

Panorama de un panorama

La Littérature Italienne Contemporaine,
por Benjamin Crémieux.—«Kra». París.
1928.

LOS «Panoramas de la Literatura Contemporánea» que un editor francés ha empezado a publicar satisfacen una necesidad sentida por el público lector: saber quiénes son, de dónde provienen y cómo se han formado los escritores de los distintos países que ocupan actualmente la atención universal.

Se han publicado tres, el de la Literatura Francesa por Bernard Fay, el de la Literatura Inglesa por Lalou y el de la Italiana por Benjamín Crémieux*; y tal vez sólo en Francia podrían encontrarse especialistas en cada una de ellas que juntaran al saber minucioso y seguro, el arte de exponer con atrayente claridad sus conocimientos.

• • •

Este trabajo de conjunto—dice Crémieux en el prólogo—, el primero que ha inspirado este periodo (de 1870 hasta la fecha), emplea todos los medios—información, descripción, comparación, crítica—para recapitular veinte años de contacto directo y apasionado con las obras y los hombres de Italia.

Para entender el adjetivo «apasionado» que el autor se aplica debemos advertir que, entre su pasiones, se cuenta la más bella que pueda dominar a un crítico, la ecuanimidad, el deseo de

* Y se anuncian cuatro, de las literaturas alemana, norte americana, española y rusa.

evitar las exageraciones que en cualquier sentido pudieran desequilibrar su juicio. Crémieux se mantiene siempre en un término medio prudentísimo y de su panorama no resulta jamás una diatriba ni un canto apologético. Expone con serenidad y califica con lucidez los diversos valores, guardando perfecta independencia para darle a cada cual su sitio.

Esta actitud le permite distinguir los rasgos generales de la literatura italiana de todos los tiempos: en primer lugar, el individualismo que constituye su grandeza y su debilidad. No puede seguirse en Italia, como en Francia, por ejemplo, el nacimiento, desarrollo, apogeo y declinación de géneros literarios. El individualismo personal de los grandes escritores y el individualismo colectivo de las distintas regiones rompen de continuo las líneas generales y sólo dejan en pie figuras aisladas y pequeños centros de cultura distanciados por tendencias y tradiciones. En segundo lugar, la oposición entre los grandes escritores y el genio popular. Taine edificó su teoría sobre la representación del momento y el medio por los artistas nacionales: en Italia esta teoría funciona al revés; Dante, Leopardi, Machiavelo, Parini, Alfieri, Foscolo, Manzoni mismo y Carducci, todos han sido grandes combatientes aislados, terribles fustigadores movidos por la indignación contra sus compatriotas. El acuerdo, si ha venido, ha llegado después, con el triunfo y la muerte.

Esto lo vemos en *Alejandro Manzoni* que, el año 1870, más que octogenario (murió en 1873, de 89 años), asistía a un en-diosamiento de su personalidad, comparable al de Victor Hugo en Francia (con la diferencia de que Manzoni hacía cuarenta y tres años que no publicaba nada importante, pues *Los Novios* son de 1827), y al mismo tiempo a una deformación total y a un envilecimiento de su estética, de su catolicismo, de su liberalismo, de su romanticismo templado y de su escepticismo y pesimismo históricos, lúcidos y profundos. Gigante de pie entre pigmeos hijos suyos, bastardos.

La reacción manifestóse, en la juventud, por el movimiento de los *Scapigliati*, los «descabellados», bohemios revoluciona-

rios que preludiaron el modernismo en Italia y fueron los iniciadores del impresionismo y de la poesía intimista.

Pero las escuelas italianas carecen de importancia: para derribar la estatua de Manzoni se necesitaba otro gigante de su especie y éste no tardó en aparecer en un hombre gordo, de barba hirsuta y cabellos enmarañados, con una mirada de águila bajo las cejas erizadas y que «despertaba todos los días con ganas de batirse a bofetadas», profesor de la Facultad de Bolonia que arrojaba violentamente a los curiosos de su curso y juntó al temperamento de un muchacho salvaje y libertario el de un intelectual tradicionalista, fanático por la cultura clásica.

