

# Tres Poetas Italianos

por

*Armando Uribe Arce*

Durante los últimos años el interés por la poesía italiana ha crecido en los países de lengua española. Las traducciones, que antes apenas asomaban en revistas y diarios, proliferan ahora en libros que reúnen la obra de un autor o la de muchos, ofreciendo diversas traducciones de los mismos poemas y ampliando la imagen del poeta y de su realidad.

Toda la poesía original de Salvatore Quasimodo ha sido vertida al castellano, gran parte de la obra de Giuseppe Ungaretti, cuyo nombre de conjunto es *VIDA DE UN HOMBRE*, acaba de ser traducida para nosotros. Una antología suficiente de los poemas de Eugenio Montale será publicada en breve.

A estos libros dedicados a un solo autor, y a poetas que siguen publicando sus versos, agréganse las antologías de A. Girri y Viola Soto, de Vintila Horia y Jesús Pacheco, y la más reciente y completa de Manuel Durán; sin olvidar la colección de traducciones de Alonso Gamo. Todas ellas incluyen a los tres autores que mencionamos, y los rodean de varias falanges de poetas, anteriores o contemporáneos, que merecerían por sí solos preocupación especial. Así ocurre por ejemplo con Umberto Saba, el triestino, con Camilo Sbarbaro, con dos o tres más. La poesía de Cesare Pavese, menos

importante que su prosa, recibe parte de la luz que ha destacado el nombre de este novelista y fabulador, y se ha visto beneficiada con una traducción integral. Pero autores considerables como Pascoli, poetas curiosos como Guido Gozzano, son letra ilegible para muchos en nuestros países, debido a la falta de traducciones de sus obras más importantes.

No pretendemos salvar esta omisión en las páginas que siguen. Bastará con señalar por ahora el vacío en la información y el conocimiento, en el placer y la experiencia.

Para delimitar, sin embargo, una tierra no pisada por nadie, u hollada por muy pocos, se hace necesario reconocer lo circundante, partir de un punto bien preciso, aludir a signos comunes. Tales serán para nosotros los nombres de Ungaretti, Montale y Quasimodo. Este último, con el premio famoso, pareció opacar a los otros dos, mayores en edad y en sabiduría a nuestro juicio. Pero la mano segura de Ungaretti, que ha continuado componiendo *VIDA DE UN HOMBRE* y la persistencia montaliana en los temas iniciales de su libro *OSSI DI SEPPIA* y en los conflictos metafísicos de una vida igualmente humana aunque toda interior, compensan con creces aquella fama. No es justo tampoco rebajar a Quasimodo, como procuran algunos críticos franceses; ya diremos por qué debe considerársele al menos a la par de los otros dos y muy cerca de los mejores poetas contemporáneos en cualquier lengua.

El trato de un lector, por apasionado y fiel que sea, con autores vivientes que publican sus libros y desarrollan su vida en tierras distintas y lejanas, no puede ser sino virtual y provisorio. Por eso, antes que relatar sus vidas y darlos con ello por muertos, resulta adecuado elegir un motivo concreto de su obra, analizarlo en sí mismo y con el menor número posible de referencias a sucesos históricos y personales, y recoger así los testimonios de la poesía como datos ciertos y parciales, como inscripciones secretas, halladas casualmente entre otros restos de una antigüedad difícil de fechar;

adquieren de ese modo una sorprendente vigencia, introduciéndose en nuestra memoria sin perspectiva.

Estamos ciertos, no obstante, que esta posición será antipática para muchos: la costumbre de la biografía, en lo posible novelada, estraga el paladar y a la vez lo satisface. Difícilmente se contenta entonces el lector con el dato o el juicio desnudos, sin el "aura" de una entrevista real, imaginaria o contrahecha. Pagaremos este "boleto de entrada", lo más barato que nos sea posible, refiriendo de algún modo nuestros personales contactos con Ungaretti, Montale y Quasimodo.

Al primero lo vimos muchas veces. Dictaba en la Universidad de Roma su último curso de Literatura Italiana, y con voz cansada y al mismo tiempo violenta enumeraba las virtudes de Giacomo Leopardi y los vicios de sus editores. Más afición parecía demostrar por estos últimos, y el árido recuento de las faltas, erratas, deliberadas omisiones y erróneas interpretaciones, envolvía a los alumnos en un manto de plomo que los más jóvenes querían horadar con risas y juegos en el fondo de la sala de clases. Nosotros, modestamente sentados en un banco estrecho, con la mirada fija en el poeta, sin entender gran cosa de sus observaciones pero devotamente admirados de su vehemencia, que aguzaba ese perfil de por sí cortante y orgulloso, reprobábamos con ardor a los alumnos más jóvenes del fondo de la sala. "¡Chiiit!" decíamos, volviendo la cabeza con rapidez: "¡Rispetto!". Vanas admoniciones. El Profesor, indiferente, jugaba con las erratas de los editores como los alumnos con las palabras del Profesor.

A la salida de clases, al salir de cada clase de Ungaretti, nos acercábamos a él, inspirábamos profundamente y musitábamos la primera frase de un largo discurso: Extranjeros, en Roma por primera vez, admiradores entusiastas de su poesía, de toda poesía, ignorantes, exóticos, dispuestos a dejarnos asesinar por el honor del poeta y profesor, ¿podría recibirnos una tarde y escucharnos

con calma? Pero nunca era posible que llegara a su oído la primera frase del discurso. Los alumnos más respetables, unos vagos ayudantes de curso, profesores auxiliares o vaya a saberse quiénes, tomaban al poeta del brazo, le decían Maestro, lo acompañaban durante horas, recorrían con él cuerdas de cuerdas... y hacían improbable cualquier acercamiento; más que improbable, ofensivo, inútil. Después de caminar muchas cuerdas tras el grupo, volvíamos cariacontecidos a la Universidad, a la clase siguiente.

Un día, un día de la última semana de clases, el último mes de la estada en Italia, marcamos en el teléfono el número del poeta. Salió él mismo a contestar. Con timidez comenzamos el discurso. Ante los gruñidos de impaciencia, nos saltamos la médula para llegar al final: ¿Podría recibirnos una tarde, por un rato, por unos minutos, y escucharnos? Debíamos decirle algo importante, llevarle algo interesante. ¿Una tarde? —repetió. ¿Una tarde? ¡No! Mañana en la mañana a las diez de la mañana.

Fuimos endomingados, aunque era jueves. El sol de comienzos de verano relucía como vidrio molido, impedía ver los contornos. En una calle, seguramente hermosa y tranquila, descubrimos la casa. La puerta de madera no estaba cerrada. Entramos al jardín, dispuesto en altos y bajos alrededor de una o dos palmeras. Nos parecieron gigantescas. En el prado percibíamos unas pequeñas flores azules que daban coraje. Los postigos claros ocultaban toda ventana. La casa parecía estar en abandono total. Rasguñamos apenas en la puerta. Golpeamos un poco más fuerte. Finalmente dimos tres golpes netos, formidables. La puerta se abrió. Adentro estaba oscuro, oscuro. No vimos nada ni nadie. Voces sí que había, gruñidos, gritos agudos. Silencio. Cruzamos un umbral y penetramos a una enorme habitación de techo bajo, en plena penumbra, con un incierto escritorio en uno de sus extremos y varios sillones y sofás adosados a las paredes. No vimos a nadie. Nos detuvimos en un ángulo. De pronto, saltó detrás del escritorio una figura to-

da vestida de blanco, con zapatillas blancas, con el cabello blanco, y como un bólido cruzó la habitación. No hacia el ángulo en donde estábamos, ¡gracias a Dios! Volvió a cruzarla. Y de nuevo, y de nuevo. Agitaba los brazos. Gritaba entrecortadamente: "No quiero más poesía. ¡No quiero saber nada de poesía! ¡No me interesa la poesía! ¡Me aburre, me aburre, me aburre! ¿Y quién es Gatto? Es un gato, nada más que un gato. ¡A los gatos la poesía! ¡a los gatos!". Gritaba con tono más alto. Se detuvo. ¿Y quién es Ud., preguntó fijándome la vista; había llegado a mi rincón. Profesor, comencé, yo soy un sudamericano ignorante. Quiero decir: Maestro, yo soy un sudamericano exótico. Poeta, quiero decir: Yo soy un sudamericano que lo llamó por teléfono.

¡Ah! exclamó Ungaretti. Es verdad. ¿Quiere un whisky con hielo? Me pasó un vaso, ya preparado, que apareció entre otros en una mesa baja. Sentí el tintineo del hielo. No en mi vaso. Trabajosamente, se levantaba de un sillón blando y oscuro un joven de mediana edad. Sí: un joven, un niño a juzgar por la cara y el pelo rubio y lacio; pero con el cuerpo pesado de un hombre adulto. He aquí al poeta tanto, secretario de la revista cuanto —me dijo Ungaretti con cara de pocos amigos. Les dí la mano a ambos. Ungaretti saltó hacia atrás y volvió a tomar ese ritmo de animal peligroso, enjaulado con animales de otra especie, decidido a morderlos y destruirlos si se le ponen en el camino, a olvidarlos y desconocerlos si guardan las distancias. Pero sus vociferaciones no eran tan inofensivas. Se dirigían al secretario de la revista tanto, poeta cuanto. "¡Sí, sí, sí! ¡No, no! No puedo ayudarle, no puedo votar por Ud. en ese concurso, no asistiré a ese concurso, no asistiré nunca más a ningún concurso, no conozco su libro de poemas, no me interesa su libro de poemas, no me gusta su libro de poemas, ¡odio la poesía!, ¡toda la poesía!, ¡estoy hasta aquí de poesías!" (señalaba su cintura, y luego su cuello y luego elevaba el índice hasta casi topar el te-

cho). “¡No más poesía, no más poesía, no más concursos! ¡Que vaya Alfonso Gatto al concurso, que vote Gatto por Ud., que Gatto lo premie!”.

El joven-anciano asentía: Sí Maestro, tiene razón Maestro; no Maestro, es como Ud. dice. Estoy tan pobre. Merezco el premio. Aquí está mi libro. ¿Quiere verlo, quiere recibirlo? Se lo dejaré en esta mesa.

“Bueno”, dijo Ungaretti, repentinamente calmado. Bueno. Votaré por Ud., por su libro.

¿Y Ud. qué quiere? me dijo entonces, volviéndome a mirar. ¿Es Ud. poeta, crítico, novelista, estudiante de literatura?

“Ay, no, Maestro”, musité. “Soy abogado”.

¿Qué? gritó el poeta dando un brinco hacia atrás. ¡Y qué diablos quiere! Yo no necesito abogados, no tengo pleitos, no quiero chicana... ¡No quiero!

“Ay, Profesor”, lo interrumpí, “también escribo”. “Escribí... este libro”. Y saqué uno de un bolsillo oculto.

“Póngalo encima de la mesa”, me contestó más aliviado. “¿Y qué más quiere?”

Yo no sabía qué decir. No podía, empero, dejar las cosas ahí. “Quisiera”, empecé, “quisiera conocer los nombres de las principales revistas literarias italianas, las mejores, aquéllas en que Ud. colabora, Maestro”. Creía halagarlo, me felicitaba para mis adentros.

Pareció meditar un momento. El joven-viejo, hundido en el sillón y sorbiendo apresurado su bebida, se hacía el sordo, tocándose el mentón blando con el dedo meñique.

“¡Aut Aut!” gritó Ungaretti de improviso. Creí que me expulsaba. “Aut Aut”, revista de filosofía y letras, acotó el joven. “El Maestro colabora a menudo en *Aut Aut*”. Respiré, masqué el trozo de hielo que me quedaba, sonreí. “Muchas gracias, Maestro”.

“Sí”, contestó, “y además *Letteratura*, y *Letterature Moderne*, y *La Fiera Letteraria*, y...”

“¿Puedo anotar los nombres?”, insinué diligente.

“¡No!”, aulló el poeta. “Estoy muy ocupado, mi mujer está muy enferma, es muy tarde, estoy muy cansado...”. Agitaba los brazos. “Este joven le dará los nombres”, “este joven lo sabe todo”. “Váyanse ambos, juntos, váyanse inmediatamente, así podrán conversar de las revistas italianas”. “Mi mujer está muy enferma, es muy tarde. Por aquí está la puerta de salida. ¡Por aquí!, ¡no por allá! Esa es la ventana”.

Nos empujó, nos tomó de los codos, nos dirigió por la puerta hacia el vestíbulo. Se paró en el umbral de la habitación de donde salíamos. Nos indicaba la puerta de calle con el mentón. “Por allí. ¡Luego! Por allá. Dé vueltas a la perilla. ¡Más fuerte! Así. Bien. Adiós, adiós; mi mujer está enferma; váyanse juntos”.

