

EROS NARCISISTA EN LA POESÍA DE SANDRO PENNA

CARMELO VERA SAURA
Universidad de Sevilla

Uno de los componentes que enriquecen en mayor medida la poesía de Penna es el ensimismamiento amoroso, la reconcentración egocéntrica, manifestado en una serie de complejos vericuetos, intersticios sutiles y virtualidades que pliegan la experiencia en el seno yoico. No es ni más ni menos que la función catalizadora del *ego* como epicentro de todos los procesos psíquico-sentimentales, como crisol de la realidad vivida y asimilada.

Nos podemos remontar a la concepción platónica del amor, según la cual éste existe en el sujeto que ama, en el enamorado, porque es aquel que recibe la iluminación, la pasión, para encontrar ya la naturaleza del amor narcisista. Esta ideación también se recoge en la poética *dulcestilnovista* (recuérdese los *Fedeli d'amore*), donde sólo el corazón de la persona que es noble de espíritu y gentil es susceptible de recibir la acción del amor, el cual ya proviene de la amada y no de Dios, aunque sea un medio para llegar a éste. En este sentido nuestro poeta siente la atracción del adolescente como verdadera vocación que sigue los dictados de la madre naturaleza, vocación pasional que siempre tendrá algo de divina, no sólo por el *entusiasmo*, sino, sobre todo, porque el *fanciullo* adquiere un significado sagrado, críptico, símbolo de vida ulterior; el poeta es (sólo él) quien elige al muchacho mediante signos que los demás no aciertan a vislumbrar:

Io ti ho visto alla fronte un segno chiaro ¹.

El narcisismo penniano no significa un mero y burdo egotismo discriminante con respecto al muchacho; al contrario, representa una verdadera dimensión en virtud de la cual hay una comunión con los seres y con el mundo, una pluridireccionalidad que resultaría imposible reducirla a lo estrictamente convencional egotista. Desde el *voyeurismo* hasta el desdoblamiento de personalidad, pasando por el autoerotismo o la exhibición, el narcisismo penniano sufre y goza, y, ante todo, vive la soledad, último y verdadero reducto de la experiencia narcisista.

¹ *Tutte le poesie*. Milano. Garzanti. 1970, p. 74.

Si toda la naturaleza está animada por el sentimiento amoroso, éste estará íntimamente ligado al yo como fuente emanatoria, como principio generador y como instancia última de retorno, quedando, de esta manera, unidos naturaleza y sujeto.

El amor nace y muere en el yo. El narcisismo se alimenta de la imposibilidad de la comunicación amorosa, de la voluntad de amar sin esperar nada a cambio, de no mediatizar el amor. Ahí radica la trágica verdad del eros narcisista: la soledad narcisista.

El amor parte del yo, atraviesa la realidad apasionadamente y retorna al *ego* enriquecido y confundido con esa realidad:

L'amore di se stessi non è forse un sogno
vissuto ad occhi aperti per le strade? ².

El sueño equivale al deseo, al deseo narcisista de amar el mundo para amarse a sí mismo ³.
Narcisismo y soledad son dos procesos conjuntados:

Entro l'azzurro intenso di un meriggio d'estate
denso è il fogliame e assorto sotto il lucido sole.
Tutto è maturo e pieno. Non sono minacciate
le cose. E nondimeno, lontano come il sole,
e vicino, in sé vive —di sé solo— il mio amore ⁴.

La soledad como estado que empuja a amarlo todo. Lo subjetivo y lo objetivo en plena simbiosis, la transgresión como medida, el juego de espejos que jamás terminan por desvelar la alteridad. El poeta debe *motu proprio* amarse a sí mismo a la vez que está condenado a amarse por la realidad implacable. Igualmente el amor vive de forma autónoma en el amor antes que en el individuo, retroalimentándose tanto de lo real como del amante, convertidos, de esta manera, en medios del Sentimiento que ejerce su posesión.

El narcisismo amoroso se transgrede y extrapola en la soledad y en la comunión con el mundo:

Sedere a tavola ignota.
Dormire in un letto non mio.
Sentire la piazza già vuota
gonfiarsi in un tenero addio.

Il vento mi dà pace e la fontana
rumorosa l'oblio. E intanto penso
ricominciare. E sosto in questa piazza
ove il popolo sosta a me dintorno.

Mi perdo nel quartiere popolare
tanto animato se la sera è prossima ⁵.

² *Stranezze*. Milano. Garzanti. 1977. p. 110.

