

SALVATORE QUASIMODO EN LA POESIA ITALIANA

GRAN PARTE de la literatura italiana de este siglo como, por lo demás, casi todo el arte contemporáneo, nació y formuló su problema y su temática bajo la influencia de la estética francesa de la última parte del siglo diecinueve. Para el período anterior hay que remontarse muy atrás para encontrar otro contacto entre la literatura italiana y la francesa de esta misma especie. Hay entre ambas literaturas, al correr de los siglos, diferencias muy grandes.

Francia fue siempre el país de las escuelas literarias donde el arte, ya fuese por su respeto del buen gusto, exigencia social, o por el amor de las ideas claras y distintas, herencia cartesiana y racionalista, perdía fácilmente contacto con la realidad íntima del hombre, y se apagaba cualquiera intención de proclamar y defender el derecho del propio yo a manifestarse. Tal vez sea ésta la causa de que todos los grandes de la lírica francesa, desde Villon a Rimbaud, con la sola excepción de Mallarmé, alumno modelo del liceo francés, sean “rebeldes” a la sociedad de su tiempo, proscritos solitarios, individuos segregados del grupo social y que, confinados dentro de los límites férreos y desolados de su propio yo, han excavado en él hasta lo más hondo en busca de la poesía.

La sociedad francesa, sin embargo, abandonada por los “rebeldes”, no tarda en tomar su desquite y éste se llama: escuela literaria. Después del rompedor vienen los discípulos que continúan la obra del maestro, la perfeccionan y la redondean. Francia es un país letrado, donde hasta un escritorillo de tercero o cuarto orden escribe pulcra y bellamente vacuidades, o lo que sea, pero lo escribe bien. Conoce su idioma, todos sus recursos, y la literatura que en él se ha escrito. El francés de Voltaire o el de Anatole France no difieren en mucho; y la tradición se mantiene. Siempre fue así, y, tal vez, seguirá siéndolo. En Francia, donde todo el mundo escribe con

sintaxis, se conciben las esporádicas rebeliones contra ella y su tiranía. No así en Italia donde el anacoluto y el asíndeton tienen carta de ciudadanía en los mejores escritos. Así, la rebelión es permitida, pero se codifica dentro de los cánones de la gramática y de la tradición académica.

En Italia nunca ha habido escuelas literarias a la francesa. Los grandes poetas son allí como maravillosos castillos labrados en piedra, pero sobre una meseta desierta. Llegaron solos hasta allí, después de crearse un instrumento lingüístico y un lenguaje poético de factura única, inimitable, de la más engañosa facilidad, intraducible. Ellos, sí, pueden traducir lo que se les antoje: Homero, Esquilo, Virgilio, Shakespeare, Lope de Vega, y dejar espantado al lector ante tamaño alarde de "bravura", porque bien puede ser que el original no suene tan bien ni despierte tantas emociones como su versión italiana. Ninguno de ellos ha hecho, ni hará, según parece, escuela. Lo que no quiere decir que no hayan sentido la urgencia de los problemas que históricamente se le han planteado al hombre universal. El poeta es el hombre sensible por excelencia, y los italianos han estado presentes activamente en todas las últimas crisis europeas y mundiales, y han sentido en su propia carne el acoso de los trastornos sucesivos.

La primera gran crisis es la que abre verdaderamente el siglo xx, este siglo guerrero y socializado. En Francia muere la poética de Mallarmé-Valéry, y, en Italia, Giuseppe Ungaretti pincha la vejiga dannunziana que tanto había hecho por inflamar el patriotismo italiano y decidirlo a participar en la contienda. Después de la dimensión heroica que en ella había señalado D'Annunzio, la guerra había hecho conocer en un segundo espacio de tiempo, su otra dimensión cotidiana y mortal, en la que el heroísmo suele tomar el aspecto de una soportación larga y gris y la espera omnipresente de la muerte: *"Si sta come- d'autunno- sugli alberi- le foglie"*. Para ella no sirven las frases largas y bien torneadas. La oda desentona. Ya no más versos sonoros. El verso se convierte en algo como un tañido de campana que queda sonando largamente en el aire y en el alma. Y hay mucho tiempo para meditar. En los largos silencios de la guerra se agranda el eco de un verso descarnado y esencial.