El joven secretario de la revista cuanto, el joven poeta concursante se negaba a abrir del todo la puerta de calle. “Maestro”, murmuró, “¿votará Ud. por mí?” Ungaretti meneó la cabeza, sin voz, afirmativamente. La puerta se abrió. Salimos a la luz crudísima, estéril.

¿Qué más podemos relatar? Recuperado el plural decente, la historia de la entrevista con el poeta Ungaretti nos permite moralizar; al menos, moralejar: No busquéis al poeta a menos que el poeta os busque. Evitad la biografía, y, mucho más, la autobiografía.

La tercera conclusión será que no estimamos indispensable expresar cómo y por qué nos hemos sentido directamente relacionados con Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo. Directa, pero no personalmente...

Admítasenos la excusa.

Ungaretti, Montale, Quasimodo, no son autores muy disímiles. Desde luego, los tres pudieron ser denominados, en algún momento, “herméticos”, con un título que inventó Francesco Flora por escarnio (?), y que hizo fortuna muy pronto. Esta escuela de poesía italiana, deudora del simbolismo francés de Mallarmé, adaptó

a la lengua sonora y condescendiente de D'Annunzio los cautelosos experimentos, psicológicos más que verbales, de una época que deseaba innovar en la forma no con el propósito de sorprender y por medio de la sorpresa dominar al público, sino al contrario retraerse de ese público, negar la realidad social y aun la naturaleza, negarse al compromiso fundamental con ciertas formas políticamente establecidas. Corrían esos poetas el riesgo de consentir en aquellas formas a través de pequeños compromisos con las reducidas experiencias de una "libertad" que simulaba ser completa justamente porque era muy parcial y transitoria, que se tomaba como absoluta porque a ella se atribuía, despojándola de su propia esencia de "libertad", el carácter de "hado" o "destino", de ocurrencia fatal, inevitable, ciega.

No queremos generalizar con profusión a partir de estos tres poetas. Como ya lo hemos dicho, optamos por elegir algunos rasgos peculiares de cada uno y presentarlos con la mayor objetividad. Se sirve así mejor el fin de exhibir un cuadro amplio de la poesía italiana en este siglo. En todo caso, el estudio de cada uno de los tres poetas centrales, que viene a continuación, permitirá entrar después en el examen de la obra de algunos precursores, como Guido Gozzano, y de varios de sus sucesores, como Pier Paolo Pasolini, Lucio Piccolo, Edoardo Sanguineti, y otros.

Queremos advertir, por último, antes del estudio particular de cada uno de los tres poetas, que la pequeña antología de poemas en traducción que sigue el estudio tiene por objeto no sólo ilustrar las afirmaciones que en cada ensayo se contienen, sino además presentar en castellano textos de Ungaretti, Montale y Quasimodo nunca antes traducidos a nuestra lengua.

### Giuseppe Ungaretti

La obra de Giuseppe Ungaretti es susceptible, como ninguna otra, de un examen evolutivo, que dé razón espiritual, histórica y



biográfica de su verdad y de un desarrollo humano al que el poeta ha quitado voluntariamente el aura poética y la 'machina' métrica, para llamarla vida (y por lo tanto sujeta a muerte) de un hombre.

Cuando Quasimodo pone a un libro el nombre LA VIDA NO ES SUEÑO se coloca —polémicamente— en un bando poético, psicológico y hasta político: y se asienta en uno de los reinos de la literatura.

Para Ungaretti la vida es "de un hombre" y tan importante como el sustantivo, o más, es el artículo: un hombre, todos los hombres, no éste, no el poeta solamente: un . . .

¿Toda obra mayor poética habría de considerarse "vida de un hombre"? Tal vez no. ¿Y por qué usar el adjetivo odioso, numeral, "mayor"? Puesto que no juzgaremos en definitiva a Ungaretti . . .

Poesía experimental la suya; como las vidas de los *hombres* contemporáneos —cuando lo son. Tantear a dos manos y errar con paciencia; volver a sí, recogerse y avanzar, la palma abierta.

Poesía experimental y estrechamente sujeta a un desarrollo en el espíritu, en la carne; a una biografía.

La biografía comienza con la guerra y —significativamente— con L'ALLEGRIA. *Allegria di Naufragi* —llamóse la colección de los poemas en 1919, y la fecha y la calificación esclarecen.

Pero son naufragos arribados, naufragos que se otorgan ese nombre porque no están ya perdidos: *dopo il naufragio*, dice en la poesía que lleva aquel nombre. Y en *Il porto sepolto* del mismo libro, analogía de nombre que no será gratuita, el puerto sepulto es sitio o vacío de sitios de donde el poeta "vuelve a la luz con sus cantos"; aunque la tristeza de ese naufragio 'hacia adentro' está en lo que queda "de esta poesía": nada (o nulidad) *d'inesauribile segreto* —secreto inagotable, insondable.

Pero también "allegria". El entusiasmo de Ungaretti, vetado por una melancolía no muy motivada, recuerda el que flamea en las cartas y relaciones de un hombre muy ajeno al italiano, pero que sintió la guerra de 1914 a la vez como alegría y fondo de secreto inagotable (en otro frente moral y material: en el Cercano Oriente, mientras el poeta era infante en Italia y Austria): T. E.

Lawrence, pacato y reservado traductor de la Ilíada, que la vierte como si la hubiera vivido.

Sólo a la caída e incendio troyano, en 1919, varió el sentimiento de esa juventud dispuesta a morir, y que vivió en nervio y conciencia de sí. Después de un brevísimo intermedio de ligereza intelectual y psicológica, vino el duro tiempo de la tensión oculta, de la proyección a lo interior; la necesidad urgente de reconstruir un mundo propio, aun a base de fragmentos y argamasas fingidas, una forma que substituyera a la de la ciudad exterior porque en ésta ya no se respiraba aire vivo.

La importancia de L'ALLEGRIA en la tradición histórica de la poesía del 'Novecento' en Italia, sería fácilmente desestimada sin la insistencia de la crítica, aun la adversa y mordaz. ¿A qué se debe aquella divergencia con el juicio objetivo (cuya objetividad es, en parte, ignorancia, ignorancia 'inocente') de los extranjeros, que desechan casi todo en L'ALLEGRIA y prefieren de sus poemas los que prefiguran la obra posterior —más corporal y convincente?

Ocurrió, según el testimonio de los críticos y los poetas, que el momento en que este libro apareció en Italia era superlativamente propicio a un intento razonado —si no razonable— de quiebra y substitución del verso tradicional; no de la retórica, no de toda la métrica. Del verso tradicional italiano, el endecasílabo. He ahí la revolución: reemplazar el "discurso", el sostenerse en artificios múltiples los conceptos y estados de ánimo y percepciones —como en sus inmediatos predecesores (*crepuscolari*, y otros de más voz)—, por una renuncia, por el gusto de la omisión, por un silencio constreñido que obligaba a la voz a un modular cada letra, pero sin órganos de aumento, sin vanos de resonancia.

Una ruptura *reflexiva* del verso convencional: una contracción que se sabe provisoria; a sabiendas de sus medios, de la imperfección absoluta y virtual de sus medios:

|   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| <i>e poi torna alla luce con i suoi</i> | y retoma después a la luz con sus |
|   | [canti]                           |
| <i>e li disperde...</i>                 | y los disipa...                   |
|   | [cantos]                          |

Desde el puerto sepulto, el poeta... ¿Y no advertimos que evita el endecasílabo irreparable (bastaría que dijese *coi suoi canti*

en licencia venial), y que ello es parte en ese "los disipa, los pierde, los desperdicia"?

Pero es un esfuerzo afortunado en sus resultas momentáneas (aunque lánguidamente dilatadas...). Ciertos poemas breves existen en la boca de quien sea, en la memoria insomne, después de cuarenta años. El primero:

*Fra un fiore colto e l'altro donato*    *Entre una flor cogida y otra dada*  
*l'inesprimibile nulla*                      *la nada inenarrable.*

con su proustiana *politesse* melancólica, más seca, con angustia que no es hija del *nulla* enfático por sí solo, más del adjetivo con sus "tes" astutas, penetrantes como definiciones de lo que no puede conocerse: Entre una flor cogida y otra dada, la nada inexpresable. Qué diferencia con el "inesauribile" casi orgulloso de sí, abierto en su diptongo...

O el dibujo de *Nostalgia* en que un barniz de "oscuro color de llanto desvanécese en la noche", "poco prima di primavera", en verso memorable.

Las características exteriores de esta obra ya no singular, pero sí aun viva permitirá un parangón (todo en su beneficio) con algunos 'modos' del Futurismo. No lo procuraremos; pero se insinúan algunas atingencias de Ungaretti con "nódulos" expresivos a los que el futurismo no fue ajeno, y con cierta constante a que puede referirse todo el movimiento poético italiano actual —sea en atracción o rechazo— y que incluye a Ungaretti por un lado, y al futurismo literario por otro.

Nos referimos al barroco. En dos tratadistas opuestos (por época, gusto, formación y categoría) encontramos con todo igual temerosa traslación de los conceptos del Barroco a la poesía que va desde el fin del siglo pasado a éste: Croce y Luciano Anceschi.

El primero, con su agudeza crítica encauzada en grandes órdenes de ideas, ya al caracterizar al Barroco como historia nos propone pasajes cuyo abrupto correr y dicurrir llevan piedras de toque a nuestra opinión sobre otros poetas italianos del *Novecento*. Y no tarda en ampliar las referencias del Barroco a nuestro tiempo expresando, al caracterizar las tres armas de su estilo: "la incapacidad de generar la imagen del sentimiento por carencia de éste"

(o "concettosità", que no queremos llamar conceptismo para no europeizar estos caracteres propiamente italianos —y que extiende Croce a partir de Marino: 'conceptuosidad' la llamaríamos); descriptivismo o "sapiencia gráfica y descriptiva"; y "musicalidad" que por trivial y 'forzosa' prefiere Croce decirla "sonorità". Especifica, entonces, el "descriptivismo": "Il descrizionismo è di tutte le decadenze artistiche, sebbene non adotti sempre i medesimi procedimenti, e non sempre disegni e colorisca con accademica corretezza come il Marino e i suoi usarono, e si presenti talvolta in veste d'impressionismo e futurismo".

Barroco y Futurismo, entonces, se tocan siquiera en un extremo según la pluma seca de Croce.

Anceschi, menos sistemático y de menor rigidez intelectual, titula su libro de ensayos BARROCO E NOVECENTO, y no sólo porque trata —en partes diversas— de uno y otro tema, sino además porque relaciona —algo ligera e infundadamente, a nuestro parecer, más con certera intuición— a los poetas de su *Novecento* con los del *Seicento*; y al Barroco —constante cultural o fenómeno confinado a sus nociones posibles— con "ciertas instituciones fundamentales de la poesía contemporánea, es decir el 'objeto correlativo' de T. S. Eliot, o la 'analogía' de Ungaretti", que se enlazan a "aspectos bien definidos del Barroco, como la poesía 'metafísica' inglesa o el gongorismo".

Y he aquí cómo tal relación entre Ungaretti y lo Barroco se funda en palabras del propio poeta, que reflexiona sobre Torquato Tasso: "Si meditaba en Tasso, era llevado a meditar también en el Barroco, y a unirlo —casi pecando, feliz pecado...— a la búsqueda moderna".

Detengamos aquí esta disquisición. Creemos posible iniciar su examen probatorio, frente a textos poéticos más que ante afirmaciones teóricas, ya con el libro de L'ALLEGRIA en la mano, y seguir sus obras hasta el fascinante poema *Recitativo di Palinuro*. Creemos fructuoso diseñar el curso de este primer estilo musitado, que se hace móvil y fluctuante y aun frívolo sólo en los silencios, en los blancos, en la ponderada falta de puntuación; y deducir la progresiva "solidez" del verso y la estrofa. De lo inefable a lo compacto —pero asimismo inefable. Querríamos rendir en algún punto ese

“Recitativo” ondeante y pétreo; extremo de elaboración, de forma que se basta a sí misma. Relacionar esa forma exacta a las formas de ‘sugerencia’ de los libros primeros (L’ALLEGRIA y SENTIMENTO DEL TEMPO) con toda la inestable balanza de lo dicho y no dicho, de lo reiterado y callado, y concluir que es substancialmente la misma y sólo en gradación difiere, como una experiencia humana que se hace más tenaz porque conoce más límites... Pues, en todas las etapas Ungaretti apela a la misma especie de inteligibilidad.

Poesía contemporánea y Barroco, es tema no tocado en profundidad por ningún tratadista que conozcamos. La renovación del romanticismo del siglo pasado como barroco (en que el “drama”, el “sentimiento” es ‘de palabras’, del tiempo en que las palabras se dicen, del discurso que se desarrolla en ese tiempo fugaz sin poder cercarlo y detenerlo —ya no por amor a la belleza como en Goethe, sino por temor a la muerte y a la intrascendencia), esta asunción de estilos ha sido comentada a menudo; pero a menudo en forma exterior, no casuística; genérica. Y sin embargo, en la poesía italiana, la más *consecuente* de las que conocemos en lenguas europeas, esta metamorfosis es evidente. Prescindamos un momento de Ungaretti: todo un costado de esta poesía, Montale y Piccolo en modo manifiesto, exige categorías lógicas y métricas y morales que sólo el Barroco proporciona.