³ Véase ERICH FROMM, *El arte de amar*. Barcelona. Paidós. 1986, pp. 62-67.

⁴ *Tutte le poesie*, op., cit., p. 173.

⁵ *Ibidem.*, pp. 155, 255 y 265.

Un ser solitario, en participación secreta con el mundo, recorre el infinito camino del narcisismo amoroso que va desde el autorreconocimiento del deseo hasta la vivencia en lo ajeno anónimo, convirtiéndose en un incansable indagador y hurtador de realidad.

Si amar es desdoblarse, ser en otro, en el caso de Penna existirá un desdoblamiento fuertemente cualitativo (debido a la edad), ya que el poeta vuelve a vivir de nuevo sus sentimientos presentes y los de adolescencia a través de la figura del *fanciullo*, interseccionándose y autoproyectándose ambas pulsiones. La fijación en el adolescente amado hace que ambas sensibilidades se identifiquen en un mismo ámbito:

E nel dolce scompiglio del tuo viso
l'amore della folla. Quanti amici
per un amico qui confuso e solo ⁶.

Con la búsqueda del amor en la multitud, en la errancia, en un ámbito indiferenciado se aboca a la soledad, y viceversa.

El poeta busca inútilmente por las calles, y en esta búsqueda se muta en animal husmeante (recordemos el *lupo impazzito*, de p. 81), para transformarse más tarde en un *mostro da niente*, en un monstruo insignificante, en un ser *diverso*, pero sencillo, fuera del mundo pero inmerso en él, con odio y con amor, con fuerza y humillación. La *monstrificación* constituye un cariz más de narcisismo adolescente, degenerado en su grandeza:

E l'ora in cui si baciano i marmocchi
assonnati sui caldi ginocchi.
Ma io, per lunghe strade, coi miei occhi
inutilmente. Io, mostro da niente ⁷.

El amor adquiere propiedades de inidentificación del objeto amado, fragmenta sujeto, objeto e intersubjetividad para fusionarlos en un ámbito superior que unifica y desintegra. Es necesaria en esta complejidad conceptual la aplicación de la estructura de cajas chinas, de un continuo reenvío sin principio ni fin, de expansiva dispersión del ser, de la naturaleza, del amor:

Non è la costruzione il lieto dono
della natura. Un fiore chiama l'altro ⁸.

No hay razón mediadora: la naturaleza se renueva, las cosas se interconexionan, el amor es imprevisto y gratuito, la libertad evita que el mundo se preconstituya, y, más que la libertad, el azar. Si hay escisión entre sujeto y objeto jamás tendrá carácter estático. Nada más alejado que una poesía involutiva, pictórica, intrascendente, perdida en su delicado lirismo, como vio cierta crítica. Es una poesía que basa su esencia en una infinita transgresión de sentimientos, de estados, de visiones... y no en interiores o paisajes sin más, sin mayor profundización.

⁶ Ibidem., p. 244.

⁷ Ibidem., p. 221.

⁸ Ibidem., p. 188.

El primer puntal que narcisiza su poesía se debe a un visible pero contenido hedonismo, a la alabanza de los sentidos, del deseo, vivido como absoluto elemento narcisista:

Forse la giovinezza è solo questo
perenne amare i sensi e non pentirsi ⁹.

Sin embargo, hay que dejar claro que no propugna ningún hedonismo exaltado, ni abandera ninguna teoría puramente sensística: “Penna vive, e quando fa poesia ripete e amplifica la dolcezza animale che lo possiede. Perciò la sua poesia è astratta, le sue parole non sono sensuali: la sensualità è la forma che le contiene” ¹⁰. Es importante esta señalización porque, a pesar de ser una de las poesías de mayor líbido del *Novecento*, como señaló Garboli, no existen descripciones puramente eróticas sino una sensualidad *apriorística*, contenida en el propio lenguaje, en la inmanencia del texto; es anterior a los mensajes poéticos.

Y es que Penna cree que el hombre debe gozar de los sentidos por pura justicia natural, lejano de lo dionisiaco y de lo social, como si se tratase de una vivencia anterior a la caída del hombre, al pecado. Su hedonismo es aquel que se asemeja a un paraíso natural, donde se vive olvidado de todo temor o nostalgia, en la pura vivencia.

No dejamos de señalar, también, que el solipsismo actúa como espiritualización interiorizada de los sentidos, pero en el paraíso natural no habría interiorización, sólo vivencia.

