros antiguos padres: la actriz apasionada de un drama eterno».

Vencer el destino: tal será la aspiración de su arte. Todos sus héroes tratarán, como Beethoven, de coger al destino por la garganta. Todos como el Zara-

tustra nietzscheano, intentarán ponerse en pie sobre su destino. Por eso a su obra ideal pensará en llamarla *La Victoria del Hombre*. A menudo ve ante sí el universo entero como una cabeza humana. «¡Ah, cortarla como el que corta de un tajo la cabeza de Medusa, y mostrársela a la multitud, desde el tablado, para que no pueda olvidarla ya nunca! Una gran tragedia podría semejar al gesto del Perseo. Yo quisiera transportar de la galería de Orcagna al atrio del nuevo teatro el bronce de Benvenuto, a manera de enseñanza. ¿Pero quién dará a un poeta la espada de Hermes y el espejo de Atenea?».

Tal es la concepción d'annunziana. Por desgracia, no es músico, ni ha encontrado ninguno capaz de colaborar a su nivel, ni un Luis de Baviera le ha ayudado a erigir su teatro ideal. Tendrá, pues, que contentarse con la palabra. A ella dará un valor armónico al que nadie había llegado, y una fuerza plástica sin rival. Con la palabra hará música y danza, y toda arte bella y toda materia rica.

Los Sueños de las Estaciones son a manera de preludios, de ensayos polifónicos, en que ya se trasluce la virtud de su arte. El atleta prueba su fuerza en un juego de divina gracia. Dos momentos dramáticos a que presta un marco fastuoso del Renacimiento. El sueño de un atardecer de otoño, especialmente, contará entre sus páginas maravillosas.

Pero su primera obra de gran envergadura es *La Ciudad Muerta*. Y quizás sea para él la capital de su labor dramática. De ella hay una aparición fugaz en *Las Vírgenes de las Rocas*, y de ella habla largamente en *El Fuego*, cuando la crea en comunión de arte con la *Foscarina*.

La Ciudad Muerta es un conflicto pasional y estético, un drama psicológico, una tragedia de almas. Con un arte profundo y sutilísimo, la coloca en un tiempo moderno y en un espacio antiguo, bajo la gran sombra homérica, aboliendo así una distancia de siglos. Trae a nuestros días una tragedia vista desde el pasado remoto, hace vivir a hombres semejantes a nosotros pasiones formidables que no parecían posibles en nuestra época menguada. Sus héroes, que por algo hace florecer entre las ruinas de Micenas, visten como nosotros y tienen nuestra estatura; pero salen impetuosamente de la *Ilíada*, de Sófocles y de Esquilo. Se llaman Leonardo, Alejandro, Ana, Blanca María; pero antes se llamaron Orestes, Edipo, Antígona, Electra. Y ni siquiera falta la nodriza clásica.

Con este drama da Gabriel D'Annunzio la mano a los trágicos griegos, salva el gran paréntesis, nos habla de la inmanencia de la tragedia, de la eternidad del heroísmo. Infunde en su prosa el aliento desmesurado del exámetro.

Más tarde nos ofrecerá la obra inversa: *Fedra*. Llevará al mito lejanísimo el sentimiento moderno, los ojos y el corazón de hoy. Creará una *Fedra* que

tendrá muy poco que ver con la de Eurípides, menos aun con la de Racine, algo más con la de Séneca; pero que será hermana nuestra de carne y de espíritu, nutrida de médula nietzscheana, una Fedra vertiginosa, viva y eterna, de entonces y de ahora.

En el umbral de su obra dramática, *La Ciudad Muerta* seguirá siendo la más bella, intelectualmente de todas sus producciones escénicas, la de más fecunda enseñanza ideológica.

Bajo la misma inspiración están concebidas «*La Gioconda* y *La Gloria*, y más adelante, *Più che l'amore* e *Il Ferro*.

Con la *Francesca da Rimini* inicia su glorificación de la estirpe italiana, al par que encarna un símbolo genérico. *Francesca da Rimini* en su *Tristán e Iseo*. Tuvo en ella la intención de ofrecernos una verdadera representación de alma y de cuerpo de la raza en el instante más luminoso de su trayectoria. Anunció otras dos partes, que debían completar el propósito, pero que todavía no ha llevado a cabo.

También obra de exaltación nacional fué, años más tarde *La Nave*, a cuyo éxito resonante no fueron extraños ciertos fermentos políticos escondidos bajo la magia de los versos. La aspiración al dominio total del *Mare nostrum* halló eco en la conciencia italiana.