¿Qué traza más reveladora que la dejada por sus traducciones? Así como Montale vierte los tortuosos sonetos de Shakespeare, también Ungaretti los traduce; y Ungaretti agrega a Góngora, da traducciones de Mallarmé (¡qué estrecho y delicioso argumento, el del Barroco de Mallarmé!) y de Saint-John Perse, también reveladoras...

Nombremos ahora, sin parangón, las demás obras poéticas de Ungaretti, distantes unas de otras varios años, estructuradas de un modo novedoso respecto a cada una de las anteriores, y no obstante sutilmente ligadas a aquéllas; a veces por ‘adición’ o recuperación del discurso suspendido en los primeros libros (Así *Mio fiume anche tu...* de IL DOLORE recoge el argumento de *I Fiumi* de L’ALLEGRIA, cuyos poemas son de los años 1914 a 1919).

Después de L’ALLEGRIA, SENTIMENTO DEL TEMPO e IL DOLORE, aparecieron LA TERRA PROMESSA —como se ha dicho— y, en 1954,

UN GRIDO E PAESAGGI. Por último, hace dos o tres años, IL TACCUINO DEL VECCHIO.

En SENTIMENTO DEL TEMPO se produce el rudo intento —con resultados honestísimos— de reconstitución del verso endecasílabo. El poeta había comprendido (y no sustentaremos, con algún crítico, que lo *sabía* desde antes de L'ALLEGRIA) que “la dificultad está en no turbar la armonía del verso endecasílabo, no renunciar a ninguno de los infinitos recursos que ha conquistado en su larga vida, y juntamente no ser inferiores en audacia a ninguno, en la adhesión al propio tiempo...”. Y, por ello mismo, resalta su esfuerzo para dar flexibilidad a esas “gloriosas articulaciones”.

¿Lo obtuvo? Más de lo que podía presagiar su primer libro. Pero no en forma total. Sólo en el cuarto libro, en LA TERRA PROMESSA, adquirirá una habilidad definitiva en el manejo de ese verso, que en IL DOLORE todavía se deslizaba a un *bel canto* enemigo de su verídica flexibilidad, a una soltura externa que lindaba con la oratoria:

*Sono tornato ai colli, ai pini amati, He vuelto a las colinas, a los pinos*  
*E del ritmo dell'aria il patrio* [amados,  
 [accento... y del ritmo del aire el patrio  
 [accento...

—dice en el poema de brevísimos fragmentos (tributarios, allí, de L'ALLEGRIA) que se ordenan bajo el nombre de GIORNO PER GIORNO y en los años 1940-1946.

LA TERRA PROMESSA es para nosotros el verdadero libro de madurez de Ungaretti. Nos atrevemos a argüir que en los libros anteriores —y señaladamente en L'ALLEGRIA— aun siendo poeta afortunadísimo en el tono y la potencia y la sugestión, era poeta estéril en cuanto a la estructura de un verso que rondaba, mas no lograba aferrar.

En esta TIERRA PROMETIDA su verso mana leche, fluye sin ruido; se nutre de naturaleza. En este libro extraño, bifronte (pues contiene, recordémoslo, el *Recitativo di Palinuro*), la cara que mira a la luz ni sonríe ni llora: serena, avista otra realidad, más íntegra, acaso religiosa.

No detallemos UN GRIDO E PAESAGGI, finísimo y acerado ramo de cuatro poemas que requieren distinciones difíciles —como la que

el poeta Piero Bigongiari hace en ensayo agregado a este volumen de Ungaretti, reduciéndose a los autógrafos del "Monologhetto" que abre el libro. Digamos sí que es obra maestra, dotada de infinitas virtudes poéticas y humanas (desde su métrica —y la conciencia de su métrica es el *Esercizio di metrica* que forma parte de los *Svaghi* de este libro— hasta el terrible y conmovedor *Gridasti: Sofoco*...). Y despertemos la atención a la "ingenuidad" de su gemitivo, como de un profeta menor, o un sapiencial...

El "caso" de Ungaretti ha sido siempre un "juicio" para la crítica italiana, desde la aparición de su primer libro: crítica dogmática y comentario abierto, todos se definieron al procurar definirlo; sin error. Por eso es dable mencionar la importancia que revisten las ediciones de los libros de este poeta, casi siempre acompañado de estudios en detalle, de análisis retóricos, y aun de comparación de "variantes", como ocurre con sus *Poesie Disperse* en que aquéllos forman el cuerpo principal de sus páginas. Estudiar su validez *en cuanto variantes* sería quizás útil también a nosotros; pero debemos confirmar que los textos de estas poesías "dispersas" no nos parecen relevantes en el conjunto de la obra de Ungaretti; y que preferiríamos —en su momento— insinuarnos en el vasto y murado pabellón de UN GRIDO E PAESAGGI, cuyos miradores y galerías nos permiten más cómodo y provechoso discurrir. Entonces podríamos preguntarnos el porqué de su grito apasionado: "¡Ya no más poesía; no quiero más poesías!".

## Eugenio Montale

Con prudencia empezamos un recuento mezquino de las obras de Eugenio Montale. Este ligur recóndito, cuyo humor es siniestro en ciertas líneas (¿quién duda que los *cocci aguzzi di bottiglia* hieren?), con su lirismo lúcido y hastiado en opacidad (*finestra che non s'illumina*) en otras, no admite en su materia mineral reflejo alguno de lectores, de comunicación dubitativa. O adhesión que identifique, o insufrible repugnancia. Tales disyuntivas que se excluyen admite; y sólo tácitas.

Comencemos enumerando, sin deseo de cronología, sus volúmenes: OSSI DI SEPPIA, poesía escrita entre 1920 y 1927; LE OCCASIONI,

poesía de 1928 a 1939; LA BUFERA E ALTRO, también poesía —posterior a LE OCCASIONI—, y que cubre hasta mil novecientos cincuenta y tantos; FARFALLA DI DINARD, prosas híbridas (*scritti* los llama en una nota sin título), breves, de los años 1946 a 1950. Traducciones “mayores” entre 1930 y 1943; “menores, de Shakespeare (sonetos y fragmentos de *A Midsummer Night's Dream*), de William Blake, de Emily Dickinson, de Gerald Manley Hopkins, de Melville, de James Joyce (poemas), de Yeats, de T. S. Eliot, de Jorge Guillén, entre 1933 y la década del 40... ¿Otras obras? Prefacios, críticas y crónicas literarias en periódicos (en el “Corriere della Sera”, de Milano); ¿en qué otras partes? Una obra escasa, o quizá no escasa, medida, que no se ve; cuya edición es cosa de tiempo, de paciencia. Libros que no se conocen entre nosotros, tal vez no editados nunca; deseados...

Pero Montale puede ser perfectamente conocido —en cuanto la lectura insistente es, a más de instrucción, conocimiento—, y amado en sus poemas: sus tres libros en treinta y cinco años, sus “huesos de jibia”, y “ocasiones”; su “bufera” y demás... No debe la prosa esquiva de Montale atraernos al clima más calmado, misteriosamente banal empero, de sus visiones o iluminaciones al revés, penumbras de hoteles y piezas amobladas, con personajes a punto de morir o recién muertos y Lúculos provinciales y políticos, y canarios o domésticos pájaros de presa, ¿y qué más?, falsos príncipes rusos, mariposas... mariposas, falsías. ¿Es un “diario” de su poesía esta FARFALLA, un *taccuino* de anotaciones voluntariamente prosaicas, que irritan en confrontación a su poesía?, ¿quién dirá qué? No lo dice el autor; cuenta y se va. Queda el gesto extravagante, la ternura algo hipócrita se graba; pero ¿qué fue?, ¿quién estuvo?

La *presencia* implícita en toda su poesía, en las fracciones donde hay cubiles o refugios entre rejas (las del *Sogno del prigioniero* a ejemplo), el hálito de aquél que en el sueño existe, en la prisión, en la guarida, entre los pórticos (*A Modena tra i portici, un servo gallonato trascinava due sciacalli al guinzaglio*), la vida del hombre que es Montale, su muerte (la muerte del hombre que es Montale) *están*.

No en sus prosas; en esas prosas no hay presencia. Fenómeno de negación de sí justamente cuando se parece afirmar, allí donde dice “yo” y “nosotros”, cuando habla del padre...



Doble presencia en la poesía. Una primera persona que habitualmente no dice "yo" y continúa un discurso, interrumpido ya en el primer poema del primer libro, y que en *I Limoni* asume su verdad previa a todo poema, a cualquier palabra, y murmura *Ascoltami*. Persona que sólo dice "óyeme" para poder decir "tú", a una segunda ideal inédita persona que no responde —mas escucha.

Esta silenciosa figura que oye y dos o tres veces sobrelleva un nombre —un nombre abstracto aunque pertenezca a algún ser real—, recorre con angustia y con infinita capacidad de aceptación del mundo y lo ficticio, toda la poesía de Montale; y espera el caer de la ceniza de un cigarro con igual cuidado prescindente que pone en mirar (acaso) los "silencios en que las rosas se abandonan y parecen a punto de traicionar su último secreto".

Pero del tú —masculino o femenino, concreto en una inicial o casi nulo entre las piedras—, sensible e ideal, hablaremos después calmadamente.

La atención de quien lee la obra completa de Montale, ha de adentrarse en los poemas. De ahí parte su crítica, implícita en su actitud ante el mundo, en el gesto imperceptible de escepticismo o repugnancia, de participación puramente espiritual y retraimiento físico, y también interior. De ahí su prosa literaria, sus fantasías y retratos de cronista. De ahí, del cuerpo subterráneo de su formación cultural, surgen los motivos y los pretextos de sus traducciones.

Sólo en su examen minucioso encontraremos líneas de ordenación, únicamente su volumen físico dará la forma intelectual, poliédrica, de su realidad y el tratamiento a que la somete.

La poesía de Montale, es obra "cerrada". Es decir, cabe examinarla como un todo, no puramente sucesivo, más compacto, en que la "cronología" no es criterio de juicio; en que la eventualidad de un nuevo libro no se ofrece como correctivo posible de la obra existente; en que aún tal posible edición de inéditos parece ilusoriamente improbable.

Descartada esa línea de orden ¿corresponde efectuar discriminación en cuanto a temas, diferenciar las formas métricas precisando su 'retórica', reconocer una diversa carga emotiva o conceptual?

He aquí el primer problema difícil que ofrece la cuidada lectura de Montale. Ninguna grieta en el estilo, ninguna imperfección

en los poemas más antiguos que no se presenta como una *voluntad* de estilo desde el comienzo. Ninguna real y mesurable diversidad de temas esenciales: Ocasiones (azares, pretextos, minutos de iluminación o angustia) dominan su primer libro tanto como el segundo, que lleva precisamente el nombre de "Ocasiones".

Y las hay en LA BUFERA —más rápidas, más gratuitas— con el nombre de "Flashes e Dediche".

Ni LAS OCASIONES lo son solamente. Incluyen también poemas extensos, pequeños mundos de percepción y éxtasis y fracaso, se suspenden sobre los fuegos fatuos pero trascendentes de las composiciones abruptas (porque así ha de nombrarse algunos de los *Motetti* de LE OCCASIONI). Poemas de interiores metafísicos, en que los objetos adquieren un valor que no se ve y se disponen, nuevos y rugosos a la vez, en nueva cohesión, mostrando una cara distinta a la habitual, más potente y no obstante agotada: "Nuove stanze", por ejemplo, con su ajedrez que es juego y destino y las volutas de humo acerado que crean mundos en el aire, provocan batallas, huidas:

*La morgana che in cielo liberava  
torri e ponti è sparita  
al primo soffio...*

*La ilusión que en el cielo liberaba  
torres y puentes, desapareció  
al primer soplo...*

Pero es bien pobre distinción ésta entre "ocasiones" y "situaciones" en la poesía de Montale. Cabría acaso indicar una tercera, afin a la ocasión, a lo fortuito, y autónoma además: la de las *Dediche* citadas: dedicatorias (¿no son precisamente los "poemas de ocasión" que llamaba Goethe al decir que toda su poesía lírica era de "ocasiones"?), exhortaciones a figuras algo más delineadas y concretas que las del "tú" sentimental y abstracto: *Poesie per Camillo Sbarbaro* en OSSI DI SEPIA, *Alla maniera di Filippo de Pisis nell'inviargli questo libro* en LE OCCASIONI; *A Liuba che parte* (pero en el patronímico solitario se deslíe el cuerpo de la persona; de aquélla que parte); o *Dora Markus* también en LE OCCASIONI, como los anteriores.

