

## INTRODUCCIÓN

Mario Luzi (1914-2005), uno de los máximos exponentes de la poesía italiana de la segunda mitad del siglo xx, desarrolló durante toda su vida una amplia labor de ensayista, centrándose en los clásicos de todos los tiempos y preocupado por profundizar en el significado de la poesía; su visión crítica se adentró principalmente en aquellos autores que le habían formado como escritor. Este volumen es una antología de la crítica literaria realizada a lo largo de su amplia trayectoria; el título de esta obra *Ensayos críticos sobre literatura* huye voluntariamente de los utilizados por el poeta: *El infierno y el limbo*, *La idea simbolista*, *Naturaleza del poeta*, *Discurso natural*, *Vicisitud y forma*, *Verdad [Vero] y verso*, etc., pues el uso de cualquiera de estos nombres podría –como tantas veces ocurre– llevar al lector a confusión, haciéndole creer que tiene entre sus manos algunos de esos libros cuando en realidad se halla ante una selección extraída de entre los que conforman la obra crítica más significativa del poeta. Están presentes algunos de esos títulos en los artículos independientes que, a su vez, daban nombre al libro; pensemos, por ejemplo, en *Naturaleza del poeta* o *La vía del simbolismo*. No se han seleccionado recensiones.

Este proyecto comenzó en vida del poeta, y cuando hablé con él de los criterios de selección le hice saber que lo que me interesa-

ba era poner de manifiesto, no tanto los escritos del crítico y profesor de literatura francesa que él también era, sino los textos en donde se ponía más al descubierto al poeta Mario Luzi. Por todo ello dediqué una gran parte a su pensamiento sobre el trabajo de escritor, sobre la creación poética, dejando de lado aquéllos otros dedicados a escritores italianos menos conocidos para el lector hispano. Al hablar de la selección hago aquí más las palabras que T.S. Eliot escribiera en su antología de los ensayos de Ezra Pound: «Éste, al igual que cualquier otro autor, habría realizado una selección muy distinta a la del compilador», aunque en mi caso Luzi se limitó a pedirme que incluyera el ensayo «Hacia Ragusa».

En estos textos podremos comprobar cómo la poesía se convierte en una de sus constantes reflexiones. Frente a quienes plantean el poetizar como algo virtual, él –siguiendo la estela de Novalis– considera que la poesía es lo real, lo real absoluto: «Sólo que no es lo real opuesto al engaño, sino lo real que desde lo profundo de la realidad del mundo encuentra la voz justa para enunciarse». El poeta transforma y da consistencia a la realidad mediante la palabra. La palabra poética trata de significar más allá de su normal uso comunicativo, el poeta usa palabras que no son suyas para transformarlas, para abrirlas a otra significación. La poesía sirve al ser humano para tomar conciencia de su existencia, de la vida y cuanto ella comporta. «La poesía –nos decía– quiere aferrar la vida y prolongar el instante; esto no lo puede hacer sin la conciencia de la muerte». Por eso, en poesía, la muerte –y parece obvio aludir aquí a Manrique– es paradójicamente una exaltación de la vida, que se vuelve fugaz y efímera, mas precisamente por esto, intensa y perenne.

La palabra poética renace, brota de las ruinas de otras que se han vuelto ya inservibles; está ligada indisolublemente a la palabra, pues «un estado poético anterior a la palabra, si no es absurdo, por lo menos es quimérico».

Luzi, como todo poeta que se precie, es un ser insatisfecho por dos motivos: primero como creador, porque como escribiera Paul Valéry, «la pureza última de nuestro arte exige a los que la

conciben tan rudas obligaciones que absorben la alegría natural de ser poeta, para dejar por último únicamente el orgullo de no estar nunca satisfecho», y segundo, por ser un testigo insatisfecho, ya que el poeta está inmerso en la realidad del mundo, en el transcurso y la progresión de la historia, y ello le provoca un estado de ánimo de extrema soledad.