Después de *Francesca da Rimini* hay una causa breve en su labor dramática. Quizás la ruptura con la *Duse* le alejó momentáneamente de la escena.

Durante este intervalo, desanimado acaso por la acogida tibia que encontraron sus primeras obras, su arte cambia de rumbo. Busca nueva inspiración en el alma popular, trata de hacer una obra puramente dramática, sin elemento intelectual, algo que sacuda la vieja entraña cristiana de la raza. Acude al folklóre. Vuelve los ojos hacia aquella tierra de los Abruzos que le vió nacer, tan fértil en tradiciones, tan intensa de ambiente. Quiere hacer una ofrenda a sus muertos, a su gente «entre el mar y la montaña», y les consagra un «canto de la antigua sangre», en aquella dedicatoria lapidaria que después servirá de patrón a tantos. Escribe entonces *La hija de Iorio*, y casi inmediatamente *La Fiaccola sotto il moggio*.

En el *Triunfo de la Muerte* podemos encontrar la simiente de la primera (1), la visión palpitante de aquella comarca agreste, en que se refugian Jorge e Hipólita.

«Su tierra y su raza se le aparecían transfiguradas, transportadas fuera del tiempo, con un aspecto legendario y formidable, grávido de cosas misteriosas y eternas y sin nombre. Una montaña surgía del centro, como una inmensa cepa original, en forma de mama, cubierta de nieves perpetuas, y bañaba las costas es-

(1) También debemos recordar *La Lépreuse*, de Henri Bataille, tragedia legendaria en tres actos, estrenada en la Comédie-Parisienne el 4 de mayo de 1896, que sin duda ha influido en la concepción de *La Hija de Iorio*, a pesar de muchas diferencias esenciales en el tema y en la expresión, que conservan a la obra d'annunziana una perfecta originalidad.

carpadas y los promontorios sagrados al olivo, un mar mudable y triste, sobre el cual las velas ponían los colores del luto y de la llama. Caminos anchos como ríos, verdegueantes de hierba y sembrados de rocas, y, de trecho en trecho, de gigantescos vestigios, descendían por las alturas conduciendo hacia el llano la emigración de los rebaños. Ritos de religiones muertas y olvidadas sobrevivían allí; símbolos incomprensibles de fuerzas, desde hacía tiempo derrocadas, permanecían intactas; usos de pueblos primitivos, para siempre desaparecidos, persistían transmitidos de generación en generación, sin cambio alguno; modas ricas, extrañas e inútiles, eran conservadas como testimonios de la nobleza y belleza de una vida anterior... Los hombres y los niños coronados de rosas y de bayas rojas, subían en peregrinación a una peña donde había quedado estampada la huella de Sansón... Las vírgenes, al alba, en las praderas cumpliendo un voto, se lavaban las manos, los pies y el rostro con el rocío nuevo. En los montes, en la llanura, el primer sol de primavera era saludado con viejos himnos, con fragor de metales, con gritos y danzas. Buscaban los hombres, las mujeres y los niños, por toda la campiña, las primeras serpientes despiertas del letargo; las apresaban vivas y se ceñían con ellas el cuello y los brazos para presentarse así al santo, que los hacía inmunes a las mordeduras ponzoñosas. Pendiente abajo de las colinas soleadas, los labradores mozos, con los bueyes enyugados, en presencia de los ancianos, rivalizaban en tra-

zar el surco más derecho, desde la cima al llano; y los jueces otorgaban el premio al victorioso, mientras el padre, con los ojos arrasados de lágrimas, abría los brazos al hijo digno. Y así, en todas las ceremonias, en todas las pompas, en todos los oficios, en todos los juegos, en los natalicios, en los amores, en las nupcias, en los funerales, en todas partes estaba presente y visible un símbolo geórgico; en todas estaba representada y venerada la Tierra, gran genitriz, de cuyo regazo brotaban los manantiales de toda alegría y todo bien. Las mujeres de la parentela se reunían en casa de la recién casada, llevando sobre la cabeza una canasta de grano, y encima del grano un pan, y en el pan una flor; entraban una a una, y esparcían un puñado de aquel trigo augural sobre los cabellos de la afortunada. Al pie del lecho de un moribundo, cuando se prolongaba la agonía, dos consanguíneos depositaban un arado, que tenía la virtud de interrumpir el sufrimiento, apresurando la muerte. El utensilio y el fruto eran elevados a altas significaciones e influencias. Un sentimiento y una necesidad del misterio, profundos y continuos, daban a todas las materias circundantes un alma activa, benéfica o maléfica, de buen o mal augurio, que participaba de toda alternativa, de toda fortuna, con un acto evidente u oculto. Una hoja vejigatoria, impresa sobre el brazo desnudo, revelaba el amor o el desamor; las cadenas del lar, arrojadas al camino, conjuraban el huracán inminente; un mortero, colocado en el alféizar, servía de reclamo a las palomas extraviadas;