Por ese camino iba a penetrar en la literatura italiana algo que hasta entonces había permanecido obstinadamente en la periferia dialectal, el realismo, las menudencias del diario vivir, la dimensión humana de las cosas pequeñas, el inmenso valor del instante irrepetible. La vida está hecha de tantas cosas pequeñas; y un nombre, una palabra, pueden desencadenar

una reacción infinita de recuerdos que tienen el valor inmenso de aquello que puede no volver a verse nunca más. Y en el ocio interminable y forzado de la guerra hay tiempo y motivos de sobra para recordar.



Toda la poesía francesa anterior a la primera guerra mundial se había motivado alrededor de dos posibilidades en discusión. Con Baudelaire la poesía habría reivindicado para sí en Francia el derecho a ser considerada como una actividad cognoscitiva autónoma del hombre, con medios propios de búsqueda y de expresión, con una misma originalidad metafísica: la búsqueda del ser. Con Baudelaire el poeta dejaba de ser el puro sensitivo enamorado de la exterioridad de las cosas, para convertirse en un buzo excepcionalmente dotado para penetrar por dentro de su propio yo hasta las raíces mismas de lo real. Era el diapasón en el cual venían a resonar todas las cuerdas de la naturaleza; el ser y la unidad fundamental del mundo ya no se manifestaban en la naturaleza o en la historia, sino en el poeta, y la poesía llegaba a ser la nueva metafísica, la nueva ética, la nueva luz del mundo. Instrumento de esta nueva metafísica, la palabra, capaz de revelar en las profundidades del ser la escondida belleza del resplandor de la verdad.

La palabra desde su primer estremecimiento en la mente del hombre había nacido como portadora de un doble destino, impregnada de una doble naturaleza que muy pronto iba a revelarse imagen y símbolo. Nace como imagen y vive como tal todas las veces que en el halo de luz y misterio de un nombre evocamos al ser amado, la mirada, el gesto y la palabra que nos hizo felices. Nace y vive como símbolo cuando universalizamos el contenido de nuestra conciencia y actuamos por el ideal que hemos preferido. Esa es su doble naturaleza y así vive permanentemente, danzando como un fuego fatuo desde un mástil al otro de ese velero en perpetua fortuna que es el hombre.

La palabra será así sujeto o predicado, ley del devenir del mundo, verdad de las cosas. Pero también mentira, porque en esta separación de sujeto y predicado puede estar oculta la mentira. Parménides llegará a decir que mentimos cuando separamos al sujeto de su predicado, y que la verdad no está en lo que nosotros decimos de las cosas sino en la cosa misma, que no necesita de nosotros para ser.

El hombre tiene fe en la palabra y en su capacidad objetivadora de los contenidos de la conciencia. Y es tan grande su fe en la capacidad significativa de la palabra que llega a pensar, a veces, que sólo su propia lengua es capaz de expresar un significado.

Para Baudelaire-Rimbaud la palabra es, como el microscopio del naturalista, un instrumento para llegar a la verdad última de las cosas. Rimbaud lo dijo en una frase que muchas veces se ha citado: "... toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ... Cette langue sera de l'âme pour l'âme".

Para Mallarmé las cosas se pondrán de otra manera, y la poesía dejará de ser actividad cognoscitiva de una realidad última, para pasar, en apariencia, a ocupar un sitio más alto: el de actividad que crea su propia realidad, no que conoce una realidad preexistente. "En principio fue el Verbo", es decir, la palabra, la poesía.