¿Y los "cuadros de género", los pequeños cuadros de un género impreciso (casi de una especie rememorada, incompleta), los diseños de lugares célebres o cualesquiera: *Lindau*; *Bagni di Lucca*,

*Verso Vienna, Verso Capua, Nel bosco di Caserta, Punta del Mesco, Costa San Giorgio, Eastbourne, Barche sulla Marna . . . ?* Y no citamos sino al azar, siguiendo el índice de LE OCCASIONI, sin intención de convencer.

Montale no admite, quizá, otro orden que el de *Mottetti y Stanze* —por dar los títulos que él elige.

Afrontemos, sin embargo, su métrica, su retórica, y veamos si en esa superficie meramente técnica nos beneficia alguna posibilidad de orden exterior.

En el comienzo el verso montaliano fue un sabio, un discreto fraseo de heptasílabos y endecasílabos, en que dominaban estos últimos, a veces admitiendo una "Coda" silábica que no alcanzaba a desvirtuarlos, pues se ofrecía como lo que era: como agregado, casi como glosa o paráfrasis.

Abrimos LE OCCASIONI y este verso básico se repite a la vista, con leves variaciones, con mayores recursos de *enjambement* y rima interior y final; pero es el mismo verso construido (no deshecho, no descuidado) alrededor del endecasílabo y de sus miembros (heptasílabos, y el pentasílabo en ciertos casos), y distraído por el uso de dodecasílabos más rectos, acentuales en su mayoría, o alejandrinos no muy fluidos, sin la elegancia y soltura de los modernos franceses.

La BUFERA no presenta novedad alguna de este género. Excepto la aparición de lo que algunos comentaristas han llamado "sonetos", y que no lo son según el sentido convencional de la palabra, sobre todo en lo que respecta a la rima, los poemas de este libro no alteran el modelo de "discurso" poético interrumpido que singularizaba a los dos libros anteriores. Así ocurre con la hermosísima *Anguilla* que reproduce, insinuante y metálico a la vez el esquema inicial de *Corno Inglese* (OSSI DI SEPPIA). Y el *Piccolo Testamento* por su parte, una de las *Conclusiones Provisorias* de esta "Bufera", no difiere mayormente de un poema como *Delta* de la sección *Meriggi e Ombre* de OSSI DI SEPPIA. Hablamos naturalmente, de lo esencial, no del grado de intensidad o calma, de interrogación o certeza.

¿Hay por otra parte, tanta disparidad en esos "grados" o "cargas" emotivas y conceptuales? La respuesta —si honrada— ha de ser afirmativa, pero difícilmente será capaz de encarnarse en ejemplos

precisos. Porque esta *agravación* de la carga de emociones y conceptos es imperceptible casi al ojo y opera solamente en su efecto: da una vivencia más rica, más desgarradora o extática según las situaciones, pero no permite al ojo investigar su causa. Ello se debe, acaso, a un posible uso exacerbado, en aumento, de la trasposición sintáctica que produce por regla común el efecto de una más justa y más elástica "tensión" del verso, que redundaba en una excelsa capacidad de emocionar, de mover, de estimular el intelecto.

Renunciemos, después de esta odiosa búsqueda de "modelos" de expresión uniforme, renunciemos a uniformar en Montale el metro, los temas, la escala de estímulos intelectuales o emocionales.

Estudiemos, en cambio, aislándolos en fracción, algunos de sus procedimientos. Determinemos su incidencia en casos concretos, en poemas individualizados de antemano. Aceptemos las reglas de su mundo y demos por sentado el principio que lo domina: el de la *unidad* de inspiración y resultado.

*Dicevano gli antichi che la poesia  
è scala a Dio. Forse non è così  
se mi leggi. Ma il giorno io lo seppi  
che ritrovai per te la voce, sciolto  
in un gregge di nuvoli e di capre  
dirompenti da un greppo a brucar  
di pruno e di falasco, e i volti*  
[bave  
[scarni

*della luna e del sole si fondevano,  
il motore era guasto ed una freccia  
di sangue su un macigno segnalava  
la via di Aleppo.*

*Decían los antiguos que la poesia  
es escalera a Dios. Tal vez, si tú  
me lees, no es así...*

De la declaración más general, con su puntillo de erudición amable..., con su vaga objetividad ("Decían..."), se pasa a la definición poética que carga de sentido trascendente un objeto material: "escalera a Dios". El "tú" en seguida, centrípeto, empuñado (más en nuestra versión, acaso, que en el original, que dice *se mi leggi* —si me lees, ahorrándose el tú implícito por lo demás en el desarrollo concreto y descriptivo del poema: *Sulla via di Aleppo*). Y en esa segunda persona ideal determínase un sentido ajeno al común: "tal vez no sea así...", corregido después en el nudo

emocional del poema, en la relación escueta "del día en que encontré por ti —o para ti —la voz"; día en que se funden realidad y fantasía, tal como esos rostros descarnados "de la luna y del sol" que "se fundían". Y la nota violenta en prosaísmo voluntario: "el motor estropeado —o dañado—", con su casi grosera precisión, con su apertura a otro reino de verdades en que "una flecha —de sangre en una peña— señalaba el camino de Aleppo". Aquel Aleppo físico, geográficamente real en Siria, se transforma, en virtud de la coincidencia (que se diría provocada por ese deshacerse súbito "en una grey de nubes y de cabras"), se transmuta de hecho banal a experiencia mística inmotivada (el encontrar por ti, para ti la voz). El camino de Aleppo se hace eco alegórico de algún camino a Damasco...

Este operar en varios planos de realidad y de experiencia, en que se superponen los tangibles y aquellos puramente espirituales y unos actúan sobre otros, logrando parciales identificaciones que son también índice de frustración parcial; esta realidad incompleta y, sin embargo, doblemente real (porque comprende un relieve espiritual de las cosas y los hechos, que en Montale no es presupuesto poético, sino continuo hallazgo milagroso); las variedades de tal fenómeno —no específicamente poético, más bien de orden religioso, ni siquiera de metafísica racional—, todo esto es lo que da profundidad y seducción a ese abismo pronto a abrirse en cualquier sitio, en cualquier persona, en el recuerdo o la inteligencia.

¡Qué extraña coherencia en medio de lo diverso! La "fabulación" es pobrísima, indigentes las cabras y las nubes, descarnados el sol y la luna, fundidos; todo sufre una merma, un deterioro. Y ahí, "Dios", en esa vía, la vía de Aleppo, a la cual señala "una flecha de sangre"; no sólo roja, "de sangre".

Así se toca la dura piedra, lápida de muchos críticos, de lo religioso en la poesía de Montale. Se ha dicho de la *BUFERA* que es libro donde se advierte, veladamente, "la presencia de la divinidad"; y que en esta obra Montale es "un poeta apocalíptico".

La divinidad en los poemas más impregnados de conciencia religiosa aparece en curioso maridaje con la persona segunda de quien tanto hemos hablado:

*Perché l'opera Sua (che della tua è una forma) fiorisse...*      *Para que floreciese la obra Suyá (que de la tuya es una forma)...*

*perchè l'opera Sua (che nella tua si transforma) dev'esser continuata.*      *la obra Suyá (en la tuya se transforma) [forma] debe ser continuada.*

*e l'oscuro pensiero di Dio discendeva*      *y el oscuro pensamiento de Dios descendía*  
*su me, su te, sui limoni...*      *a mi, a ti, a los limones...*

*Io non so, messaggera che scendi, prediletta del mio Dio (del tuo forse)...*      *Yo no sé, mensajera que bajas, predilecta de mi Dios (y del tuyo quizás)...*  
*su le stimme del tuo Sposo...*      *en los estigmas de tu Esposo...*

Podrían continuar las citas, las trazas de una identificación ideal entre lo cercano (o al menos accesible) y la divinidad prefigurada en esta "predilecta del Dios mío (del tuyo tal vez)", aun con aquella ambigüedad de términos que en un momento pone a esta "Esposa" (que mal podría ser la Iglesia, al estilo de Gertrudis von le Fort) por encima de la divinidad: "Porque Su obra (que es una forma de la tuya)"; y que en momentos adquiere un cuerpo multiforme, presente e inasible, de Naturaleza —tal como la concibe Thomas Mann en numerosas obras.

Copiemos en este punto la nota del propio autor, consignada al final de LA BUFERA, en que se refiere a algunas particularidades de su poesía:

"*Silvae. Iríde*: El personaje es aquél del *Giglio Rosso* y de toda la serie de *Finisterrae*. Retorna en *Primavera Hitleriana* y en varias *Silvae* (también con el nombre de *Clizia*) y en el *Piccolo Testamento*. Ya se había encontrado en muchas poesías de LE OCCASIONI: por ejemplo en los *Mottetti* y en las *Nuove Stanze. Iríde* es una poesía que he soñado y después traducido de una lengua inexistente: soy tal vez el médium suyo más que el autor. Otra es la figura de la *Ballata scritta in una clinica*; otra todavía la de los *Flashes e Dediche* y de los *Madrigali*".

Expongamos, antes que nada, nuestras reservas a las distinciones estrictamente subjetivas que ofrece el autor: una es *Clizia*, otra la figura de la "Balada escrita en una clínica . . ." La figura interior, espiritual, de esas figuras, que serían legión para el poeta, es para nosotros una sola, necesariamente única e idéntica en su acción de estímulo conceptual y emocional, de reserva moral y metafísica.

Pero observemos, sobre todo, el cuidadoso tacto con que evita precisar el carácter de aquellos "personajes" o "figuras" como las llama, y cuán derechamente une sus apariencias en LA BUFERA a su presencia en LE OCCASIONI.

Maravillosa y propicia a muchos comentarios que llevarían demasiado lejos, es la afirmación (como en paréntesis) acerca de *Iride*: poesía soñada y después traducida *de una lengua inexistente*. Iluminación sobre toda una zona del proceso creador, que coincide acaso con alguna del argentino Borges y sin duda con los testimonios de Franz Kafka —entre otros.

Pero no avancemos hipótesis que no estamos en condiciones de sostener. Lo religioso en LA BUFERA tiene antecedentes en poemas como *Delta* y *Arsenio*, del primer libro de Montale, *OSSI DI SEPPIA*, en que si bien la presencia de la divinidad no toma nombre, se percibe tácita en alguna expresión de extrema angustia implorante:

*Delirio, Arsenio, d'immobilità. . .*

Y a su vez, para el efecto de hallar las raíces de ese "tú" que se vincula a lo divino-atroz de LA BUFERA, un estudio pormenorizado de *Delta* será utilísimo. Reproduzcamos, solamente, cuatro o seis versos claves:

*La vita che si rompe nei travasi  
secreti a te ho legata*

*ed affiori, memoria, più palese  
dell'oscura regione ove scendevi*

*Tutto ignoro di te fuor del  
[messaggio  
muto che mi sostiene sulla via. . .*

*La vida que se gasta en los trasiegos  
secretos he ligado a ti.*

*y resurges, memoria, más visible  
de la oscura región donde bajabas.*

*No sé nada de ti, sino el mensaje  
mudo que me sustenta en el cami-  
[no. . .*

Parece referirse a alguna secreta y antigua divinidad remota, a un "lar" del alma, inmanente y con todo peligroso.

Pero es divinidad de la cual se profetiza en el desierto. El paisaje de *Delta*, como el de la mayor parte de la poesía montaliana, es amargo y yermo, decaído en los estrechos ángulos de realidad que este "discurso" moral deja entreabrirse:

|                                   |                                   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| ..se forma esisti o ubbia nella   | si existes, forma, o escrupulo en |
| [fumea                            | [el humo                          |
| d'un sogno t'alimenta             | de un sueño te alimenta           |
| la riviera che infebbra, torba, e | la costa que se afiebra —turba— y |
| [scroscia                         | [contra                           |
| incontro alla marea.              | la marea crepita.                 |
|                                   | (Delta, de Ossi di Seppia)        |

En el sentido montaliano del paisaje halla Mario Praz el nervio de una semejanza con T. S. Eliot de la que se ha hecho caudal muy pedregoso: "El paisaje árido, símbolo de un estado de ánimo que tiene tanta importancia en los versos de Eliot, es también el paisaje de la poesía de Montale". "La personalidad de ambos poetas se pone en primer plano . . ., mas proyecta su apariencia en personajes como Prufrock y Gerontion. Montale también evita hablar en primera persona . . ., traspone su estado de ánimo en símbolos, generalmente sugeridos por el paisaje, cuyos aspectos tienden a fijarse en la eternidad de un instante".

Pese a los datos que Praz expone sobre la relativa dependencia del italiano enfrente al inglés (Montale habría conocido la obra de Eliot en 1928, y encontrado en ella signos y procedimientos afines a los propios), y a pesar de la afirmación de que "la inspiración del poeta italiano es de menor respiro que la de Eliot", creemos que Montale, si bien es poeta menos seductor que Eliot en cuanto reflejo de una realidad contemporánea, y aunque su posibilidad de irradiación está más fuertemente ligada al verso tradicional italiano y a su quiebra, es poeta más grande que Eliot, su obra compacta y pareja resulta menos contingente, y su valor ejemplar más eficaz.