un corazón de golondrina comunicaba la sabiduría. El misterio intervenía así en todos los acontecimientos, circundaba y abrazaba todas las existencias; y la vida sobrenatural vencía, cubría y absorbía la vida ordinaria, creando fantasmas innumerables e indestructibles, que poblaban los campos, habitaban las casas, ocupaban el cielo, turbaban las aguas. El misterio y el ritmo, los dos elementos esenciales de todo culto, se hallaban difundidos en todo. Hombres y mujeres expresaban de continuo sus almas por medio del canto; acompañaban con el canto todas sus faenas, lo mismo al aire libre que bajo techado; celebraban con el canto la vida y la muerte. En torno de las cunas y en torno de los ataúdes ondulaban las melopeas lentas e iteradas, antiquísimas, tan antiguas quizás como la raza, cuya antigua tristeza manifestaban. Tristes y graves y fijadas en un ritmo no alternado nunca, parecían fragmentos de himnos pertenecientes a liturgias inmemoriales, supervivientes a la destrucción de algún gran mito primordial. Eran escasas en número, pero a tal punto dominantes, que las canciones nuevas no podían combatir las ni amenguar su fuerza. Transmitíanse de generación en generación, como una herencia interior, inherente a la substancia corpórea, y todos, al despertar a la vida, las oían resonar en sí mismos, como un lenguaje innato a que la voz daba forma sensible. Al igual de las montañas, los valles y los ríos, al igual de los usos, los vicios, virtudes y creencias, formaban parte

de la estructura del país y de la raza. Eran inmortales como la gleba y la sangre». (1)

Un lienzo de Francesco Paolo Michetti, nativo también de los Abruzos, su amigo fraternal, el «gran eremita de Francavilla», el cenobiarca a que se dedicara el Triunfo de la Muerte, le ofrece el título y el asunto de su drama. En un Elogio del arte de este gran pintor abrupto, cuya obra culmina en La Hija de Iorio, dice Gabriel D'Annunzio:

«Aquí se encuentra toda nuestra raza, representada en las grandes líneas de su estructura física y de su estructura moral, la antigua raza vivaz de los Abruzos, tan gallarda, tan pensativa, tan canora en torno de su montaña materna, de la que descienden en ríos perennes hacia el Adriático la poesía de las leyendas y el agua de las nieves. Aquí están las imágenes eternas de la alegría y el dolor de nuestra gente, bajo el cielo rezado con salvaje fe, sobre la tierra labrada con paciencia secular. Aquí pasan junto al mar pacífico, a hora del alba, los vastos rebaños conducidos por pastores solemnes y grandiosos como patriarcas, a semejanza de las emigraciones primordiales. Aquí se despliegan, junto a los campos de lino florecido, junto a los campos de trigo maduro, la pompa de las bodas, los votos, los mortuorios. Aquí, los hombres, encendidos de un deseo inextinguible, siguen en pos de la mujer hermosa y fuerte, que emana de su cuerpo un desconocido maleficio,

(1) *Trionfo della Morte*, romanzo (1894), págs. 269 a 272.

y se baten a golpes de hoz entre las mieses gigantescas, bajo un ocaso sanguinoso que hace más negras y trágicas sus sombras sobre el suelo raso. Aquí, turbas fanáticas, con los torsos desnudos tatuados de símbolos azules, con los brazos ceñidos de culebras, o con canastas de grano en la cabeza, marchan tras sus ídolos, gritando, aturcidos por la monotonía de sus gritos... Aquí la virgen exangüe, liberada de un hechizo de amor, después de haber visto la faz de la muerte, va a cumplir un voto en compañía de sus parientes, que llevan el donativo de la cera; y el grácil fantasma blanco, en medio de las bellas mujeres fecundas, en medio de los agricultores adustos y nudosos, pasa casi aéreo en la luz del mediodía, bajo el azur inexorable, junto a los trigales altos, rubios e infinitos. Todos los dramas y todos los idilios, todas las imágenes de la alegría y el dolor de nuestra gente se hallan aquí como en un poema visible. Y en cada uno de estos seres el artífice deja entrever un alma sin límites, el misterio de las sensaciones confusas, la profundidad de la vida inconsciente, las maravillas del sueño involuntario heredado» (1).