La memoria se convierte entonces en un instrumento fundamental de quehacer poético, pero no es necesariamente memoria del pasado, sino que también está llena de un presente cargado de memoria, un presente que pierde su contingencia, su inmediatez; se trata del presente de todos los tiempos, sobrepasando sus límites temporales; de ahí, entre otros motivos, el amor de Luzi por Leopardi y Campana, inmersos ambos en la atemporalidad del tiempo poético. Y el pasado se libera del recuerdo, los tiempos del mundo son un único tiempo que late al unísono con el ritmo de las palabras del poeta. La imagen lejana en el tiempo se sitúa en el inmediato relieve del presente, y la emoción sacada de lo vivo se traslada a una lejanía aparente. La palabra de la poesía tiende a la prolongación y a la duración, pero siempre en el orden del tiempo, sin presuponer intemporalidad. La memoria no fija el tiempo sino que lo libera de la fijación del pasado. La poesía salva al pasado de la degradación del recuerdo. Pasado y presente se intercambian y funden, abarcando incluso el futuro, pues la poesía tiende a proyectar en el futuro el pasado y el presente que la sustentan. En definitiva, la poesía «trabaja para arrancar a las imágenes del tiempo su temporalidad», para construir un eterno presente que paradójicamente es también eterno pasado en un único tiempo sin tiempo.

Luzi nos advierte sobre la tendencia actual a la planificación racional del trabajo literario, a la que no es ajena la poesía, y por eso no duda en huir de la «literatura de pasillo», de la consideración del escritor como miembro de esa casta que constituye la sociedad literaria. Y sobre la diferencia entre los instrumentos expresivos de la prosa y los de la poesía, para él lo que cambia es la intensidad, la poesía es el más alto nivel de la comunica-

ción; respecto al verso «todo verdadero poeta tiene el suyo inconfundible», modelado según la frecuencia rítmica connatural de cada lengua, de modo que cada poeta habrá de encontrar su entonación profunda y subjetiva, o más concretamente, por ejemplo, su propio endecasílabo. Sin la consecución de su propio verso el poeta siente que faltan los cimientos del edificio que trata de construir. Para Luzi el verso libre es la posibilidad de transformar el verso, que es la unidad métrica, en unidad lingüística. El verso sirve al poeta para conciliar su cosmos interno con el cosmos externo. El poeta ha de adquirir la certidumbre de su propio verso.

Todo esto nos enseñó: que el poeta no busca los modos y las palabras que *son* poesía sino los modos y las palabras que *hacen* poesía. El lenguaje del poeta no descansa en una pretendida poeticidad, sino que él tiende a crearla y generarla. La poesía no será la que «ha dicho» sino que será la que interroga, aunque sea dejando en suspenso hasta el infinito la respuesta; de ahí la profunda y continua insatisfacción del poeta.

Luzi no creía en la poesía como modelo fijo e inmutable, pues era consciente de que nada relativo al conocimiento y a la experiencia lo es; la historia, el ser humano, está en constante transformación, y en consecuencia, la poesía no puede escapar a esa regla general. Por esa misma regla pensar que el conocimiento científico, racional y el desarrollismo pueden llevar a la desaparición de la poesía es absurdo, pues «el espacio de la poesía no queda circunscrito por nada, es, por su propia naturaleza, intangible y se filtra por todas partes».

Ciertamente tratándose del autor de «Por el bautismo de nuestros fragmentos», no podía quedar fuera del debate la relación entre religión y poesía. La interconexión entre espíritu religioso y espíritu poético es indudable: la fundamental interrogación sobre el mundo y sobre el hombre es, después de todo, su religiosidad: «La poesía es depositaria del espíritu, de la vida, en común con la religión, aunque no posee como ésta la investidura para dirigirlo». La diferencia entre el poeta y el ser religioso la

marca el equilibrio entre certezas e incertezas: el poeta combate con la incertidumbre del resultado final, mientras que el hombre religioso combate con la certidumbre preliminar de la victoria. La religiosidad, lo sacro, es uno de los pilares fundamentales del poeta y de su producción crítica, como ha escrito Marco Marchi: «la actividad de ensayista de Luzi se configura como un ininterrumpido *discurso natural* (según el título de una selección de escritos suyos sobre poesía) sobre el gran tema del hombre moderno en relación con la naturaleza, con la historia y con lo sagrado».