Repitamos, empero, la notable imagen de Praz sobre la poesía de Montale: "el mundo de Montale es un pequeño mundo reflejado en un espejo convexo", que no es inexacta si admitimos de antemano que sólo un pequeño mundo —en nuestro universo (*mobile universo di folate di raggi* lo llama Lucio Piccolo, el más



brillante heredero de Montale)— puede ser reflejado en integridad, y que la pasión de crear una obra con amplitud de significaciones y dotada de un esqueleto conceptual sólido, por noble que sea, está destinada al fracaso; prueba de ello el mundo ambicioso, mas poéticamente débil, de las obras teatrales de Eliot.

Es cierto que estos espejos convexos o cóncavos de Montale deforman la realidad. Pero no la niegan. Al contrario, procuran una realidad, aun histórica, más completa que la común; que ofrezca otras posibilidades de experiencia, aquéllas que están potencialmente comprendidas en la realidad cotidiana pero no pasan sino raras veces al acto.

Se ha dicho que la poesía de Montale es intemporal, a-histórica. Su "ocasión" (y ya vimos cuántas ocasiones concurren en su poesía) rechazaría la historia, grande o pequeña, la ignoraría. ¿No es al contrario una exacerbación de lo histórico, un desusado 'sentimiento del tiempo' el que funciona en tales ocasiones? Cuando se aprecia el tratamiento de hechos históricos clamorosos, como en *La Primavera Hitleriana*, o en *Il sogno del Prigioniero* (ambos de LA BUFERA E ALTRO), debe aceptarse que no sería posible su fuerte carga de emotividad por así decir "social" o "política" sin una larga serie de actitudes poéticas precedentes; no se obtiene la plenitud o la madurez poéticas, sin reiteradas experiencias sobre la misma materia, sin la preocupación constante en torno a ciertos problemas de vida y de expresión.

Poesía de ocasión la de Montale, de azares, pero poesía profunda y deliberadamente histórica, no "crónica" de hechos mínimos o colosales, sino aguda penetración en los hechos, impregnación humanística de la vida esencial. Montale es el poeta más alto —en intención y logro— y también el más discreto en la formulación de esos propósitos, en el aprovechamiento de aquellos logros: su obra perdurará con prescindencia de la vida contingente de su autor, durará como señal de un tiempo determinado que se levanta a símbolo de cualquier tiempo, reflejo de un hombre que se deforma hasta parecerse a muchos.

Por eso las palabras de elogio que Montale dedica a Italo Svevo pueden muy bien adaptarse a su obra:

...“tempestividad. En su curriculum literario, en la vida misma, un hombre llegado a tiempo, ni antes ni después. Y no es una fortuna casual; en arte es siempre el signo de una figura auténtica. Los grandes escritores aplicados, aquéllos que se fabrican su figura literaria, llegan siempre un minuto después, atrapan laboriosamente la fortuna. A los otros, la poesía (aun sin fortuna) se les ha ofrecido por sí misma”.

## Salvatore Quasimodo

Quasimodo es traductor y poeta. Traductor: “trasladador” de poesía como dice de esta antigua y noble función un preceptista del siglo de oro castellano.

Invertimos los términos y le llamamos “traductor y poeta” intencionalmente, pese a la falta de valoración, a raíz del Premio Nobel de literatura (en 1959), de su copiosa y bellísima labor de re-creación poética; y a pesar del acento que comentarios y crítica pusieron en su palabra personal. Creemos que en la obra de Quasimodo debe escindirse lo propio, lo que en apariencia es natural de su mano y de ninguna otra, y aquel cúmulo en aumento de sus versiones: de Shakespeare, y Esquilo y Sófocles, San Juan Evangelista, Homero, Safo, Alceo, Arquíloco; de Catulo y Virgilio; Ovidio y los poetas de la Antología Palatina; de Molière; E. E. Cummings; Neruda... La nómina es extensa y los nombres egregios.

En las publicaciones de prensa diaria y periodística que abundaron con motivo del premio, se hicieron, sí, menciones laudatorias a su vasta empresa de versiones del griego, del latín, del inglés, del castellano y otras lenguas, mas no se hizo una adecuada evaluación poética de tales versiones, ni se las comparó en momento alguno a sus poemas recientes o primeros, a los de *ED È SUBITO SERA*, a los de *LA TERRA IMPAREGGIABILE*.

Y no obstante estimamos en más sus obras de traductor que su canto de poeta; y las amamos por encima de éstos, no por amor a los poemas clásicos o modernos que Quasimodo entrega en traducción, no por esa poesía inmortal, trasvasada, accesible en la lengua de este italiano, o mejor, siciliano de estirpe griega, sino por la poesía extraordinaria que estas versiones *son* en la lengua

del traductor, por la poesía original que es propia de estas creaciones literarias derivadas.

Cuando la Academia de Literatura de Suecia, al premiar a Quasimodo fundó su decisión "como reconocimiento de la calidad lírica —(de su poesía)— que expresa con fuego clásico la trágica experiencia de la vida en nuestro tiempo", reconocía —es cierto— la vigencia de un "fuego clásico" en la obra del poeta, pero sólo aludía a él como elemento de expresión, y de expresión "de la vida en nuestro tiempo". De modo que ese premio se confirió exclusivamente al creador.

¿Cabe distinguir al creador del que vierte en su propia lengua el mundo de palabras de otros creadores?

Procurémoslo a objeto experimental.

Se impone para ello la necesidad de una mera ordenación por géneros que corrija la simple enumeración de autores que formulamos antes.

Comencemos con sus versiones en prosa (cuyas cualidades poéticas, tanto en el texto traducido como en la versión, acredita el largo y feliz comercio de muchos grandes pensadores, hasta Goethe): la del "Evangelio según San Juan, cuyo texto griego recibe un tratamiento de sencillez y habilidad maravillosa en el estilo de Quasimodo.

Rápidamente se indicarán sus versiones teatrales. Primeras las de Sófocles (*Edipo Re, Elettra*) y Esquilo (*Le Coefore*). En seguida el gran cuerpo shakespeareano: *Romeo e Giuletta, Ricardo III, Macbeth, Otello, La Tempesta*. Conviene establecer un dato interesante: ninguna de estas versiones usa el verso como única forma; aún más, la mayor parte, y sobre todas la de *Macbeth*, utiliza casi uniformemente la prosa: una prosa incluso algo grosera en confrontación al original. Al mismo tiempo, elige ciertos pasajes significativos que vierte en verso, no siempre en el endecasílabo suelto que rige al original, un verso que se cuida o se descuida según estime el traductor más o menos valioso el pasaje en cuanto poesía lírica.

Señalamos ahora, y con más detalle, las versiones propiamente poéticas (de poesía métrica) que Quasimodo ha ido cumpliendo, como ejercicio acaso, desde hace más de dos décadas, y que a nuestro parecer son su obra máxima, mayor que su propia poesía.

Antes de ninguna, en el tiempo y en la calidad poética, la famosa y estimulante de sus LÍRICI GRECI:

*Quale dolce mela che su alto ramo rosseggia, alta sul più alto; la dimenticarono i coglitori;*      *no, non fù dimenticata: invano tentarón raggiungerla...*

Como esa dulce fruta "olvidada en la rama más alta" ofrece Quasimodo su poesía por mano de Safo, de Alceo, Erinna, Anacreonte, Alcmane, Stesicoro, Ibico, Simonide de Ceo, Mimnermo, Arquíllico, Teófride, Praxilla, Licoponide, Licininio, Melanippide, Ibría... los nombres se funden en la lengua como pequeños y grandes frutos maduros.

Y como blandos frutos que conservan aún el corazón de la pulpa, los Anónimos:

*Dorati uccelli dall'acuta voce, liberi per il bosco solitario...*      *Pájaros de oro, de voz aguda, libres por el bosque solitario...*

Es deseo de exaltar todas las voces de este libro, el que nos fuerza a callar ante cada una de sus páginas. Abrirlas es hallarnos en el mundo de la más pura poesía, no digamos griega, no digamos sáfica; siciliana y de Quasimodo:

*A me pare uguale agli dei chi a te vicino così dolce*      *suono ascolta mentre tu parli e ridi amorosamente.*

Una dulzura que no es de este mundo, de nuestro mundo afectado, ni es la voz de *imbuti di fanghiglia bollente* que respira en la "tierra incomparable" del nuevo Quasimodo, sino el hábito acompañado, humanístico, femenino y viril de un mundo eterno, espiritual:

*Quien oye, mientras hablas y ríes amorosamente, tan*      *dulce son, me parece igual a los dioses.*

Que vertemos temblando, trasponiéndonos, presas de la emoción de un verso en que viven seres "iguales a los dioses"... Estos clásicos, cuya forma paradójicamente se conoce en fragmentos sometidos desde antiguo a variedad de lecciones que difieren, sea en el comienzo de una lírica o en su fin, sea en su nombre, se hacen plenos e inmutables bajo la mano de Quasimodo, y una línea

griega ondea en italiano como recién nacida y ya perfecta, moldeada en mármol: *Ho parlato in sogno con te, Afrodite. O coronata di viole, divina dolce ridente Saffo*. Es curioso y sorprendente el uso que hace Quasimodo de los plurales en italiano, plurales "secos" por llamarlos así en contraste con los castellanos que se prolongan —en ocasiones débilmente— en 'eses' interminables, que por lo demás nosotros, tan lejos del origen de la lengua, casi no pronunciamos \*(tal vez con sabiduría). La voz se hace recatada, murmura, y el poema acaba lisamente, sin vacilar.

Muy pertinentemente dice un crítico, entonces, de Quasimodo y estas versiones: "asalta con ímpetu el texto en un rápido *tempo* del alma, y con imperio, casi con prepotencia lo hace suyo".

Pero de este "hacerse suyo", del crear el traductor tanto como el autor originario, diremos más adelante con amplitud.

TRADUZIONI DALL'ODISSEA es libro de fragmentos del poema homérico alrededor de temas que tienen sentido por sí solos: *La partida de Telémaco* (del libro segundo), por ejemplo; *Nausicaa* (del sexto); *En la isla de los Ciclopes* (del noveno); *Las sirenas, Escila y Caribdis* (del duodécimo); *Honores fúnebre a Aquiles* (del libro veinticuatro). Episodios y descripciones ricas en mito, en premonición, en ángulos de un lirismo a pleno pulmón (y otro, astuto, con la punta de la lengua). Veamos algún verso de *Il Cane di Odisseo*:

|   |  |
|---|--|
| <i>Là Argo giaceva coperto di zecche.</i> | <i>Argos yacia allí cubierto de garras</i> |
|   | <i>[patas.</i>                             |
| <i>E quando Odisseo gli fu vicino,</i>    | <i>Y cuando estuvo cerca Odiseo, he</i>    |
| <i>[ecco agitò la coda</i>                | <i>[aquí, movió la cola,</i>               |
| <i>e lasciò ricadere le orecchie.</i>     | <i>dejó caer las orejas.</i>               |

FIORE DE L'ANTOLOGIA PALATINA es obra de más volumen material, más variada, colorida y frívola.

Flor de la Antología Palatina, por un motivo dúplice; porque cogió el poeta una y otra lírica de sus antecesores (venerables y ligeros) en el extenso campo de la Antología, y porque esta Antología de epigramas descubierta a principios del siglo xvii en la Biblioteca Palatina de Heidelberg, compuesta de coronas, asigna a cada poeta una flor: lirio para Anite, jacinto a Alceo, y a Calímaco el dulce mirto "siempre lleno de áspera miel".

A la Corona más hermosa y antigua, de Meleagro —en que se enlazan a los alejandrinos de la edad helenística aun los poetas de la época clásica, Arquíloco, Safo, Platón Apócrifo—, se sucede la de Filipo de Tesalónica, más ingenua y arbitraria, y el repertorio abundante de colecciones menores, en que se pasa de la división alfabética de las primeras al orden por materias, complicado y profuso, delicia de los compiladores bizantinos. Y el producto de todo ello, hacinado en la imponente Antología Palatina, reunía más de tres mil epigramas.

En inspirado ensayo introductorio Caterina Vassalini, que más de una vez acompaña a Quasimodo en sus ediciones, enumera la variedad del epigrama: “inscripción breve, doliente epicedio, boce-to grácil, escena campestre, sagaz agudeza, madrigal amoroso que concluye a la vuelta de pocos versos, dísticos elegíacos, un solo dístico a veces, cincelados en extremada perfección formal...”, y ello la lleva a decir en expresión italiana intraducible; *i letteratissimi artisti alessandrini*.