Ante un mundo que se mueve por la ley de la utilidad, del interés, del placer calculado, nuestro poeta se mueve por la ley natural del placer, “la cui intensità è proporzionale alla sua fugacità” ¹¹. Sólo cuando tropieza con la coacción social es cuando inmediatamente se rebela contra las estructuras coercitivas:

Non vogliate proibire il sacro fuoco
del piacere. Il piacere abbia libero corso ¹².

El placer, además de fuego, es sagrado, es decir, inaugura el mundo, los sentidos; cada vez que se manifiesta, es un continuo descubrimiento desde una inocencia nunca perdida. Aquel que siente lo sagrado aún conserva la inocencia, aquel que descubre el mundo a cada instante con igual intensidad que lo descubre el adolescente (digo mundo y digo amor), jamás pierde la pasión, la intensidad, y Penna es un poeta que después de la experiencia se mantiene en la inocencia, verdadera pureza de sapiencia oriental que manifiesta el poeta chino Chuang-Tse: “La máxima pureza es no extrañarse de nada” ¹³.

Ya hemos apuntado la raíz hedonista de Penna, su deseo ávido de placer, trascendido por una gran carga moral y por una búsqueda independiente de la felicidad, de la perfección de las cosas y del ser como reflejo de la perfección soñada (recuérdese el poema anterior *Entro l'azzurro intenso...*).

La indagación en el placer y en la felicidad adquieren un aspecto narcisista desde el momento en que se convierten en fenómenos incommunicables, intransferibles, que no tienen

⁹ Ibidem., p. 239.

¹⁰ ALFREDO GIULIANI, *La Repubblica* (“Un polinesiano a passeggio in Occidente...”), 26 enero de 1977.

¹¹ GIULIO DI FONZO, *Sandro Penna. La luce e il silenzio*. Roma. Edizioni dell'Ateneo. 1981, p. 77.

¹² *Stranezze*, op., cit., p. 65.

¹³ JESÚS FERRERO, *Bélver Yin*. Barcelona. Bruguera. 1980. Cita de encabezamiento.

proyección más allá del interior del poeta. Existen procesos psíquicos que no se pueden comunicar (por muy variadas razones) pero que el receptor puede llegar a captar sin mediación alguna, de forma casi telepática. Cuando en un cierto sujeto se verifican unos procesos, aun inconscientes, que no traspasan su esfera subjetiva, aun cuando materialmente no se comuniquen, quedan totalmente asumidos por una segunda persona que ha sufrido idénticos procesos. Pero no es esta la característica del amor penniano, donde el extrañamiento y la desigualdad de naturaleza cualitativa se acentúa con enormidad entre ambos sujetos. El poeta se convierte en su propio interlocutor, en su propio espejo, en el cual se refleja el mundo y el *fanciullo*. Es por ello por lo que la primera y principal materialización de su amor deriva de su contemplación, del amar sin comunicar, único amor posible para nuestro poeta. Toda la poesía penniana se sustenta en la contemplación amorosa como fundamental (y casi única) forma de amar, que, por otra parte, es la más pura, la más cercana al misticismo.

La mirada traspasa las fronteras de lo real y se instala en la visión, en la fruición amorosa:

Un giorno che alla terra abbandonavo
ogni calmo desio —e rispondeva calmo
il vento che dal mare risaliva
a noi del verde colle—
io nel sole un'umana figura
riguardavo dormire ¹⁴.

La única reciprocidad que posee el poeta a su deseo es el viento: la naturaleza es mediadora entre amante y amado.

La figura adolescente aparece transfigurada en una dimensión ultraterrena, como de ensueño, encarnando la proyección contemplativa en su trascendencia mítica, porque se contempla más allá de lo real, para asumirlo en la interioridad, último ámbito a través del cual el mundo cobra existencia y valor; el poeta queda asustado ante tanta belleza creada por él mismo y adviene el silencio, porque entre la exaltación de esa bellísima visión y la nostalgia de no poder alcanzarla se entrega a una rara armonía, a la beatitud del *dulce silencio* y del *mar azul*:

Indi m'accorsi
che un vero iddio guardava quella forma.
Mi ritrassi in silenzio. Spaventato
fui nel dolce silenzio, azzurro mare ¹⁵.

La armonía alcanzada tras la visión se manifiesta en otras ocasiones:

Quando viene l'estate lascia questo
malinconico ardore. Nel silenzio
raggiungi il mare placido di luce ¹⁶.