Luzi recoge también el falso antagonismo entre poesía y conocimiento; el poeta reprocha que se haga coincidir ciencia y conocimiento hasta el punto de identificarse ambos conceptos. Esto es falso, pues el verdadero conocimiento es la adquisición del mundo por parte del hombre, y pensar que sólo las ciencias llamadas exactas, de época positivista, son la forma de acercamiento a los fenómenos del mundo es un error, ya que la poesía nos acerca al mundo externo del individuo, pues «la razón humana es más grande que la racionalidad». De hecho, el conocimiento, la adquisición de saber, comporta una cantidad incalculable de no saber; cuanto más sabemos más nos percatamos del ilimitado campo del no saber, por eso el poeta acepta la falta de certeza, el precario conocimiento que poseemos, pues como escribiera sobre Dante: «en el fondo lo que sabe no sirve para explicar lo que ve». Y más tarde añadiría: «El misterio es el hábitat ordinario del poeta», pues el lenguaje simbólico de la poesía se desarrolla en un espacio que ninguna ciencia puede definir o delimitar, y menos aún prever; el lenguaje poético «produce conocimiento, genera conocimiento y constituye, por tanto, una adquisición del saber para el poeta, para el lector, para el destinatario de la poesía».

Él nos contó que «escribir es no olvidar». La poesía intensifica y multiplica la emoción de la palabra existente y sin embargo al mismo tiempo la purifica, la corrige, la inserta en lo continuo, en la intemporalidad. La poesía sirve para no estar solo, para combatir la soledad inherente a todo poeta, y trata de profundizar en la esencia misma de la existencia, de la naturaleza que vive, que

se transforma y sufre; la poesía está hecha para redescubrirla. Al fin y al cabo la poesía «es la depositaria de la humanidad del hombre».

Mario Luzi fue un hombre que, con sus propias palabras, «dedicó su vida a la palabra, a la escritura»; porque él creía en el valor creador de la palabra, no por su virtud descriptiva de lo que existe, sino por su poder de generar el pensamiento y sus formas. La poesía es ordenadora, reconstruye un poco la armonía del mundo («el caos es vencido por la palabra») y, al igual que cualquier otra iniciativa artística, su ambición es «extender el dominio de lo decible», aunque sin olvidar que la condición inherente y necesaria del poeta es su modestia; el poeta necesita vivir en el anonimato para «percibir el transcurso continuo de la existencia».

Él era consciente de que su palabra no le pertenecía, no llegaba a poseerla. Paradójicamente el poeta da aquello que no tiene: la palabra; ésta va amplificando su uso y su significado, pero no es suya. Como escribiera en su poema dedicado a Simone Martini: «¿Mío? no es mío este arte, / lo practico, lo afinó, / le abro las reservas / humanas del dolor, / divinas me provee / de ardor / y de contemplación / en los cielos en los que adentro...» El poeta usa la palabra, ajena a él, porque ésta le parece «oscuramente implicada en el proceso general de la vida».

«A esta poesía el pensamiento no le llega como de fuera, bajo forma de problemas culturales, filosóficos o teológicos, sino que ella misma es pensamiento»; con estas palabras Massimo Cacciari pone el dedo en la llaga y resalta uno de los aspectos fundamentales de la obra de Luzi: la filosofía, la forma más elevada del pensamiento consustancial con el poeta. «La de Luzi –prosigue Cacciari– es idea poética y *ética* en uno, según el étimo más profundo del término.» El propio Luzi nos recuerda cómo el filosofar y el poetizar fueron, en origen, una misma cosa; y él mismo dudó en sus comienzos sobre el camino a seguir, dada la fuerte atracción que la Filosofía ejerció sobre su capacidad intelectual, sin embargo se decantó por la Poesía porque su lengua es creadora

más allá de ella misma, pues «continúa su proceso de creación más allá del individuo que la ha usado». La potencialidad de la palabra poética provoca la creatividad no sólo en quien la genera sino también en los demás al potenciar y acrecentar su significado, multiplicando el sentido del mundo. El poeta, generador de poesía que crea nuevas poesías, quiere devolver a la palabra su auténtica valencia en un mundo saturado de palabras que sofocan su auténtico valor, y al poner orden en el mundo de la palabra también pone orden, e interpreta, los silencios que lo circundan. La riqueza del lenguaje de la poesía es tal que no duda en afirmar que «de su contenido se da cuenta uno más tarde, de su significado nunca».