Mas nada atemoriza en esa extenuada perfección al poeta que conoce también —por la sangre y el oficio— los trabajos y la manera de simularlos en elegante gesto. Pues Quasimodo, nacido en Sicilia, en Siracusa, supo desde temprano apreciar esos pequeños placeres, intensos en razón de su misma fugacidad, descritos en el verso de Leonidas:

*Acqua che fresca scorri dalla rupe  
spaccata, salve! Salute, statuette.*

Agua fresca que escurres de la roca quebrada, salve! Salud, estatuillas... Bajo un sol despiadado y en una isla que parece detener el tiempo, a causa de su misma antigüedad, como en una alegoría.

No en vano el crítico atribuyó a la poesía original de Quasimodo un carácter que en palabras de epigrama se componía de “macerada frialdad” (De Robertis), un “tono de la voz absorta” en que se reprochaba, como en reciente Antología crítica de la poesía italiana, la concesión al distante ejercicio literario; y se culpaba precisamente a su actividad de traductor este “abandono a sus dotes literarias”. Sin embargo, no valora en justicia el crítico lo que hay de comprometido y heroico en el acto de quien —olvi-

dando la voz propia— se reviste de otra máscara y otra voz, y enronquece o afina el instrumento que le ha dado la naturaleza en un ejercicio que es al mismo tiempo un sacrificio. Cuando, como en el caso de Quasimodo, a menudo se logra la proeza en breve salto o reposo inquietante, no se debe restar el elogio, pues al donaire del resultado se unen la modestia de esconder el esfuerzo y la firmeza de voluntad que se cñó al modelo.

Veamos dos ejemplos de lo dicho:

*Qui Saone Acanzio, figlio di*           *dorme il divino sonno. Più non*  
  *[Dicono,*   *[dite*  
  *che i buoni muoiono.*

Aquí Saon Acancio, hijo de Dícono, duerme el sueño divino. No digáis ya que los buenos mueren. (CALÍMACO, VII -451).

*Sei primavera ora, poi sarai estate.*  
*E dopo che sarai, mio Ciri? Pen-*  
  *[saci!*  
*Paglia sarai.*

Eres ahora primavera, después serás verano. ¿Y después qué serás, mi Ciris? ¡Piénsalo! Paja serás. (ESTRATÓN, XII -215).

En el ensayo lúcido que precede otra de las versiones de Quasimodo, tal vez la más importante, aquella de *Líricos Griegos* (publicada durante la última guerra), Luciano Anceschi esboza los “tres tiempos” en la obra de Quasimodo, y después del primero en que domina la llamada “poética de la palabra”, “en cuanto el acto lírico se configura ideal y totalmente en el espacio virgen de la palabra”, vendría un segundo en que las diversas presiones que dan relieve a los momentos internos en que prevalecen, provocaron esta especie de memoria rescatada que constituye la obra del verdadero traductor, y que en Quasimodo se singulariza por un “asalto impetuoso del texto en un rápido *tempo* del alma”, en contraste al que se limita —en noble elaboración— a tentar sobre la página antigua altos ejercicios de técnica y rastreos de la inspiración.

Así es como advierten aquellos más autorizados y sagaces que en Quasimodo el poetizar se refleja en el traducir y no ya el traducir sobre el poetizar; y se explica que el naturalísimo acento del

siciliano aparezca acre y sombrío en los motivos más tiernos y serenos de la poesía clásica.

Pero no por ello desnaturaliza el tema o el acento; y coincide secretamente —tal vez como en ninguna otra de sus versiones, a excepción de la de Catulo— con estos sabios y desencantados griegos, romanos, egipcios y bizantinos.

El propio Anceschi nos revela una reciente huella de lo que es hoy día la verdadera idea del traducir cuando se refiere a la ilustre cláusula de T. S. Eliot en su ensayo sobre Eurípides: "Necesitamos un ojo que pueda ver el pasado en su lugar, con sus determinadas diferencias del presente, y no obstante tan vivo que sea para nosotros tan presente como el presente".

¿No ocurre así con esta lírica áspera de Aristón?

|   |   |
|---|---|
| <p><i>Se siete usciti qui in cerca di pane,<br/>o topi, andate a fare un altro buco;<br/>la mia è solo una povera capanna.<br/>Formaggio grasso troverete altrove</i></p> | <p><i>e fichi secchi, ed una buona cena<br/>con briciole abbondanti.<br/>E se tentate d'affondare ancora<br/>i denti nei miei libri, piangerete<br/>poi per il vostro misero festino.</i></p> |
|---|---|

Si habéis salido aquí en busca de pan, ratones, id a hacer otro agujero; la mía es sólo una cabaña pobre. Encontraréis en otra parte queso mantecoso, higos secos, y una cena copiosa con migajas abundantes. Y si de nuevo procuráis hincar los dientes en mis libros, lloraréis después por vuestro mísero festín. (VI - 303).

La obra contiene poemas de dieciocho elegidos en la Corona de Meleagro, y entre ellos Alceo, Asclepiades, Calímaco, el propio Meleagro, Platón y Posidipo; dieciséis de la corona de Filipo: Alfeo de Mitilene, Automedonte, ambos Diodoros, y el mismo Filipo; dos poetas de la Antología de Diogeniano, y uno de ellos Lucilio; tres del siglo segundo después de Cristo; uno del quinto siglo; cuatro del ciclo de Agacia, y ocho emocionantes epigramas anónimos, en que el carácter fugaz del género se sirve de una imagen efímera en la boca de un poeta perdido: *Ah se fossi una rosa rossa*. Ah, si fuese una rosa roja.

En edición cuidada, con grabados al estilo de Pompeya y dibujos de tapices orientales que se guardan en Ravena, notas a los epigramas, noticias sobre los autores, y el texto original al frente



de la versión, el libro que encierra esta FLOR DE LA ANTOLOGÍA PALATINA perenne, parece prevenir amablemente a quien la comenta, *Odio le lingue troppo sciolte.*

FIORE DELLE GEORGICHE DI VIRGILIO es suavísima y liviana selección de las Geórgicas perfectas:

*alle selve, alle foglie dei boschi è a primavera gonfia la terra arida*  
*[dolce primavera; [di semi.*  
*Allora il cielo...*

El cielo entonces... El orden y la omnipotencia armonizan este mundo vasto que en un verso robusto y no obstante velado (como el del propio Virgilio que "con su continua invención de la naturaleza, se interroga a sí mismo"...), desarrolla sus trabajos y sus misterios: que son los nuestros, que son los persistentes, remanentes operaciones de una cultura que aún existe, en medio de la barbarie amenazadora.

¿No es preservar de la barbarie el darle nueva lengua al canto antiguo? No desecarlo en el lecho de Procusto de un metro que nació para otros cuerpos poéticos. Compárese la dulzura de esas selvas, la potencia del henchirse la tierra en primavera con el original latino y escúchese después el rígido sermón en la boca de un traductor puramente filólogo:

*Ver adeo frondi nemorum, ver vere tument terrae et genitalia*  
*[utile silvis [semina poscunt.*

Y el discípulo y retórico en lengua vulgar:

*Ben primavera è utile al fogliare vera turge la terra e chiama il seme.*  
*de le foreste, utile agli orti; 1 prima-*

¡Cuánta diferencia entre ambas versiones, y qué discurso patético entablan por sí mismas al compararse! La poesía de los clásicos es poesía en Quasimodo. Trabajo en Giuseppe Albini. Y no es querella de "generaciones" literarias; es debate entre dos formas de concebir la poesía, de vivir la cultura.

Se da en este punto el problema de la traducción como posibilidad o imposibilidad; recuérdese el juicio radical de Leopardi a su respecto.

Afrontémoslo con el auxilio de Francesco Flora: "Uno de los pasajes más famosos del Convivio de Dante afirma: 'E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare, sanza rompere tutta la sua dolcezza e armonia'. Y agrega con palabras no carentes de cierta oscuridad: '*E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, como l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del Psaltero sono sanza dolcezza di musica e d'armonia: che essi furono trasmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno*' (1, 7). Y concluye Flora que de estas palabras habrían deducido los modernos la imposibilidad fundamental de las traducciones de poesía; de estas palabras que revelan otras más antiguas: por lo menos las de Jerónimo y Tomás de Aquino; imposibilidad que en el romanticismo inglés confirmaba Shelley en su *Defensa de la poesía*.

De ahí desprende Flora la reflexión que en muchos autores hemos leído y releído: que las traducciones no son ya "reproducciones de las expresiones originales", sino aproximación de semejanza; nuevas obras de arte que valen por sí mismas.

No es novedad; ni falsía. Las palabras excelentes de Ortega y Gasset sobre las versiones literarias resumen esta angustia del traductor (tantas veces vencida): "La faena de traducir... es muy difícil, es improbable, pero —por lo mismo— tiene gran sentido".

Este carácter problemático, "improbable", de la traducción, este desafío a la maldición de la multiplicidad de las lenguas, el espíritu audaz que busca unificarlas al hacerlas intercambiables, no es ajeno a la conciencia crítica de Quasimodo. En su breve y enigmático libro *Petrarca e il sentimento della solitudine*, enfrenta el conflicto de la 'doble lengua' en Petrarca, con reflexiones incisivas que obligan a deducir que la verdadera medida de la soledad de Petrarca está acaso en su dificultad de admitirse (¡no traductor, por cierto!) hombre de dos lenguas, y en querer imponerse la antigua, la reflexión estética, la emulación de Virgilio, y menos-

preciar aquélla en la cual decía, con palabras de Séneca que nos entrega ahora Quasimodo: *La solitudine senza lettere è la morte, è il sepolcro di un uomo vivo* (DE VITA SOLITARIA, Lib. I, Cap. 1). Y esas "letras" parecen ser —austeramente— los clásicos...

CATULLI VERONENSIS CARMINE, Cantos de Catulo de Verona; de quien podemos decir, con su verso: *Odi et amo*: tan diverso placer nos procuran sus cármenes; *Forse chiederai come sia possibile; non so, ma è proprio così, e mi tormento*. Nunca lírico alguno nos dio tal impresión de estar vivo, de respirar en el instante en que leíamos su verso, su palabra: pues son palabras dichas, no signos en papel, en piedra: palabras musitadas o pronunciadas en alta voz entera: "Vivamus mea Lesbia, atque amemus": *Viviamo, mia Lesbia, ed amiamo*: "Vivamos, Lesbia mía, amemos". ¿Se nos perdonará la triple voz (aun la merma del tono, aun el comernos la conjunción)? ¿No sentimos (¡a los dos mil años! y leguas y mares de distancia) una amistad 'de cuerpo presente' con quien habla con nosotros, a quien hablamos? "Aut nequis malus invidere possit"...

Es milagro de Quasimodo. Así Virgilio y Catulo, cercanos en el tiempo, reunidos por Quasimodo a la manera de Dante en un noble castillo "siete veces rodeado de altos muros" (lugar abierto, luminoso y alto, pero en el Limbo mismo, oasis del infierno), hablan en sus traducciones *rado, con voci soavi*. Flor de las Geórgicas, y Cantos amorosos y fúnebres, invitan a un mundo extraño y familiar al mismo tiempo, vestigio de una edad dorada como la recuerda Don Quijote, que es en realidad una condición perenne de la vida de todos los días; lo que encubre un árbol en una ciudad; *Alle selve, alle foglie dei boschi è dolce primavera*, a las selvas, a las hojas del bosque en dulce primavera... O el titular de un periódico; *Poco m'porta di piacerti, o Cesare, o di sapere se tu sia bianco o nero*. Me importa poco complacerte, César, o saber si tu seas blanco o negro.

No olvidaremos a Ovidio Nasone, ni a sus intrincadas y refinadísimas metamorfosis, fondo común, tesoro de todas las lenguas romances en la Edad Media; tal como lo hizo suyo (y nuestro) el Arcipreste de Hita, nuestro y suyo lo hace Salvatore Quasimodo en los fragmentos que vertió a su especiosa lengua (que es otra metamorfosis). Y no por azares en el volumen de su poesía que

lleva el título de *LA VITA NON È SOGNO*, como obra personal: porque en los poemas anteriores de este libro, en "Diálogo", por ejemplo, prepara y templa su voz en el latín:

*At cantu commotae Erebi de sedibus imis  
umbrae ibant termes simulacra que luce carentum.*

|  |   |
|--|---|
| <i>Siamo sporchi di guerra e Orfeo<br/>[brulica<br/>d'insetti...</i> | <i>Estamos inmundos de guerra y<br/>[Orfeo hormiguea<br/>de insectos...</i> |
|--|---|

|   |   |
|---|---|
| <i>Nella distesa piana priva d'ombra,<br/>sulla cima d'un colle verde d'erba<br/>[tenera,<br/>giunse Orfeo, e toccò le corde della<br/>[cetra:<br/>e subito d'intorno nacque l'ombra.</i> | <i>En la extendida llanura sin sombra,<br/>sobre la cima de un cerro verde de<br/>[hierba tierna,<br/>Orfeo llegó, tañiendo las cuerdas<br/>[de la lira,<br/>y alrededor vació la sombra.</i> |
|---|---|

Quasimodo encuentra en las mitologías ovidianas una presencia trágica e inmovible que frecuentó la Europa de la última guerra: el hado —que transforma y purifica, que corrompe y diviniza a la vez. Quiere encontrar en esa furia de destrucción no a la Destrucción sino a la permanencia, un trascender que está vedado a los prosaicos.