¹⁴ *Tutte le poesie*, op. cit., p. 98.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 98.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 122.

La contemplación trae consigo otros planteamientos de mayor envergadura. Se puede hacer una división, atendiendo al factor contemplativo, entre poemas donde hay una actitud pasiva, puramente contemplativa, que serían la mayoría de ellos, y aquéllos en los que existe una participación, una postura activa, que serían una minoría. Ambas posiciones comportan una visión de la vida, una teleología. Hay quien ha hablado de un ojo avizor que recorre toda su poesía, puesto que la mirada es pulsión de fondo, principal manifestación de su amor:

Le stelle mi guardavano se a tratti
socchiudevano gli occhi come fanno i gatti.

* * * *

La luna ci guardava assai tranquilla
al di là dello schermo ov'egli attento
seguiva le incredibili vicende
col suo profilo di bambino, caro
a quella luna già, ma assai lontano
solo mezz'ora prima... ¹⁷.

Encontramos en esas contemplaciones ubicuas, no participativas, la característica propia de un Ser que lo observa todo pero que no participa en las actividades y preocupaciones de los hombres. Su existencia es pura pasividad, quietud, indiferencia frente a la pasión humana, imposibilidad de juzgar. La existencia divina (en su caso) sólo podría ser pura contemplación, pues, desde el momento en que participase en los problemas humanos no sería divina. Así, hemos podido observar, cómo el poeta se identifica, en cierta manera, con la postura sobrehumana, absolutamente contempladora:

Io nel sole un'umana figura
riguardavo dormire.
Indi m'accorsi
che un vero iddio guardava quella forma.

Por otro lado el comportamiento activo responde a una realidad humana; actuar es arriesgarse, consumarse hasta un límite, actuar desgasta y desasosiega, conlleva una finitud. El ser activo por excelencia es el adolescente, encarnación del movimiento y de la acción. Entre ambas posiciones queda desgarrada el alma del poeta. Cuando pretende vivir actuando la limitación es sorprendente, nada tiene consistencia, la realidad se esfuma, el *fanciullo* es un sueño, el verbo se vuelve condicional de deseo:

Quando la luce piange sulle strade
vorrei in silenzio un fanciullo abbracciare ¹⁸.

Esta doble posición, paradójica pero real, transgresora al fin y al cabo, indica un desdoblamiento entre lo pueril y lo sobrehumano, entre la adolescencia y la madurez: "Existe in Penna una concorrenza, una doppia posizione, intimamente congiunta, di atteggiamenti

¹⁷ Ibidem., p. 216.

¹⁸ Ibidem., p. 92.

puerili e superomistici che, a tradurli in termini d'epoca, congiurano *al di là del bene e del male* verso la gioia di sentirsi disumani: gioia ineffabile, perchè solo la disumanità (nel senso di disappartenenza all'umano, senza connotazioni necessariamente sataniche) sa fare radioso il piacere. (...) Il mio interesse verso la poesia di Penna è largamente debitore alla suggestione di questo disaccordo, di questa incompatibilità tra due toni vitali diversi"¹⁹.

Esta doble actitud es perfectamente compatible si tenemos en cuenta el fenómeno de la transgresión, sin el cual no puede ser entendida la poesía penniana: la actitud pueril se corresponde con la faz activa (casi siempre ausente), y la sobrehumana con la postura contemplativa. No hay que entender esta segunda actitud teniendo como modelo un supuesto superhombre nitscheano o d'annunziano, entre otras cosas porque Penna está alejado de la aventura exterior²⁰.

La contemplación se desdobra, al tiempo, entre el poeta que mira y el poeta contemplado, espiado por la luna, por las estrellas. Incluso la naturaleza se contempla a sí misma.

La mirada es la exteriorización más visible del poeta, nada se libra de ella, planea por encima y otea su objetivo:

L'opaca moltitudine si aggira
tutt'intorno alla musica. Contenta
non sai di che. Una bellezza sola...
Invisibile a tutti e piu a se stessa²¹.

El poeta *voyeur* nos introduce en el juego de poseer y estar desposeído, de plenitud y vacío, de presencia y ausencia, dialéctica indefectible:

Il fanciullo che giuoca a me vicino
è simile al mio cuore
e m'è lontano²².