Y Luzi busca en los clásicos la fuerza para avanzar: clásicos –nos advierte– que no son siempre los mismos ya que cada tiempo elige los suyos propios, y éstos adquieren nuevos significados y nuevas interpretaciones. La inseguridad de nuestra época moderna y abierta necesita la seguridad de un pasado, a través de sus clásicos, que es recolector de la continuidad de la experiencia humana. «Los clásicos –nos dice– precisamente por su persistencia en nuestro sistema mnemotécnico y psicológico como temas de nuestra formación, se prestan a catalizar fases y experiencias de nuestra vida». Lo clásico no es lo inamovible, lo que no se puede reinterpretar, sino todo lo contrario, es aquello que precisamente porque ha acompañado al ser humano durante siglos puede ser visto con los ojos diferentes de un nuevo tiempo: Homero no fue leído igual por Dante o Leopardi, y mucho menos por Luzi, y siempre estará abierto a nuevas lecturas, a nuevos matices y consideraciones. Lo clásico, por tanto, es aquello capaz de renacer de sus cenizas.

Lo clásico es un componente fundamental de la tradición, tomada ésta en el sentido que le otorgara Ezra Pound («Tradicción no significa ataduras que nos ligen al pasado: es algo bello que nosotros conservamos»); sin embargo, Luzi va más lejos al considerar que la tradición es un componente básico del futuro. Homero y Dante no son sólo un legado de los antepasados sino lec-

turas fundamentales de los escritores de los próximos siglos, del tiempo absoluto.

La defensa de lo clásico –y más concretamente del mundo greco-latino que Mario teme que pueda llegar a desaparecer para las nuevas generaciones– no se contrapone a su sentido cristiano, ya que considera que «el mundo greco-latino contenía en muchos puntos las inquietudes y los tormentos que serían después el esforzado trabajo de los escritores cristianos». Y es que el cristianismo de Luzi, tan próximo geográfica y mentalmente a La Verna de San Francisco, profundiza sus raíces en los preceptos aprendidos de su madre, esposa de un ferroviario, para la que lo cristiano está indisolublemente ligado a la humildad, a la caridad hacia el necesitado, a la fuerza interna para soportar la injusticia. «Debo resaltar –dirá Luzi al poeta y traductor Mario Specchio en el hermoso libro *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*– la toma de conciencia de pertenecer a un ambiente, principalmente familiar, sobre todo gracias a mi madre, y el simultáneo descubrimiento de pertenecer a una tradición de vida y de devoción, de consideración del mundo impregnado de *pietas*. El descubrimiento de esto fue también el descubrimiento de la poesía [...] la *caritas* paolina que era el atributo cristiano principal de mi madre y de su modo de actuar y comportarse». Por todo ello no es de extrañar que cuando el poeta encuentra esa *pietas*, esa *caritas* –da igual que sea en Homero o en Villon– su religiosidad se haga patente y encuentre rasgos de cristianismo también en autores que precedieron a Cristo. Quizá por eso, a la hora de reflexionar sobre Homero, se centre en la figura de Ulises recién llegado a Ítaca, convertido en humilde pordiosero que solicita la caridad de los poderosos; el pobre, el suplicante, adquiere para Luzi «una aureola de sacralidad», y también de sabiduría, porque aquél que lo ha perdido todo en el viaje de la vida, acumula la sabiduría que siempre está dispuesto a compartir con aquéllos que sepan valorar su don. No es la figura de Ulises vengativo la que resalta –en ese caso restablecería «la equidad ofendida y la armonía preexistente»– sino la de aquél que llorando se iguala a los poderosos, pues sus lágri-

mas ante la desgracia descrita unen a monarca y pordiosero, «el sufrimiento ha unificado su lenguaje». La *pietas* se transforma así en elemento indisoluble de la religiosidad de Luzi. De igual modo, en el *Ricardo II* de Shakespeare, no ve la destitución de un rey, sino el drama personal de un hombre venido a menos; Ricardo, pusilánime, se caracteriza por una imaginación «que le quita la capacidad de medirse con el presente».