Josué Carducci.—Anti-católico y anti-manzoniano, poeta cívico y nacional desde la proclamación del Reino de Italia, Carducci no posee la nota lírica ni tampoco la inspiración cósmica; el misterio y la angustia del destino, el sentido de la vida, los impulsos y los tormentos del amor y de la soledad, todo eso está ausente de su obra, que trata del hombre social, de la evolución histórica, sin elemento supra-terrestre, con inclinación a lo positivo y a lo práctico, tan italiano que resulta casi incomprensible para los extranjeros. Como poeta, Crémieux tiende a desestimarlo; en cambio lo exalta como crítico, como prosista e historiador, como educador de la tercera Italia. En este sentido, lo asimila a Sainte-Beuve: todo lo que se hizo en favor de la cultura literaria e histórica de 1870 a 1900 realizóse «bajo el reinado de Carducci», por inspiración suya directa o indirecta, mediante sus lecciones, iniciativas y discípulos más fieles. Por primera vez en Italia un escritor popular, sin perder nada de su savia y de su entusiasmo originales, asimiló toda la tradición clásica y aristocrática; y esta fusión íntima, realizada por Carducci en sus prosas, esta unión del regionalismo y del nacionalismo, forman la parte esencial y duradera de su obra, encierran el verdadero secreto de su grandeza.

Así como Carducci se levantó contra Manzoni, el «verismo» se levantó contra el Carduccianismo y *Giovanni Verga* encarnó en novelas naturalistas, procedentes de Flaubert, Zola y Mau-

passant, la reacción del espíritu italiano contra su imperioso señor.

La fidelidad de la observación directa condujo a Verga hacia el regionalismo, con tal intensidad que, a pesar de novelas cortas como *Malaria*, a juicio de Crémieux, «obra maestra sin término de comparación en ninguna literatura», nunca alcanzó la fama europea de un Hardy, un Balzac o un Tolstoy; porque sus héroes sólo son inteligibles para los italianos y aún para los italianos del sur. Se necesitó que Mascagni convirtiera *Cavalleria Rusticana* en un melodrama, como hizo Gounod con *Fausto*, para que el nombre de Verga se difundiera por el mundo. En el original *Cavalleria Rusticana*, fina y concisa, no habría podido traspasar las fronteras de la provincia.

Por curioso contraste, ese particularismo regional ha labrado la fortuna de dos mujeres: *Matilde Serao* y *Grazia Deledda*, la napolitana y la sarda, menos meritorias y mucho más conocidas en el exterior.

Entre los veristas y sus adláteres habría que citar tres nombres más que tienen importancia: *Olindo Garrini*, joven bibliotecario de Bolonia que engañó al público mediante sus *Póstuma*, versos que atribuyó a un poeta muerto de tisis, Lorenzo Stecchetti; don *Luigi Capuana*, teorizante del verismo, muy parecido a Maupassant por su soltura y el Pirandello de la primera época, autor de cuentos sicilianos.

A la literatura verista o naturalista cultivada por los italianos del Sur, impregnada en un concepto científico y determinista del mundo, puede oponerse la literatura psicológica y social, poseída por la inquietud religiosa y basada en el libre arbitrio, que floreció en el Norte y cuyo representante más ilustre es *Antonio Fogazzaro*. Diferencia de climas, de razas y de influencia que engendra diferencias de pensamiento y de sentimiento. Los italianos del centro participan de las dos tendencias, cuya fusión produce, a menudo, el escepticismo y la ironía. En este punto anota Crémieux una diferencia sutil y sustancial entre los psicólogos italianos y los franceses: mientras éstos se estudian para conocerse y, secundariamente, para corregirse

y corregir a los demás, aquellos se estudian sobre todo con espíritu práctico y utilitario, para conducirse y conducir. El francés generaliza desinteresadamente; el italiano particulariza con objeto personal, para triunfar en la lucha por la vida. La grandeza de Stendhal estriba en haber juntado la ávida curiosidad francesa y el sentido de la acción y del éxito propio de los italianos.

Fogazzaro encarna el problema moral y religioso de conducta en su forma más elevada, más apasionante: temperamento de ardiente sensualidad, presa de la carne, lucha por alzarse, creer y purificarse, tratando de «sublimar su libido» como diría un freudiano. Todo esto no logró realizarlo plenamente sino en una novela, *Pequeño Mundo Antiguo*, la que ha envejecido menos de toda su colección.

La unidad italiana que, en apariencia, debía haber ahogado las literaturas regionales, en realidad las favoreció, permitiéndoles circular por toda la península; y es notable su florecimiento después de 1870.