Muchacho y corazón se identifican, se reflejan para terminar en la disociación, en el extrañamiento de ambos, con el constante desdoblamiento del poeta. El *fanciullo* está lejano en el espacio (en la realidad presente) y en el tiempo (el propio poeta adolescente). El

¹⁹ CESARE GARBOLI, *Penna papers*. Milano. Garzanti. 1984, p. 63.

²⁰ Únicamente se puede pensar que en su juventud, debido a la lectura y a la adoración de D'ANNUNZIO, su modelo de vida y sus teorías le influyeran, hecho constatado en el siguiente poema de juventud publicado póstumamente en *Confuso sogno*. Milano. Garzanti. 1980, p. 118:

Ma ora sono guarito e sento un acuto bisogno
di sole, di cielo e di colore...
Addio Baudelaire, lascio i tuoi oscuri turiboli
e in parte io più non t'amo
se torno al mio caro D'Annunzio adolescente
per tuffarmi, con un ardore che i miei
anni reclamano, nell'azzurro del cielo e
del mare.

Como nos dice DI FONZO: "Lo stesso vitalismo e panismo d'annunziano subiscono una correzione: il vitalismo si interiorizza e diventa vitalità, coscienza della calda vita come parte di una fecondità universale". (*Sandro Penna. La luce e il silenzio*, op., cit., p. 82).

²¹ *Tutte le poesie*, op., cit., p. 39.

²² *Ibidem.*, p. 106.

contemplador se escinde en dos muchachos, se bifurca en el *fanciullo* amado y en *fanciullo* que él mismo fue, y en el fondo de ambos se vislumbra el *fanciullo* idealizado, platónico, mítico. En muchos de estos poemas se sobreentienden estos dos muchachos, y a veces se produce la ambigüedad como efecto del desdoblamiento.

Ante la carencia de referencias contextuales el lector percibe un muchacho perteneciente a ambos ámbitos espacio-temporales, que tanto puede ser real presente, pasado real, soñado presente y soñado pasado, o simplemente imaginado:

Il fanciullo che ascolta nei libri
canti di amori perduti
non ne capisce niente. Guarda
guarda un vetro sul tetto
riluoccare forte
in un tramonto acceso...
Si china poi sulla carne, come
su di un bianco diario ²³.

El cuerpo es un *blanco diario*, y es en él, durante la juventud, donde se escribe la vida, llenándose de signos felices y dolorosos, quedando vida y escritura (sueño y realidad) unidas en la carne, en la página en blanco, convertida así en metáfora.

Aunque existe en esta poesía una subrepticia e intensa alabanza a la adolescencia como época dorada, sabemos lo mucho que sufrió el poeta en ella ²⁴, lo cual nos viene a desmentir el mito de la adolescencia feliz, pero Penna se obstina en permanecer joven después de la experiencia, en conservar la inocencia en la madurez, mimetizando el comportamiento del muchacho, aún cuando ello le conlleve el desgarramiento y la esquizofrenia, teniendo que pagar un fuerte desdoblamiento (común a toda la poesía del siglo XX) a la consciencia escindida. El amor hacia el *fanciullo*, o *fanciulli*, lo arrastran a la añoranza y a la soledad, ante la imposibilidad de alcanzar la otra imagen del espejo, inexorablemente negada por el amor y por el tiempo. El amante no alcanza jamás su ser completo, su cuerpo total y deseado, quedando condenado a una fijación narcisista de la adolescencia.

En el amor que el poeta profesa hacia el muchacho está amando su propio pasado, su propio yo, recuperándolo por instantes que ya no le pertenecen, porque la vida, el pasado, la felicidad, se recobran en la *rêverie* epifánica narcisista, Penna queda convertido en el *poeta fanciullo*.

Con la contemplación del *fanciullo* se redime su pasión y su voluntad impenitente de volver al pasado, de revivir las sensaciones primeras a través de su otro cuerpo:

L'ombra di una nuvola leggera
mi condusse a un fanciullo
che uscito dal torrente
nudo si stesce sull'erba.

²³ Ibidem., p. 272.

²⁴ Véase ELIO PECORA, *Sandro Penna: una cheta follia*. Milano. Frassinelli, 1984. (Los capítulos dedicados a la adolescencia).

Mi sentii
come dopo la prima comunione ²⁵.

La superación del desdoblamiento, la conjunción de lo escindido alcanza por momentos esa unión soñada mediante una revelación breve, epifánica, para seguidamente alejarse de esa conciliación con la felicidad:

Di se stesso e di te, con tanto amore,
stringe una sola età —e te allontana ²⁶.