De los clásicos latinos admirará sobre todo a dos, a Lucrecio y a Horacio: a Lucrecio por su mirada límpida y cristalina que nos descubre las cosas en estado naciente, en «un continuo acontecer»; es el hombre que constantemente reflexiona sobre su existencia y trata de dar sentido al mundo. Mientras que la poesía de Horacio es «una variación en torno a la sabiduría», distinguiendo entre la dignidad que justifica la vida y el hedonismo que tiende a disfrutar el instante o «serenamente nuestra pertenencia en la tierra»; situado en el centro del poder y de los artistas de su época, Luzi siente que en Horacio hay «más el placer que el orgullo de formar parte de ellos», representa el talento de un latino lleno de finura y sabiduría.

Entre otros escritores tratados por el poeta destacamos a Boecio, que nos enseñará que, pese a que el conocer no es un acto pacífico, «el proceso cognoscitivo en sí mismo presenta muchas hostilidades que hay que combatir [...] El saber debe derrotar al demasiado no saber», pese a lo cual hay en el filosofar consuelo, alivio, pues «la condición filosófica es una adquisición de pacificación para considerar quietamente un mundo desprovisto de quietud».

Un poeta como Luzi, tan ligado a los clásicos, tenía obligatoriamente que detenerse en el binomio Dante-Petrarca, los padres de la poesía en italiano y, junto a Leopardi, los tres grandes líricos a los que un poeta de hoy –italiano o no– debe enfrentarse. Dante, ejemplo supremo de capacidad constructiva para Eliot y Pound, es el encargado de abrir «infinitas posibilidades de modos poéticos» por su inagotable riqueza, mientras que Petrarca, del que derivará la subsiguiente poesía italiana, cerrará todas

esas puertas con su llegada «excesivamente precoz». Dante, pese a ser contextualizado en sus circunstancias históricas, casi de crónica, puede ser estudiado liberándolo de todo ello para centrarse en el valor absoluto de su poesía. El personaje Dante «no se presenta encerrado en la conciencia de su totalidad y de su dignidad, sino inquietado por las dudas, por las pasiones, por los interrogantes». Dante, como en cierto aspecto Ulises, es ejemplo del exiliado, del que huye y, pese a su alta dignidad y condición humana, se ve obligado, no sin cierta vergüenza, a aceptar cobijo y pan. Dante añora la patria idealizada, no la que le ha expulsado: «Cuando comienza a sentir el exilio como exilio, esto es, como intolerable separación, comienza la obra de salvación». Su *Comedia*, que con el tiempo recibió el nombre de *Divina comedia*, es su instrumento de salvación, su victoria sobre una patria que deberá de asumir *ad eternum* la vergüenza de un exilio que todavía hoy recuerda la ignominia de la historia.

Frente a Dante, Petrarca, el «poeta nunca olvidado, si acaso condenado a memoria perpetua, prisionero de su irreprochable prestigio como un insecto en la masa vítrea de la esfera que lo expone por todas partes y por todas partes lo protege del contacto y de la corrupción». Un poeta sin pasado porque pertenece siempre a un presente «que no es aquí ni ahora, sino más bien en cualquier parte y siempre». Petrarca es el artista por excelencia, el viajero, el prototipo que sólo tiene obligaciones y compromisos con su arte. Su obra está fuera del tiempo y de un contexto histórico determinado.

Y junto a estos dos, Leopardi, el poeta moderno, el testigo, el observatorio más autorizado de la transformación en curso, «obligado a obrar agnósticamente y no consensualmente respecto al mundo moderno y sus instituciones». Nos lo presenta huérfano de humanismo y, por tanto, carente y desprovisto del auténtico significado de un mundo impenetrable, desértico (recordemos la importancia de lo desértico en la poesía del siglo xx, en Ungaretti, en *La tierra baldía* de Eliot, o en *Primicias del desierto* del propio Luzi, donde –en palabras de Lisa Rizzoli y Giorgio C. Morelli–

«este sentido de la vida se manifiesta primariamente bajo la forma del dolor, que encontró voz para expresarse cuando el mayor peligro, el que había petrificado el lenguaje en un horror intraducible, se había ya definitivamente superado»).