Estas palabras, ¿no parecen más aun una exégesis de su tragedia pastoral que de la obra de Michetti? ¡Y con qué minuciosidad, con qué arte seguro y sagacísimo va construyendo el ambiente, el marco de su

(1) *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*. Publicado en la *Tribuna Illustrada* (1891), y recogido en *Prose scelte* (1906), págs 30-31.

drama! No hay en todo el poema un motivo, un gesto, una palabra que no correspondan a usanzas seculares, que no evoquen costumbres tradicionales, que no expresen antiguas creencias. Y toda esta documentación infalible, en un modo de naturalidad perfecta, sin que se vea el apresto un solo instante. En *La Hija de Iorio* alcanza D'Annunzio el ápice de su arte escénico. Nos da la obra suprema del teatro contemporáneo, la obra trágica por excelencia, de pura entraña dramática, desnuda, palpitante, sin afeites de retórica; la verdadera tragedia popular, en suma: lo que debió ser la tragedia para el pueblo que celebró a Esquilo.

Pero si la concepción en sus líneas generales es todavía griega, la inspiración está más cerca del mundo cristiano. En *la Hija de Iorio* convergen el alma antigua y el alma moderna. Se funden la tragedia griega y el misterio medioeval. Es la transición hacia *El Martirio de San Sebastián* y *La Pisanelle*. D'Annunzio ha de tratar de hacer un arte escuetamente cristiano, aspirará a una forma de misticismo, que no alcanzará, pese a todas sus veleidades religiosas. En medio del sentimiento cristiano que intenta asumir, continuará siendo un espíritu de puro paganismo, educado en las más armoniosas disciplinas clásicas. Podrá representarnos la belleza del rito, el esplendor de la liturgia, toda la pompa del culto católico, pero el puro sentimiento evangélico quedará siempre lejos de sus esfuerzos. Siempre prestará una aten-

ción más apasionada a la enseñanza de Sócrates que a la doctrina del Nazareno. Y de toda su obra dramática, por la ingenuidad del sentimiento, por su unción moral, por su acento patético, *La Hija de Iorio* será la menos distante del mundo cristiano.

Como construcción, *La Hija de Iorio* no encuentra su igual en toda la literatura posterior a Sófocles. No existe obra dramática de más sólida arquitectura es un verdadero prodigio de técnica, una maravilla de proporción y de armonía. Modernamente sólo a Jacinto Grau, un poeta nuestro casi desconocido que no tardará en ser un valor universal, y de los más altos, le será dado elevarse en *El Conde Alarcos* a este plano trágico, donde viven Shakespeare y Federico Hebbel.

Georges Hérelles, en su excelente comentario a la traducción francesa, nos da algunas indicaciones interesantes sobre la versificación de *La Figlia di Iorio*, que tiene en ella una importancia comparable a la que tenía en el drama griego.

La tragedia pastoral está construída sobre dos grandes órdenes de ritmos: 1.º sobre el ritmo yámbico del endecasílabo (pentapodia yámbica); 2.º sobre el ritmo dactílico del encasílabo y del decasílabo (tripodia dactílica, con anacrusis monosilábica y disilábica). El primer ritmo es empleado en las escenas rituales donde domina la emoción religiosa, y en aquellas en que el tumulto de las pasiones abre tregua. El segundo es

empleado para la expresión viva de la violencia, del dolor, del terror, de la piedad. La medida rítmica, el *ictus*, adquiere en él a veces una fuerza extraordinaria, y la marcha ascendente se acelera con un ímpetu irresistible. Al endecasílabo yámbico sucede a menudo el endecasílabo dactílico, ritmo descendente que amó Jacopone da Todi y que se encuentra empleado con frecuencia en los más antiguos *laudi dramatiche*. En las partes esencialmente líricas, por ejemplo, en los cantos de las tres hermanas y en la lamentación de las plañideras, donde el acompañamiento musical es indispensable, predomina un ritmo trocaico descendente, el octosílabo (*tetrapodia trocaica*), metro muy usado en las poesías religiosas de la Edad Media y que se remonta a los orígenes de la literatura italiana, apareciendo ya en la *Cantilena di un giullare toscano*, atribuída al siglo XII. Además, el poeta, sirviéndose hábilmente del *anacrusis móvil*, inicial o interna, tan frecuente en la poesía popular, y de la *hipertesis*, que consiste en una transposición del *arsis* al primer pie del verso, ha sabido dar a estos ritmos una infinita variedad musical y una correspondencia siempre nueva con los movimientos de la vida interior.