El mundo poético se distingue para Mallarmé del mundo natural, en que éste es desordenado, imperfecto y caduco. Sólo la poesía es perfecta y sólo lo perfecto es poesía. Supremacía absoluta, por consiguiente, del artista, que resuelve en sí mismo al hombre y lo anula. Lo humano no tiene valor. Conmover con lo humano, exaltar, deprimir, es tarea de mercenarios y de artistas ramplones. El artista no tiene que deberle nada al hombre que lleva en sí o que con él convive, ni tampoco al mundo, porque el artista crea de la nada, y para crear no necesita nada, ni siquiera la palabra nueva, el verso, porque éste también lo crea el artista: "*Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole ...*".

La poesía deja de ser una aventura interior y una excursión por las moradas del alma, para convertirse en un juego y no en una experiencia mística. La hoja blanca y virgen, no ya la propia alma, se convierte para el poeta en el monstruo que hay que domar y cabalgar.

Estas no son cosas que alguien le preste a la estética de Mallarmé, son cosas que su mejor continuador y el último de la estirpe reconoció más de una vez explícitamente; poesía sin pretensiones metafísicas, y poesía despojada del sentimiento, porque éste no es creación ni es verdad; una poesía que se base en el sentimiento es mentira. Y Valéry no vacilaba en llamar como co-reo en semejante delito a alguien que jamás se habría imaginado lo que iba a sucederle casi dos siglos después, a Juan Sebastián Bach y su música, cuya belleza consistía, según Valéry, únicamente en un acierto com-

binatorio, en la creación de un orden nuevo que antes no existía, en la construcción de un sentimiento que no se refiere a ningún otro sentimiento que hayamos experimentado de veras en nuestra vida real. Como dicen los créditos de ciertas películas: "Cualquier parecido con hechos o personas de la vida real es pura casualidad."

Lo que decía el poeta Valéry por aquellos años, lo decía también el mayor de los filósofos entonces vivientes, Bergson ("Las dos fuentes", etc., B. Aires, 1946, p. 95): "No han sido extraídos (los sentimientos) de la vida por el arte; somos nosotros quienes para traducirlos en palabras nos vemos obligados a referir el sentimiento *creado* (el subrayado es mío) por el artista a lo que tiene más semejanza con él en la vida". Es decir, en otras palabras, el arte no es ya exégesis de la vida sino que es verdad lo contrario. Y más adelante: "Los (sentimientos) que han sido queridos por la naturaleza lo son en número determinado, es decir, limitado. Se les reconoce porque están hechos para impulsar a acciones que responden a necesidades. Los otros, al contrario (los creados por el artista), son verdaderas invenciones, comparables a las del músico, en cuyo origen hay un hombre."

Todo esto es falso. Si la verdad de la poesía consistiera en el carácter totalmente inédito de un sentimiento, en el hecho de que no debería poder referirse a otro sentimiento preexistente y, en este caso, hasta las mismas creaciones de otro poeta caerían dentro de los límites de lo preexistente y se harían intocables para un poeta sucesivo, las creaciones poéticas verdaderamente tales no serían, a lo largo de toda la historia de la humanidad, más numerosas que los raros instantes de raptó en que, como nuevo redentor, un poeta hubiera sentido en sí mismo todo el dolor del mundo.

Cuando en Francia comenzaban a soplar malos vientos contra la estética de Valéry y de Bergson, en Italia el joven Ungaretti, nacido en Alejandría de Egipto, zambullido de pasada en las aguas del Sena, comenzaba a romper los tímpanos de los admiradores de la enfática y magnilocuente poesía de D'Annunzio, de la académica y laureada poesía de Carducci, con sus versos descarnados que todo parecían querer, menos gustar y agradar al lector. Parecía empresa desesperada la de este desconocido soldadillo de infantería que en una ciudad de la retaguardia publicaba un libro pequeño, mal impreso, con versos cortos, poemas que no alcanzaban a llenar una página. Y todo esto cuando en el aire resonaba todavía la fanfarria dannunziana y toda su mitología clásica, los improperios al Papa y a los frailes, los recuerdos medievales y del Renacimiento, las frondas de encina y laurel de Carducci.