El más grande entre los escritores en dialecto debe ser considerado *César Pascarella*, romano, pintor y poeta, autor del *Descubrimiento de América* que en una serie de sonetos celebra el genio nacional, recuerda a Galileo y a Volta:

Ve a un tipo que tira la cuerda de una lámpara; reflexiona un poco y te suelta:—La tierra gira.—Vuelve a pensar otro poco e inventa el telescopio.— ¡Y éste! Mira una rana muerta; la toca con un pedazo de madera. Advierte que ha movido la palita... A cualquiera eso no le produce el menor efecto. El italiano te descubre la electricidad...

Termina afirmando que si Colón, privado de ayuda, descubrió un nuevo continente, de haber recibido apoyo, habría descubierto por lo menos una veintena!...

Nombre italiano, obra italiana, nada más.

Como contraste y compensación, sigúeles el más universal de los italianos vivos: *Gabriel d'Annunzio* quien, con Pascoli y Panzini, forma puente entre los dos siglos.

Hay dos d'Annunzios; el internacional, novelista y dramatur-

go, primero egotista, anárquico y esteta, después patriota y tradicionalista, a lo Barrès, figura bastante simple; y el d'Annunzio italiano, mucho más rico, original y complejo, no sólo el mayor artista desde 1870, sino el de mayor importancia en todo el siglo XIX, junto con Leopardi y Manzoni, gran poeta de la Italia imperialista, asimilador, al mismo tiempo, de todo el pensamiento europeo, de Nietzsche a Tolstoy, de Ibsen a Dostoyevsky, de Baudelaire a Walt Whitman. Agreguemos que en su primera época, verista, imitó a Maupassant muy de cerca. Primer grande escritor no clásico, aclimató en su patria la literatura artística, de excepción, de rebeldía y de individualismo, sin sujeción a las normas universitarias, audaz contra el espíritu burgués, no sólo en las letras, sino en la vida y en todo; decadente, simbolista, parnasiano, rosacruz, saturniano y superhombre.

A todo esto que sabemos, Crémieux aporta una observación propia y nueva: d'Annunzio, receptáculo de toda clase de influencias, constituye el tipo del escritor femenino, no creador, sino plasmador de gérmenes ajenos, magnífica caja de ecos multiplicantes.

Su sensualidad dionisiaca—pág. 147—, su nerviosidad, su versatilidad—entusiasmos súbitos y decepciones bruscas—, sus apetitos feroces—pero que siempre aguardan satisfacción del exterior, no del placer de la dominación y la conquista—, sus constantes invocaciones al frenesí y a la muerte, su teatralidad, su vanidad, todo eso constituye el sello de una vigorosa naturaleza femenina... Si se apartan el sentido y la necesidad de la estilización formal que le vienen de su época, de su raza, de su modelo inmediato, luego su rival: Carducci, es a dos grandes escritoras, Jorge Sand y la Condesa de Noailles, a las que con mayor justicia y proximidad podría ser asimilado d'Annunzio.

Siente de un modo impresionista a Nietzsche, Ibsen, Tolstoy y experimenta con ello alegría, sensualidad, exaltación. Ensánchase un momento su ser y expresa en páginas ardientes su adhesión a esas doctrinas absorbidas por intuición, de un modo emotivo o activo, jamás mediante la simple inteligencia. No experimenta la necesidad de hacerlas pasar por el crisol de su

cerebro ni criticarlas; según la costumbre femenina, lo que el parece interesante o exaltante le parece verdadero; y con tal que pueda obtener de sus modelos inspiración artística o resortes de acción, lo demás le importa poco.

En esta necesidad de la acción, que ya sabemos hasta dónde ha conducido a d'Annunzio, volvemos a encontrar el dinamismo práctico del genio italiano que apuntaba Crémieux, a propósito de la diferencia entre la psicología francesa y la peninsular.

Los tres primeros libros de los *Laudi* y, sobre todo, el *Alyon*, perdurarán como su obra maestra: allí está todo d'Annunzio. Llevó a su paroxismo la poesía histórico-nacional y pagana de Carducci, la liquidó e inauguró el futurismo, preparando el camino de Marinetti.