El poeta postleopardiano arrastra consigo la derrota metafísica evidente, sólo disimulada con la ironía. Frente al optimismo científico Luzi nos recuerda las palabras ya expresadas por Leopardi en el lejano siglo XIX: el mayor conocimiento no supone mayor sabiduría, «la ciencia aumenta (enormemente) el saber pero no engrandece, más bien limita la medida de las ideas. Conocer científicamente no es crecer espiritualmente»; por eso no ha de sorprendernos encontrar al ser humano contemporáneo perdido y siendo objeto de compasión. Destaca de Leopardi la invención «de la agonía poética moderna, coherente con la soledad y con la aridez del mundo dominado en todos los sentidos por leyes indiferentes al bien natural o connatural del hombre». El hombre contemporáneo sólo puede volver a una filosofía natural; la naturaleza es «la materia misma del filosofar, constituye el alfa y la omega de toda consideración». Nuevamente la relación poesía-filosofía está presente y nos lo recuerda con palabras del poeta de Recanati: «el verdadero poeta está sumamente dispuesto a ser un gran filósofo; y el verdadero filósofo a ser un gran poeta; es más, ni uno ni otro pueden ser en su género ni perfecto ni grande si no participa algo más que mediocrementemente del otro género». Dado que sólo con la reflexión y la meditación podrá el hombre de la modernidad recuperar la intensidad emocional, el poeta ha de poner antigüedad –y por qué no, diría yo, clasicidad– en la filosofía moderna y modernidad en la filosofía antigua.

Para Luzi el poeta del siglo XX siente la necesidad de confirmar su pertenencia al propio siglo, y se vale de los ataques a la tradición y la violación de las propias reglas del arte para reafirmarse. La contemporaneidad se presenta opresora y terrible, «el presente aparece en la conciencia del artista como algo execrable y horrible» y al hombre se le sustrae humanidad para convertirlo en número, cuando no en cosa. Las expectativas creadas a finales

del siglo XIX y durante el XX con la revolución como gran mito cultural, han llevado a un fuerte desengaño, por eso el poeta ha de ir más allá de las ideologías y momentos circunstanciales, superándolas, porque, al fin y al cabo, «el tiempo de la poesía, de la lengua de la poesía, es un tiempo en el que se insertan sin tiempo las cosas que han ocurrido siempre y que son siempre eventuales y susceptibles de suceder». El siglo XX es el siglo de la diversidad, de la multiplicidad, donde adquiere vital importancia la crisis de la realidad, donde conviven extrañas antinomias, simultáneas contradicciones que dan lugar a las vanguardias, que no son sino «la causa y el efecto de una irritación permanente en el proceso de creación artística».

Mario Luzi, independientemente de que fuese profesor y estudioso de Literatura Francesa, lo que obviamente justificaría su dedicación, pertenece a una serie de escritores italianos (Campana, Ungaretti...) que encontraron en la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX uno de los pilares de su formación poética; su poesía y sus ensayos hunden sus raíces en Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Apollinaire... Luzi reconoce que las implicaciones simbolistas están presentes en toda la poesía moderna, y al Simbolismo le dedicó una antología cuya introducción se ha incluido en este libro. El Simbolismo es visto dentro de la perspectiva general del Romanticismo, aunque con la figura de Baudelaire se entrase en la modernidad, en la que se pretende una nueva noción de símbolo «como fuerza sugestiva, activa, inversa a la cristalización que es propia del símbolo tradicional». Mallarmé será el epílogo de la historia romántico-idealista; para él el objeto de la poesía será la propia poesía; por lo que Luzi no duda en afirmar «que la poesía de Mallarmé es, por excelencia, poesía para poetas», y que la sustancia real de su poesía «es la alusión continua por analogías y símbolos al drama de la creación poética posible». Mallarmé es un poeta que no pretende ser moderno pero que se convierte «en un nudo inevitable en la trama de la *poiesis* de la modernidad». El símbolo se convierte en algo absoluto, «idea existencial generadora de la vida y del

poema, único y real objeto de la poesía», desarrollándose una asociación entre poesía, símbolo y música. «El símbolo no es elemento intermedio entre la verdad y su representación, ni equivalente; pero “provoca una actividad espontánea”; por tanto es una fuerza implícita y creativa». La complejidad del fenómeno simbolista es tal que Luzi reconoce que históricamente es más fácil de describir que de definir.