Ya los futuristas habían reaccionado, o tratado de reaccionar, contra todo este trompeteo, pero en lugar de una música nueva sólo se había oído un ruido de vidrios rotos y un estruendo de tarros vacíos. Los futuristas habían prometido mucho, pero habían cumplido muy poco, o casi nada. Toda la tarea estaba por hacer todavía.

Giuseppe Ungaretti, primero, y Eugenio Montale con muchos otros después, iban a rehacerle la cara y la voz a la poesía italiana. El primer problema que se les presentaba era el mismo de siempre, el valor de la palabra y el valor de su sujeto, el hombre. Digámoslo con las palabras de Ungaretti: "Demasiado fácilmente se olvida... que toda poesía nueva es también descubrimiento de nuevas posibilidades de lenguaje". El autor también recordaba la necesidad de una palabra primigenia capaz de llevar a una "esfera de maravilla original".

Todo esto, en el fondo, se hizo. Llevó tiempo el hacerlo, pero se hizo, y así cambió el sonido, el color y la densidad del nuevo lenguaje poético. También la guerra hacía lo propio con la vida italiana, y en esta nueva atmósfera cargada de tristeza, en que lo viejo había sufrido una descoyuntadora crisis, nacía a la vida poética, junto con otros, Salvatore Quasimodo, siciliano, nacido en Módica, provincia de Agrigento, allá por 1901.

La tarea no había sido fácil para los que habían hecho la "ruptura", pero no iba a serlo más para los que venían después. La derrotada atmósfera de tristeza y las novedades que ya se habían producido en las concepciones estéticas, parecían condenar a la generación de Quasimodo a un opaco destino de epígonos. No había mucho en el mundo nuevo que invitara a la alegría, todos habían perdido algo, y los poetas parecían condenados a un monologar triste.

En esta atmósfera dudosa y cargada de tristeza, se oyó, como se decía, en el año 20 la voz de un nuevo poeta. La crítica prestó inmediatamente oídos, porque el recién llegado demostraba innegables cualidades verbales, y parecía tener frente al arte de los más antiguos una actitud suya propia original, y todos quisieron definir esta actitud.

Hubo quien habló de una nueva posición crítica frente al arte nuevo; otros quisieron saber el punto de aplicación de esta nueva poesía y lo encontraron, o creyeron encontrarlo, en un sentimiento inerme y resignado frente a la obscura voluntad del cosmos. No todos fueron benignos, y le echaron en cara lo que ellos llamaban la dilución del "dolor" de Montale en algo que difícilmente se podía llamar "pena".

Poco a poco fue haciéndose claro que había, sí, en el poeta una secreta motivación sentimental, una tristeza que no era negación y que, en particular, no se arraigaba en la carne, sino que era la tristeza de una inteligencia desilusionada ante el contraste entre el Edén de su infancia y el nuevo mundo corroído y deshecho. Y este poeta no se agotaba en el monólogo, sino que era esencialmente dialogal, buscaba el diálogo, con las cosas, con el viento, con un interlocutor imaginario, con el hombre.

De ese tiempo es una de las líricas más bellas de Quasímodo, "Vento a Tíndari"; "Tíndari, mite ti so..." Confieso que me deja y me dejará estupefacto. Es tan simple y parece un verso que llegue resonando desde las culturas mediterráneas anteriores a los griegos, el comienzo de la *Iliada*: "Ménin aéide, Theá...", "Cántame, oh Diosa, la ira..." Parece la matriz de todos los hexámetros de Homero. Y parece al mismo tiempo tan fácil.