Mucho menor, mucho más apagado, *Giovanni Pascoli* vive bajo la obsesión de un drama atroz sufrido a los doce años: el asesinato de su padre, administrador del Príncipe Torlonia, la impunidad del asesino, la muerte de su madre por desesperación, la miseria y las malas tentaciones de sus nueve hermanos huérfanos, el rencor contra la Justicia que conocía al criminal y no se atrevió jamás a castigarlo. Todo eso asoma de continuo, por uno u otro lado, en sus poemas. Versificaba con pasmosa facilidad en italiano, inglés, francés, latín y griego; era un virtuoso de la métrica y jugaba con las dificultades. Al morir Carducci, tomó el papel de poeta nacional, como quien asume un papel de teatro, y lo desempeñó con tal brillo que en 1912, año de su muerte, se le hicieron funerales de héroe y su ciudad natal tomó el nombre de Barga-Pascoli. Tiene ciertos puntos de contacto con Proust por la observación minuciosa de la realidad. Su crédito ha bajado mucho. En los últimos tiempos, necesitaba algún hecho sangriento para inspirarse, alguna catástrofe como la de la Martinica o un asesinato como el de la Emperatriz Elisabeth de Austria. En el fondo, su cuerda sensible, el recuerdo del crimen presenciado a los 12 años, el asesinato de su padre que regresaba por el bosque con unas muñecas para sus hijas pequeñas.

La estética de *Benedetto Croce*, fundada en el placer inte-

lectual puro, contribuyó a oscurecer la obra de Pascoli, arraigado en la tradición personalista y anecdótica.

Croce trae a la crítica el mismo elemento que d'Annunzio a la poesía y a la novela: el concepto del artista hombre excepcional, libre y rebelde, fuera del marco universitario, auto-didacto, ni periodista ni profesor, contra las corrientes dominantes. Su fortuna le permitió independencia de vida, trabajo largo, cultura vasta y honda. Discípulo de Hegel, lo corrigió y completó en varios sentidos, reaccionó contra la crítica histórica y pseudo-científica—Sainte Beuve, Taine—en favor de la crítica estética que mira la obra de arte como un producto autónomo y necesario del espíritu.

Dice:

La poesía no proviene del deseo de agradar, sino de una necesidad natural. Es tan poco superflua y eliminable que, sin ella, el pensamiento no se manifiesta; porque el hombre, antes de generalizar, forma imágenes; antes de pensar, vibra sentimentalmente; antes de hablar, canta; antes de escribir en prosa, escribe en verso.

Rechaza todas las reglas de géneros, sólo atiende a la fantasía del fondo y a la perfección de la forma y, para juzgar, mira la impresión que la obra causa en el espíritu. Las investigaciones históricas y filológicas, a su juicio, sólo sirven para ponerse en el estado de ánimo del autor, comprenderlo y «sentirlo» mejor.

Nutrido de los clásicos, su teoría del arte puro, intuitivo y lírico desencadenó, sin embargo, a los futuristas, fragmentistas y modernizantes, despreciadores de los clásicos y puede, por tanto, decirse de él lo que Sainte-Beuve de Chateaubriand: «Abrió la doble puerta por donde penetraron los buenos y los malos genios».

Después de Manzoni, Croce es el maestro más puro de la prosa italiana: límpido, tranquilo, aristocrático, animado por un humorismo sub-yacente que florece en anécdotas, en proverbios populares, en rasgos ingeniosos de una mesura y un estilo exquisitos; tiene un buen humor, una vitalidad, una salud, una

manera segura y serena de decir la verdad que le aseguran la permanencia.

El ejemplo de Croce suscitó el movimiento literario más importante de los últimos años, el de *La Voce*, donde se encuentran Papini, Prezzolini y Amendola, directores de conciencia de la nueva generación, lanzadores de toda clase de novedades en arte, política, literatura, religión, sociología, etc., etc. *La Voce* reveló en Italia a Manet, Debussy y Ravel y puso en contacto al espíritu nacional, siempre inclinado al regionalismo, con todo lo que había interesante en Europa y el mundo. Ahí nació el fragmentismo, padre del futurismo.

La figura más curiosa del grupo, la más universal sin duda, es *Papini* que de anti-católico frenético pasó a católico fervoroso y militante, sin haber revelado nunca el misterio de su conversión manifestado sólo por su *Historia de Cristo*. Pragmatista, casi budista, futurista, anti-católico, católico, Papini permanece él mismo en todas sus transformaciones, auto-didacto sincero y apasionado, con furiosa afición a la originalidad y las paradojas y una brutalidad desenfrenada en las negaciones y las invectivas. En 1910 asumió un papel como de Príncipe de la Juventud. Encarnaba el drama de su época: la misión de revisar valores, demoler ídolos y purificar tendencias que tuvieron Léon Bloy, Mirbeau y Léon Daudet en Francia, él la desempeñó con no menos vigor de panflelista. Su obra maestra es *Un uomo finito*, autobiografía intelectual, abandonada, ardiente, profunda, lírica y realista.