Lo mismo quiso conferir Quasimodo a sus poemas de guerra. No mencionaremos los de *GIORNO DOPO GIORNO* donde consta el famoso *Con il piede straniero sopra il cuore* (que dio título a una edición), porque creemos que pertenecen a una tradición cívica que —pese a renovarse con aspereza y cierta truculencia en Quasimodo— corresponde en menores proporciones a "la trágica experiencia de la vida en nuestro tiempo". En menores proporciones sucede lo mismo en la sección *Quanto caddero gli alberi e le mura* de *IL FALSO E VERO VERDE*. De estos poemas agrios (*—E perchè, madre, sputi su un cadavere / a testa in giù, legato per i piedi / alla trave?—* comienza el "laude" fechado "29 aprile 1945"), agrios aun cuando dialogan Hijo y Madre, escojamos el más tremendo: "Auschwitz".

*E qui la metamorfosi, qui i miti. Y aquí la metamorfosis, aquí los*  
*mitos.*  
*Senza nomi di simboli o d'un dio, Sin nombres de símbolos, sin el de*  
*[un dios,*  
*sono cronaca, luoghi della terra, son crónica, lugares de la tierra,*  
*sono Auschwitz, amore. son Auschwitz, amor mio.*

Demasiado cercana está la crónica ("son crónica"), demasiado el horror ("amor" dice el poeta) para impedir que se apaguen los ojos ante el poema. ¿Recordaremos testimonios fríos como informes —aun los pergeñados en la increíble miseria de los "lager"—, pueriles como relatos de niños sin talento en su inmensa mayoría? ¡Poder y nulidad de la literatura! Los relatos horrendos, que hacen del libro que los contiene cosa sagrada e intocable (que produce terror y asco), ceden y disminuyen a futilidad si se les compara a una página ocasional de Marcel Proust (pensamos en cuál hubiera sido su suerte, frágil y señalado con el dedo de la vergüenza, si hubiese nacido más tarde, de no haber muerto en 1922): el párrafo de una carta en que describe —con ardimiento y piedad de profeta— el dolor presunto de un hombre político.

Pero ésta es verdad, esta poesía del italiano es contemporánea a aquella insoportable verdad; la testimonia sin discriminación:

... *Come subito* ... ¡Cómo, de pronto  
*si mutò in fumo d'ombra se mudó en humo de sombra*  
*il caro corpo d'Alfeo e d'Aretusa! el cuerpo amado de Alfeo y Aretusa!*  
[tusa!]

¿O inferior a la verdad? ¿No encontró Quasimodo estas verdades (estas fantasías) en Ovidio, en Virgilio?

... *'Dove vai così in fretta, o Aretusa?'* '¿Dónde vas tan de prisa, oh Aretusa?'  
*grida l'Alfeo di sotto le acque, [tusa?]* grita el Alfeo debajo de las aguas;  
*['dove vai così in fretta?']* '¿dónde vas tan de prisa?'  
*ripete con rauca voce. E io fuggo repite con voz ronca. Y huyó des-*  
*[nuda com'ero] [nuda como estaba]*  
*(all'altra riva erano le vesti). E più (en la otra ribera estaban los ves-*  
*[egli m'insegue] [tidos). Y él me persigue más*  
*e arde d'amore: nuda gli sembro y arde de amor: desnuda le parezco*  
*più pronta. [más pronta.*

|  |   |
|--|---|
| ... <i>E il fiume, girando per la vana</i><br>[nebbia]<br><i>che mi copriva, cercò dentro la</i><br>[nube... | ... <i>y el río, girando por la vana</i><br>[neblina]<br><i>que me cubría, buscó en la nube,</i><br>[adentro... |
|--|---|

LA TERRA IMPAREGGIABILE le valió el premio “Etna-Taormina” y aprobación y reprobaciones teñidas de política. No hablaremos inútilmente del debilísimo poema *Alla nuova luna* ni diremos otra cosa que no esté prevista en comentarios anteriores. Nuevamente la mejor poesía de este libro ‘fácil’ está en la sección *Dalla Grecia*; pero es una poesía de frustración: la poesía de quien busca una Grecia verídica en la tierra que pisa y no encuentra *nulla che assomigli alla Grecia di prima della Grecia*, nada que se asemeje a esa Grecia del alma en que moran sus versiones.

No siempre sus versiones son hijas o herederas de griegos y romanos. También ha traducido a modernos, a contemporáneos. En mayor volumen que a ninguno, a Pablo Neruda. ¿Qué seducción pudo atraer al siciliano a esta obra romántica y violenta? No lo sabemos; pero sí que sus versiones de Neruda son sorprendentes redenciones literarias de una obra primordial, de un poeta ajeno por naturaleza y formación al “clerc” que en el fondo es Quasimodo (un “clerc” rebelde, apresurémosnos a definir). Hubiera parecido más viable la traducción de Petöfi, la de Ezra Pound, la de E. E. Cummings. Pero los ejemplos de éstos, que ocupan la mitad del libro *IL FALSO E VERO VERDE*, son débiles y desdibujados junto a la verba y espesor de Quasimodo al traducir a Neruda.

Empero, el librito que dedicó, además, a algunas versiones de E. E. Cummings merece un elogio marginal.

E. E. Cummings es poeta difícil como Safo o los Palatinos, bajo un fingido velo de sencillez, e incluso pudor. El poeta contemporáneo de *Tulips and Chimneys* participa de la frivolidad sapiente de Calímaco que no desdénia el juego ni el escarnio. Y así como Calímaco en la lengua de Quasimodo concluye una lírica en línea casi geométrica, *le Grazie non sarebbero piu Grazie*, así E. E. Cummings expresa una regla de oro casi tan bella como el verso inicial de Keats: *Joy was his song and joy so pure*.

Muy diverso es Neruda; al menos aquel Neruda cuya versión en Quasimodo es óptima: el de las Residencias en la Tierra. En

*Poesie di Neruda*, Quasimodo incluye diez poemas de las Residencias. Oigamos el comienzo de la "Oda a Federico García Lorca":

|  |   |
|--|---|
| <i>Se potessi piangere di paura in una</i> | <i>lo farei per la tua voce d'arancio</i> |
| [ <i>casa solitaria,</i>                   | [ <i>in lutto</i>                         |
| <i>se potessi cavarmi gli occhi e di-</i>  | <i>e per la tua poesia che esce come</i>  |
| [ <i>vorarli,</i>                          | [ <i>un grido.</i>                        |

"Si pudiera sacarme los ojos y comérmelos" dice el sudamericano en frenesí con doble reflejo; el sabio Quasimodo objetiva la acción y la ennoblece: *divorarli*. "Y por tu poesía que sale dando gritos": *come un grido* contesta el eco europeo en Quasimodo; los gritos insolentes, groseros que se "dan" —como objetos— en la cláusula de Neruda se alejan y hacen uno, un grito lejano, una voz ilusoria: *come un grido*.

Toda la poesía de estos libros de Neruda se hace Arcadia en el libro de Quasimodo. Y no es un defecto. El mundo ciego y táctil de esta tierra (que es el Otro Mundo para Europa) se incorpora a una cultura que en principio rechazaba, se hace espíritu transmisible su materia pertinaz (y en esa insistencia carnal está, por lo demás, su gloria): "Un alimento desaparecido y un licor extremo" vuelven a ser comida y bebida. Difíciles pero no deshechos para siempre: "un cibo svanito e un'ultima bevanda".

Debe comprenderse nuestra preocupación por las versiones de Quasimodo en desmedro de su poesía. Si nos preguntan ¿cómo se puede apreciar la calidad poética de una traducción y compararla con obras de creación exclusiva?, contestaremos: Prescindiendo del texto traducido; con olvido o ignorancia de su lección original. Atribúyase uno y otra a nuestra "barbarie de iletrados", sin el latín y el griego de las Humanidades (ilegítimos, sin patria del espíritu). Así, para nosotros, no para todos ni todo el tiempo, el verso italiano de Quasimodo cuando vierte a otros es obra originaria, tanto por su belleza intacta, cuanto porque la fuente —aun el texto latino y griego en página opuesta— para nosotros enmudece.

Algunos poemas, llamémoslos, recalcando, *poemas* de "Flor de la Antología Palatina" y de los "Líricos Griegos" y de "Catulo" (¡pero son todos de Quasimodo!), están entre los más altos de la poesía contemporánea.

Y el poeta reclama su autoría: "Yo no he realizado obra de transcriptor; he prestado mi lenguaje a los grandes líricos y no a la inversa".

Deberíamos acaso referirnos aquí a la relación de Quasimodo con Petrarca y el petrarquismo. Se dijo alguna cosa de su opúsculo acerca de aquél; comentemos ligeramente esa relación desde otro ángulo.

Giovanni Papini, cuyo crédito intelectual es apenas considerado en este momento, pero a quien no puede negarse perspicacia y capacidad de estimular intelectualmente, dice en cierto ensayo que deben trazarse dos huellas en las letras italianas, o dos "tradiciones" como las denomina: la estirpe dantesca y la estirpe de Petrarca. En la primera, estarían además del Dante, Jacopone da Todi, Compagni, Sacchetti, rimadores populares de los siglos XIII y XIV, San Bernardino da Siena, Miguel Angel, algo de Alfieri y de Fóscolo y de Carducci. A la estirpe de Petrarca se enlazarían Boccaccio, los petrarquistas del 1300 al 1600, los "arcades" del 1700, los románticos menores de la primera parte del siglo XIX y los "paganos" de la segunda. Y contrapone, burda más útilmente: arte de campo y arte de ciudad, masculino y femenino, plebeyo y mundano... No asentimos, ni rechazamos tal distinción; por gruesa que nos parezca. Si debiéramos situar a Quasimodo en sus surcos, aprovecharíamos su traza paralela y en el camino de Dante veríamos sus versiones de antiguos y modernos, de clásicos y fugaces; en el de Petrarca, más liviana, su propia poesía. Y sírvanos siquiera para esta pobre distinción el esquema de Papini.

Es una coincidencia significativa la de que los grandes poetas vivos, los que traen más visos de perdurar, entreguen gran parte de su tiempo a la traducción de obras poéticas, lejanas a menudo en el espacio, olvidadas o muertas en la irritante caparazón de versiones librescas. Este espíritu de "recreación del hombre", que tiene por contemporáneos y vecinos a los más dispares y recónditos, es patrimonio común a poetas españoles y rusos, ingleses e italianos. ¿No llamó la atención hace años la cuantiosa obra de Pasternak en ese campo? La novela que con tanta rapidez dio vueltas al mundo, no tiene el valor, según algunos, de la versión de Shakespeare, preparada a lo largo de muchos años —entre 1933 y 1943. No es necesario mencionar a Ezra Pound, que es el "inventor"



de la poesía oriental en nuestra época, si se repite la frase de T. S. Eliot. El mismo Eliot traduce a Saint-John Perse. Eugenio Montale, cuyo nombre se dio también como el de un candidato al Premio Nóbel, lúcido y exacto, traduce a T. S. Eliot. Ungaretti, que hace poco cumplió sus setenta años y fue celebrado como el más grande poeta vivo de su lengua, va de Góngora a Mallarmé, y retorna a Racine.

Seguramente hay diferencia de posición y credo entre quien traduce (como hizo Pound en su Canto 1) un pasaje de la Odisea de una traducción latina del Renacimiento, y quien entrega una versión directa y equilibrada de otros fragmentos del poema homérico (como Quasimodo en 1946); pero a través de los velos de distintas lenguas e intenciones, se descubre una apasionada curiosidad, un deseo de hacer presente y diario lo que resultaría inaccesible al ignorante; y debemos gratitud sincera a quienes humanizan la vida común y la enriquecen con voces y caras secretas, siempre ejemplares, aun en la frivolidad amarga de la Antología Palatina: *Infelice chi vive senza amore.* (Alfeo de Mitilene).

\* \* \*

¿Qué utilidad tiene para nosotros el conocimiento de la poesía italiana contemporánea? ¿Qué razones, además del placer de leer puro y simple, impuro o complicado, justifican la preocupación por esta poesía?