El poeta con esto declaraba cuál iba a ser su destino, lo escogía y lo aceptaba: poeta-literato, poeta artesano de su verso, griego siciliota que parecía reencarnado en un hombre atormentado del siglo veinte, hombre destinado a perecer o a salvarse con y mediante su poesía, aunque esto él mismo no lo crea, o afecte no creerlo, porque un verso como ése y muchos otros que no costaría nada señalar no salen de la pluma por casualidad. En esos versos se manifestaba el púdico deseo de abrirse y comunicarse con alguien.

Entre los años veinte y treinta y nueve Quasímodo recorrió largo camino y lo cogió en sus espiras un viejo conocido nuestro, el problema del valor de la palabra. Dicen que Quasímodo por esos años se hizo hermético y que él mismo lo cree. El hermetismo es, en realidad, una enfermedad periódica en la poesía de un poeta, y puede tener otras causas que no sean el mero afán de singularizarse o de aristocratizarse y hacerse incomprensible, a la manera de Mallarmé. La verdad es que Quasímodo por los años de 1939 hacía pública su intención de buscar una poética orientada hacia los valores de una "palabra absoluta y de su sentimiento".

Parece bien extraño este deslizamiento de un poeta que quería ser esencialmente humano y dialogal, hacia un abstractismo lírico que en esa fecha sólo podía ser repetición y decadentismo; pero la explicación se encuentra, o puede encontrarse, en la situación política de la Europa de aquellos años y en particular, para nuestro caso, de Italia. Corrían tiempos en que el régimen político imperante, que no podía ser del agrado de Quasímodo, como no lo era de muchos otros, parecía inconmovible y destinado a durar para siempre. Alguien hacía proyectos para el año 2.000.

El eco del desencanto de esos años parece vibrar en muchos versos de Quasímodo:

“Remoti i morti e piú ancora i vivi,
i miei compagni vili e taciturni”.

o también:

“Ancora un anno é bruciato,
senza un lamento, senza un grido
levato a vincere d'improvviso un girno”.

Esto podría explicar algo que no falta tampoco en sus coetáneos: cierto ensanche del diálogo, cierta amplificación de la locución poética, cierta búsqueda de una construcción a grandes trazos. Y esto, se ha hecho notar, se advierte más claramente cuando se vuelven a leer las líricas de ese tiempo, de las que el poeta publicó una selección con el sugestivo título de “El oboe sumergido”, y se advierte que bajo el lenguaje de la dura y repelente abstracción, bajo las frases que, a veces inevitablemente, se hacían magniloquentes, había quedado brillando, como el fuego bajo las cenizas, un deseo permanente de comunicación, un atisbo de diálogo con el hombre contemporáneo, miserable y deshumanizado.

En un deseo de evasión o en una hábil disimulación de su actividad poética puede encontrarse, pues, la razón de un hermetismo que no convence. Tan es así que al llegar 1947 Quasímodo cambiaba su lenguaje o su manera de decir lo que pensaba, o el mismo contenido de su pensamiento. Su “Discurso sobre la Poesía” es categórico esta vez para pedir un nuevo lenguaje, pero que coincida con la reconstrucción del hombre engañado por la guerra. También esta vez el lenguaje, el tono, los objetivos del poeta se explican por el cuadro social en que vive. El fin de la segunda guerra mundial había traído más desengaños que alegrías, más derrotas que victorias. Y pensar que ese fin se había esperado con tanta ansia y en medio de tantos peligros. Y por el camino habían quedado las vidas rotas de tantos seres queridos...

Un nuevo lenguaje no era pensable sin una nueva temática, y viceversa, y los motivos éticos eran indispensables para poder fundar una nueva poesía que se salvara a sí misma y salvara al hombre de entre las ruinas de un mundo deshecho por tanta miseria. Había que tender de nuevo el arco del alma para construir una bóveda en donde orar. Y esto Quasímodo, es fuerza decirlo, lo ha conseguido en los años de su vida poética que van desde el fin de la segunda guerra mundial hasta hoy.