Rimbaud se coloca perfectamente en este periodo donde «el poder mágico de la palabra ultrarreal, superobjetiva, de los sonidos, de los ritmos, se inscriben en el área de la búsqueda simbolista, y al mismo tiempo devastan su territorio». Son tiempos donde la poesía pierde su valor de acto resolutivo y entra en los límites de un ejercicio superior del espíritu, espíritu que encuentra en la revolución de Rimbaud un humilde sentido religioso –de la infancia pobre y despiadada de una aldea de Las Ardenas– que para Luzi sería vano buscar en Mallarmé o en Verlaine. La poesía de Rimbaud calará hondo y profundo en los cimientos del gran movimiento Hermético italiano, y pocos poetas italianos le serán ajenos; en la poesía de Rimbaud todo es palabra y silencio al mismo tiempo, lo dicho y lo no dicho cuentan igualmente. Y no sin cierta ironía nos escribe el poeta: «Con Rimbaud nace la era en que se les pedirá a los poetas más una retórica (mezcla de poética y de su gestión) que una poesía *in re*. Pero así como Roma no es romana, Rimbaud no es rimbaudiano, y en sus páginas poesía y retórica son todo uno».

De Apollinaire destaca su espontánea y desinteresada naturaleza, alejado de lo metafísico pero con una gran inteligencia artística y crítica; los tiempos que le tocaron vivir tan iconoclastas, con movimientos como el futurista, el cubista, etc., hicieron de él un perfecto maestro de ceremonias en continuo contacto con la vida, la imaginación y el arte; capaz de elaboradísimas improvisaciones pero incapaz de establecer un comportamiento estético definitivo y mucho menos de ser bandera de ningún movimiento; él «quería simplemente ser libre de vivir» afirma Luzi con rotundidad.

Como ya destacara de otros poetas, Leopardi por ejemplo, de Campana pondrá de manifiesto ser un poeta antiguo y moderno contemporáneamente, fuera del tiempo, donde pasado presente y futuro son todo uno; haciendo de *Cantos órficos* un libro fuera del tiempo que nunca tuvo su momento pero que siempre es leído por su contemporaneidad. Algo semejante encontrará en Kavafis, donde se mezclan todas las épocas, «como si las barreras de la temporalidad hubiesen cedido simultáneamente a las de las naciones y las estirpes en una general promiscuidad de lo ocurrido, de lo legado y de lo vivo y actual». En Kavafis todo está ausente y presente, todo es hoy y entonces, «no se detiene en distinguir entre lo posible y lo real, todo está inserto en el maravilloso y patético círculo de la existencia y de la reiteración»; no hay ni añoranza ni nostalgia porque entre pasado y presente hay una continua ósmosis que acrecienta su sabiduría, aunque no su saber, pues éste último no le interesa.

De los italianos del siglo XX, además de Dino Campana, se detendrá en Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale. Ungaretti es el poeta proveniente del desierto (nació en Egipto, en Alejandría), cuyo nomadismo le llevó a París, y donde su poesía es una mezcla de cantinela coránica y poesía de vanguardia, con un verso libre que puede llegar a tener una única sílaba, «su estilo –escribe Luzi– no es un dato sino un proyecto continuo, como ocurre a los poetas que no se han rendido nunca». Ese no rendirse nunca hace de él, que nunca quiso crear escuela, un maestro de poesía para las nuevas generaciones: «Ungaretti eleva a la grandeza de la visualización trágica, propia de la tradición, la miseria del hombre desengañado, pero al mismo tiempo desmorona su escuálida imagen, la anula en la nada del sentido y de la naturaleza...» Y junto a Ungaretti, Montale, «un poeta en consonancia –no en paz– con su tiempo», es un poeta cuya poesía ha sido aceptada, acogida por una sociedad que la ha hecho suya; su poesía se mantiene dentro de la tradición lírica, desconfiando de las innovaciones vanguardistas pero sin ignorarlas, quizá por eso ha ocupado la parte más secreta ambigua y contradictoria de ésta. Para-

dójicamente durante la guerra el «aheroísmo de Montale se presentó como plausible y corroborante heroísmo».