Otra consecuencia de la estética puramente artística de Croce debe considerarse la aparición del futurismo que, extremando la proscripción de la anécdota y la narración prosaica, llega al balbuceo lírico de «las palabras en libertad». El futurismo sólo ha tenido un representante integral: *Marinetti*, nacido en Egipto, que ha escrito la principal de sus obras en francés, no ha sido tomado a lo serio nunca en Italia y ha influido enormemente en todo el mundo. Podría decirse que de su ejemplo viene el cubismo, el orfismo, el dadaísmo, el simultaneísmo, el creacionismo y suprealismo franceses, el irradiacionismo ruso,

el vorlucismo inglés, el expresionismo alemán, el constructivismo y el ultraismo español, el zenitismo yugo-eslavo y el imaginismo anglo-sajón. En general, todas las escuelas de vanguardia.

Además, Marinetti ha sido, con d'Annunzio, un profeta del fascismo, que Benedetto Croce combate.

Luigi Pirandello, el último gran nombre de la literatura italiana, bajo una forma humorística hasta lo grotesco, que le ha permitido absoluta libertad de expresión, trae al arte contemporáneo, por medio del teatro, un problema trágico: el de la personalidad. Pirandello vive obsesionado por esa oposición entre lo que somos, lo que creemos ser y lo que aparentamos, lo que los demás creen que somos, lo que, en realidad, somos «en los demás». Nuestra personalidad no se compone únicamente de las nociones que nosotros tenemos sobre nosotros mismos, en la intimidad de nuestra conciencia: en cuanto salimos de la soledad y nos asomamos al mundo exterior, vemos otro yo, una serie innumerable de yoes que vagan por el mundo depositados en la conciencia de nuestros amigos, de nuestros conocidos, a veces de los extraños que nos han visto pasar. La sensación muy fuerte de esta multiplicidad externa, de esta diferencia de opiniones acerca de nosotros, desequilibra nuestro juicio, le hace vacilar en sus fundamentos e inicia un verdadero proceso de disgregación interna, como un bloque trizado que se abre, desgarradoramente. Principio de locura, hiperesesia terrible; para ponerlo en evidencia, Pirandello no necesita acciones complicadas y se limita a acentuar esa variación del conocimiento de sí mismo, ese como extravío momentáneo de hombre que tiene un rostro, que cree tener tal rostro y, al mirarse a un espejo, ve otra cara, a veces la cara de un miserable, la de un muerto, la de un fantasma. Entonces el hombre que se ve en peligro de perder su forma clama por una forma, quiere encarnarse en algún molde definitivo, busca algún refugio contra la disolución. Y de ese drama surgen las viejas interrogaciones: ¿qué somos, de dónde venimos, a dónde vamos?*

* Véase sobre estas mismas interrogaciones, la penetrante observación que en el número 6 de *Atenea*, hizo, Lorenzo Gigli en su artículo *Ideología de Pirandello*.

Toda tragedia proviene de la lucha del individuo, de su pequeña potencia, contra la gran potencia de la fatalidad: la fatalidad divina en el teatro griego, la fatalidad amorosa en el teatro francés clásico, la fatalidad alábrica y social en el drama ibseniano. Para Pirandello, esta fatalidad aparece en el interior de la conciencia, como una luz pavorosa en un cuarto cerrado; su originalidad consiste en haber reemplazado la *acción* material por el *sentimiento* de la fatalidad. De ahí su aspecto extraño y desconcertante que lo aproxima a las caprichosas escuelas de vanguardia y le ha dado su sitio en el movimiento modernista.

Monótona y desigual en punto a valor artístico y a interés, la obra pirandelliana ha tenido enorme importancia en el último medio siglo:

Pirandello es el único escritor italiano de este período que haya resuelto plenamente, por cuenta propia, el problema propuesto a todos sus compatriotas desde 1870: edificar una obra universal sobre base regionalista.

Porque la materia de su talento es netamente meridional, siciliana.

¿Cuál es, a principios de 1928, el estado de literatura italiana?

D'Annunzio parece haber cesado de escribir; Pirandello, a los 60 años, anuncia dos o tres piezas y una vasta novela sobre el destino humano; Papini, aislado, trabaja en una Vida de Miguel Angel; Panzini, secundísimo, lanza una novela y centenares de cuentos al año. De ninguno se espera nada imprevisto.

Sin embargo, sería aventurado profetizar: de todas las literaturas europeas la italiana es la menos sumisa a las corrientes colectivas, la más rica en obras autónomas, en contradicciones y sorpresas.

EVER.