Circunstancias históricas que no es oportuno investigar, mantuvieron a Italia, durante una parte considerable de este siglo, aislada de las corrientes intelectuales europeas. Ese aislamiento, por cierto, fue relativo; pero suficiente al parecer para constreñir las labores creadoras de poetas y escritores y obligarlos a buscar alimento en la propia tradición espiritual, adaptándola a las nuevas circunstancias, modificándola, alterando sus formas, recuperando su espíritu perdido, y desperdiciando también en la empresa el espíritu antiguo. Esta actitud, por lo demás, no se debió en Italia a motivos de orden estrictamente político. Se trata de una situación

en alguna medida tradicional en la cultura italiana, incorporada a sus convenciones intelectuales, respetada por las generaciones, que se suceden de modo más natural en la península que en otras naciones de Europa.

Tales circunstancias, la constante intelectual de respeto a la tradición, de aprovechamiento de sus técnicas y espíritu, se reflejan de manera patente en la poesía de los decenios que hemos estudiado, y muy precisamente en la de Ungaretti, Montale y Quasimodo.

En un medio cultural como el nuestro, en que la tradición es una sombra a la vez temida y despreciada, en que cada escritor trata de crearse una tradición propia, recogiéndola en todas las literaturas a su alcance, en las lenguas que maneja o en traducciones a menudo infames, el *ejemplo* de varios escritores que optan conscientemente por utilizar para sus fines y los de su época la tradición y las convenciones de la propia lengua, resulta en todo caso aleccionador. Subrayamos que es el ejemplo el instructivo, más que la poesía misma, más que la poética de cada uno de estos autores o cualesquiera otros. Pensar que ofrecemos la obra de Quasimodo, la de Montale o la de Ungaretti como modelos de poesía para nuestros poetas, como esquemas de experiencia ideales para nuestros autores, sería considerar que hemos caído en el error que acabamos de anotar: el de pretender la creación arbitraria y pasajera de una "tradición", por llamarla de algún modo, "personal"; con prescindencia de la propia y natural de la lengua; la riquísima tradición castellana, que tendemos a creer extranjera o inexistente.

## Antología de Poemas

Giuseppe Ungaretti

*Ocho poemas de cinco libros*

TAPIZ

Cada color se expande y se dispone  
en los otros colores  
Para estar solitario si lo miras.

(De *L'Allegria*)

OH NOCHE

Del amplia ansia del alba  
Despierta arboladura.  
Dolorosos renuevos.  
Hojas hermanas, hojas,  
Os oigo en el lamento.  
Otoños,  
Dulzuras moribundas.  
Oh juventud,  
Pasada apenas la hora de dejarse.  
De juventud los altos cielos,  
Impetu inmune.  
Y estoy despierto ya.  
Perdido en esta curva pesadumbre.

Mas la noche dispersa lejanías.  
Silencios oceánicos,  
Astrales nidos de ilusiones,  
Noche.

(De *Sentimento del Tempo*)

### AL HASTÍO

Calma, cuando resurge en una trama  
El agrio cuerpo al cual me encauzo.  
Lucíale la mano que me dio,  
Que cuanto más avanzo más se aleja.  
Cuando ondeó la mañana ella tendióse  
Y rió y voló desde mis ojos.  
Doncella de locura, acidia,  
Fuiste embriagada y dulce por muy poco.  
¿Por qué no te ha seguido la memoria?  
¿Tu don es nube?  
Es murmullo y las ramas  
Puebla de cantos remotos.  
Memoria, fluido simulacro,  
Escarnio melancólico,  
Lo oscuro de la sangre. . .  
Cual fuente tímida a una sombra  
Vieja de olivos,  
Tornas a adormilarme. . .  
De mañana, secreta,  
Aún tus labios ansias. . .  
¡No los conozca nunca más!

(De *Sentimento del Tempo*)

LAGO LUNA ALBA NOCHE

Arbustos gráciles, pestañas  
De encubierto susurro. . .  
Arruina pálido rencor. . .  
Un hombre, solo, pasa  
Con su turbarse mudo. . .  
Luciente cuenca, llevas  
A las fauces del sol!  
Vuelve colmada de reflejos, alma,  
Y reencuentra riente  
Lo oscuro. . .  
Fugitivo temblor, tiempo. . .

(De *Sentimento del Tempo*)

SERENO

Ardió el estío todo.  
Mas torna un dedo de la sombra, encuentra  
La sangre requemada,  
Y de luna, la luz que se desgrana  
Difunde los cañares.  
Piedad y temor mueren.

(De *Sentimento del Tempo*)

VARIACIONES SOBRE NADA

La nonada de arena que se escurre  
de la clepsidra, muda, y va posándose,  
y, fugaces, las huellas en la carne,  
en la carne que muere de una nube...

Después, la mano invierte la clepsidra  
y la arena se vuelca en movimiento,  
y el hacerse callado de la nube  
plateada cuando el alba se hace lívida...

La clepsidra invirtió la mano en sombra,  
la nonada de arena que se escurre  
silente es ya lo único que se oye  
y no desaparece, ruido, en sombra.

(De *La Terra Promessa*)

VOLARON

Amsterdam, marzo 1933

Por sobre dunas, en bandadas, ave-  
frías volaron, y esa tarde, vítrea,  
Se quebró con metálicos reflejos,  
En relámpagos verdes y púrpura y turquesa.  
Avefrías posadas  
Aquí, y el otro día allá en Cerdeña.  
Las oigo, mientras andan sin ser vistas,  
Buscando una lombriz, y ya está oscuro,  
Y para no perderse chillan.

Mañana al alba, el nido, cuando vuelvan,  
Encontrarán vacío,  
Y (“¡Chiiit!”, “¡Espacio!”) los primeros doce  
Huevos desanidados por los niños  
Son para Guillermina.  
Corre la bicicleta, es Primavera.

(De *Un grido e paesaggi*).

ULTIMOS COROS PARA ‘LA TERRA PROMESSA’

Coro 5

Se anda por el desierto con residuos  
De alguna imagen de antes en la mente.  
No saben de la Tierra  
Prometida otra cosa los vivientes.

(De *Il taccuino del vecchio*)

**Eugenio Montale**

*Seis poemas diversos*

KEEPSAKE

Fanfán retorna vencedor; se vende  
Molly en subasta; un reflector chirriante.  
Surcouf recorre el fuerte a grandes pasos;  
Gaspard cuenta dinero en su agujero.  
La nieve ha descendido en esta límpida  
tarde, y vuelve a su nido la Cigarra.

Fatinitza agoniza en una arruga  
de la memoria, Antonio está en un grito.  
En el convento, falsos españoles  
hacen de bandoleros; pero suena  
el reloj espantoso en un bolsillo.  
Es devuelto a la calle  
el Marchese del Grillo; el infeliz  
Zeffirino depende; el Especial  
se alza y los fulminantes se disparan  
por todo el pavimento.  
Los Mosqueteros dejan el convento,  
Van Schlich corre en estribos. Takimini  
se avienta, la Muñeca está cargada.  
(A su departamento Imàry vuelve).  
La Rivaudière, Magnético, Pitou,  
yacen atravesados. Ya no danza  
Viernes, jamás, y sueña verdes islas.

(De *Le Occasioni*)

MUCHOS AÑOS Y UN AÑO . . .

Muchos años y un año más duro sobre el lago  
extranjero en donde arden los crepúsculos.  
Bajaste de los montes a traerme  
San Jorge y el Dragón.

Imprimirlos pudiese en el pavés  
que se agita al azote del nordeste  
dentro del corazón. . . Bajar por ti  
a un remolino de fidelidad.

(De *Le Occasioni*)



HE AQUÍ EL SIGNO. . .

He aquí el signo: adherido  
al muro que se dora:  
un recorte de palma  
quemado por las lumbres de la aurora.

A ese paso que viene, tan leve  
desde el invernadero  
no lo afelpa la nieve;  
y tu vida, tu sangre en mis venas.

(De *Le Occassioni*)

DEJANDO UN "DONDE"

Una paloma blanca me ha caído  
por estelas y frontis donde el cielo se anida.  
Alba y luz en suspenso; he amado el sol  
y el color de la miel; pido el rescoldo,  
la obscuridad, la tumba que no esquiva,  
y tu mirada en desafío.

(De *La bufera e altro*)

EN LA COLUMNA MÁS ALTA

El Cristo de la justicia  
deberá posarse allí  
para decir su palabra.  
Entre las piedras de las siete orillas  
se humillarán los cuervos, las currucas,  
girasoles y ortigas.

Pero ese atardecer estabas tú  
sobre la punta; obscura, con las alas  
con costras y tronchadas por los hielos  
del Antilíbano; y tu luz  
mudaba en muérdago el rastrojo.  
Deletreaba la Ley para ti la Columna.

(De *La bufera e altro*)

### HECHIZO

Oh, permanece presa y libre  
en tu pensar y el mío, en islas,  
en la llama ligera que te envuelve  
y que no conocí mientras no hallé  
(¡tan semejante a ti!) a Diotima.  
Vibra en ella más fuerte la amorosa cigarra  
sobre el cerezo, en tu jardín. En torno,  
aprieta el mundo; tú, incandescente  
en la lava que lleva a Galilea  
tu amor profano, esperas tu hora:  
abrir el velo con que un día  
te prometiste a Dios.

(De *La bufera e altro*)

### Salvatore Quasimodo

*Catorce versiones*

#### INVITACIÓN AL 'ERANOS'

Venid al templo sacro de las vírgenes  
donde es más grato el bosque y en las aras  
humea incienso.

Murmura el agua fresca aquí entre ramas  
de manzanos: el sitio está a la sombra  
de los rosales; nace del meneo  
de las hojas profunda  
calma.

Aquí el prado  
donde sestean los caballos  
es todo flores de la primavera  
y sus aneldos huélen suaves.  
Y aquí con ímpetu, dominadora  
vierte Afrodita en tazas de oro  
claro vino celeste y alegría.

(De *Lirici Greci*. Safo, 3)

#### COMO DULCE MANZANA

Como dulce manzana que en el alto  
ramo enrojece, alta en lo más alto  
olvidáronla los recolectores;  
no, que no la olvidaron: vanamente  
quisieron alcanzarla . . .

(De *Lirici Greci*. Safo, 116)

#### JUVENTUD

“Juventud, juventud, tú me dejas, ¿y adónde te vas?”  
“No volveré ya nunca a ti, ya nunca más a ti”.

(De *Lirici Greci*. Safo, 131)

YO SIENTO YA LA PRIMAVERA

Yo siento ya la primavera  
que se avecina con sus flores:

dadme luego una taza de vino dulcísimo.

(De *Lirici Greci*. Alceo, 98)

VIENTO

Vibra el follaje oscuro  
del laurel, del olivo verde pálido.

(De *Lirici Greci*. Anacreonte, 92)

EROS

Eros, como quien tala árboles  
me golpeó con un hacha  
grande y me echó a un torrente  
invernal, a la deriva.

(De *Lirici Greci*. Anacreonte, 95)

“MARTE RISPARMIA I VILI”

Aquí yace Timócrito: valiente  
guerrero. Marte ahorra  
viles, no héroes.

(De *Lirici Greci*. Anacreonte, Epigr. 101).

DE MELEAGRO, v-143

Desflora la corona  
en el cabello de Eliodora; ella  
brilla, corona de la corona.

(De *Fiore dell'Antologia Palatina*)

DE MELEAGRO, v-157

¡Cuán afilada os hizo Eros, uña  
de Eliodora! Que llega vuestra herida  
al corazón.

(De *Fiore dell'Antologia Palatina*)

DE MELEAGRO, XII-47

Eros, riendo, en la falda de su madre,  
jugó a los dados mi alma al alba.

(De *Fiore dell'Antologia Palatina*)

DE PLATÓN, VI-1

Yo que orgullosa me refa  
de Grecia, con mis jóvenes amantes,  
enjambre en el vestíbulo,  
yo Laide, aquí a la diosa  
de Pafos este espejo le dedico.  
No quiero verme como soy  
y como fui no puedo.

(De *Fiore dell'Antologia Palatina*)

DE RIANO, XII-121

Claro, Cléonico, cuando tú bajabas  
por un sendero, te cruzaste  
con las Gracias, sus manos  
rosadas te abrazaron, niño.  
Y eres ahora todo gracia.  
Salud querido; pero tente lejos  
de mí. No sin peligro  
puede acercarse al fuego el asfodelo seco.

(De *Fiore dell'Antologia Palatina*)

DE ANTIPATRO DE TESSALONICA, VII-18

No hay que juzgar al hombre por la piedra.  
¿Pobre, la tumba? Pero tiene adentro  
los huesos de un gran hombre, Alcmane, sumo  
con la lira de Esparta,  
y está en el coro de las nueve Musas.  
Se lo disputan los dos continentes,  
Lidia y Esparta:  
pues muchas son las patrias del poeta.

(De *Fiore dell'Antologia Palatina*)

DE AUTOMEDONTE, XI-46

Al beber, en la noche, somos hombres;  
y al alba, bestias: uno contra el otro.

(De *Fiore dell'Antologia Palatina*)