Muchos otros son los argumentos por él tratados: la literatura fantástica («¿el escritor de historias fantásticas se mueve para alcanzar algo o bien se quiere liberar de algo?», pregunta que se podría hacer extensible a todo escritor); el lenguaje de Jesús («que no es uno que discuta o dilucide la verdad sino que Él mismo es la verdad») que cuando habla muestra toda su soledad con un fuerza *poietica* totalmente creativa; el de Castiglione y *El Cortesano*, obra que difundirá el platonismo italiano por toda Europa, especialmente en Francia y en España, «proyectado como imagen teórica e itinerario puro de una educación sin fin y de una cultura por suposición exquisitamente humana, o mejor, humanista»; el personaje de Andrómaca, la protagonista de Racine, «que no es solamente amor y fidelidad sino que es también experiencia del dolor y de la muerte»; de Villon resaltará su arte rudo pero dúctil, su condición de víctima, y no tanto de rebelde, pues proviene del sentimiento de injusticia social de su tiempo; por ello, con esa *pietas* que caracteriza a nuestro poeta toscano, no puede sino poner de relieve «la culpa que su inteligencia rechaza en parte», pues «este hombre inmaduro, este *puer* pide la absolución a pesar de no tener el coraje de declinar la responsabilidad que un sistema, desastroso e insuficiente para protegerle, todavía le atribuye», por eso, para Luzi, el poeta francés es religioso en su más alto grado al extraer una esperanza de misericordia que pasa por encima de la teología y de las leyes.

Y por último, cómo olvidar a Pound, el poeta que trata de organizar en un poema continuo la discontinuidad incoherente de la época, considerado por Luzi uno de los padres tutelares de la poesía del siglo XX; para él la poesía no tiene sólo una función reudentora en sentido estético, sino que adquiere una responsabilidad civil fundamental, pues «en todas las posibles formas de su gracia y sabiduría es central en la realidad del mundo».

A la hora de querer detenerme a hablar sobre la traducción no he podido sino recordar las propias palabras del poeta: «siempre

he sentido una cierta desconfianza por las teorías de la traducción; quizá porque oscuramente ya sentía incompatibilidad entre la teoría y un hecho inminentemente empírico, ordenado, como es a fin de cuentas la traducción», sin embargo el propio poeta, traductor él mismo, reconoce que la traducción se convierte en el «modo más resolutivo de inteligencia y de interpretación: el acto crítico por excelencia» ya que el traductor no es un simple lector, ni siquiera el creador de un lenguaje sin más, sino que ha de crear un texto que no le es propio y para el cual habrá que justificar cualquier decisión tomada, habrá que entrar conscientemente en las entrañas de un texto al que su autor entró de forma más libre y, quizá, más inconsciente.

En todo momento he procurado mantener el tono filosófico que Mario Luzi dio casi siempre a sus ensayos literarios, respetando el vocabulario, a pesar de que los diccionarios de filosofía de nuestro país tienden a ser más diccionarios de autores y movimientos que de concretos términos filosóficos.

Al releer esta introducción me doy cuenta de que en la mayoría de las veces es la voz del poeta italiano la que habla, que yo me he limitado –como un alumno consciente de la altura incommensurable del maestro– a recoger su voz para que me abra las puertas no sólo de su labor de crítico lleno de sabiduría, sino sobre todo, del gran poeta que procura asimilar la tradición para poder innovar con vistas a ese futuro que será también una parte del pasado y del presente absoluto.

Hubo siempre en Luzi un compromiso –o mejor, en palabras que le eran más queridas–, una resistencia civil al ultraje de la muerte como cultura; su cristianismo lo vivió con naturalidad frente al escándalo de la muerte. En el fondo él siempre supo, y así lo hacía saber, que el hombre no tiene respuestas, sólo preguntas. Hoy todas sus preguntas son ya una única respuesta. Sólo nos queda leer su crítica y su poesía; que sea uno de sus poemas, «A un compañero», el que sirva de colofón a esta humilde introducción, porque sólo desde esa humildad que él tanto añoraba podremos comprender la vastedad de su sabiduría y de su grandeza:

Y ahora que para ti  
morir es cada vez más profundo,  
para mí existir es no olvidar,  
la fuerza de ese gesto nos conviene  
usada para reencontrarnos,  
para defendernos el uno del otro cuando  
arrastra un viento recóndito de muerte.

PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA  
Universidad de Murcia