Buscar dentro y fuera de sí para hallar la armonía, la plenitud ansiada.

La fidelidad al ser adolescente lo lleva a adoptar su misma psicología, su misma visión de la vida, su misma vivencia.

Aquí el espejo funciona de forma contradictoria al servir de negación del deseo del poeta, el cual ve en el muchacho la pura quietud, un estado de despreocupación de sí, del mundo, de serenidad indiferente a los hechos humanos, de puro ensimismamiento que alguien ha relacionado (principalmente Di Fonzo) con la filosofía oriental, con un estado de retraimiento, casi nirvánico:

Forse la primavera sa che sono mie
le mie dolcezze. Come dorme il fanciullo
entro di sé nel sole e non ricerca
alcuna cosa —io non cerco il fanciullo ²⁷.

Sin embargo el verdadero narcisismo existe difícilmente en la psique del muchacho, ya que aún no es (relativamente) consciente de su yo, de lo que le rodea. Elio Pecora, al referirse al respecto a la adolescencia penniana nos dice de su narcisismo: “Nel suo caso il narcisismo, inteso come attenzione verso se stessi, scaturiva piu dall’odio di sé che dall’amore” ²⁸.

En un mismo poema pueden confluír el *voyeurismo*, la exhibición y el espejo real de un erotismo narcisista. El espejo es la imposibilidad y al tiempo el único medio para recuperar esa unidad escindida, devuelve la propia imagen para en ella amar el mundo, el fanciullo, la ciudad desconocida:

Sul campo aperto giuocano al pallone.
Il sole ora l’investe ora li lascia.
La camera d’albergo è del mio corpo
nudo agli specchi. E sconosciuta
è la città ²⁹.

²⁵ *Tutte le poesie*, op., cit., p. 285.

²⁶ *Ibidem.*, p. 217.

²⁷ *Ibidem.*, p. 177.

²⁸ *Sandro Penna: una cheta follia*, op., cit., p. 45.

²⁹ *Tutte le poesie*, op., cit., p. 228.

En otro poema la complejidad aumenta cuando una tercera persona regala un espejo al muchacho a la vista del poeta, gesto real y simbólico que adquiere dimensiones dedálicas: el *fanciullo* en su inconsciencia sólo se mira a sí mismo, despreocupado de lo demás, se mira en un espejo dado por el azar que le devuelve la consciencia del tiempo, de su edad, espejo en el que se mira también el poeta manteniéndose distanciado, contemplador empedernido:

Un vecchio sconosciuto a noi s'accosta:
gli regala uno specchio e noi saluta ³⁰.

El poeta acude a su yo como necesaria fuente de amor, se diría que ama el amor, las sutilidades del sentimiento, las gamas de la pasión, para llegar al éxtasis que tange lo físico y lo anímico, lo real y lo soñado. Desde Platón a Proust el amor recorre el camino del narcisismo.

La fantasía del amor, la fantástica visionaria, será la única verdad, el amor que nace y fenece en el alma del poeta ya que la realidad escapa al goce. El amor queda en la interioridad del sujeto, en la visión onírica, en la ficción del deseo:

L'inventare a voi solo conviene. Accanto accanto
a un triste sentimento conosciuto. Ma inventare
che cosa? L'innocenza è una bandiera,
e i rossori si spengono alla mesta
messinscena del vespero la sera.

Amore inventa e rischia. L'inventare
a voi solo conviene. Uno stendardo
può valere una guerra. E in voi balena
l'amore di voi stessi, come una dolce mischia ³¹.

Existe un poema del corpus penniano donde se combinan ciertos aspectos de los que hemos visto como planteamientos narcisistas (contemplación, desdoblamiento...), y que, naturalmente lo transgreden, con otro que se acentúa e irrumpe con mayor fuerza que antes, como es el exhibicionismo:

Un po' di pace è già nella campagna.
L'ozio che è il padre dei miei sogni guarda
i miei vizi coi suoi occhi leggeri.

Qualcuno che era in me ma me non guarda
bagna e si mostra negligente: appare
d'un tratto un treno coi suoi passeggeri
attoniti e ridenti: ed è già ieri ³².

En él se dan una serie de dualidades típicas de su poesía: pasividad-acción, presente-pasado, desdoblamientos contemplativos, exhibicionismo... El ocio que mira es el ya aludido

³⁰ Ibidem., p. 195.

³¹ Ibidem., p. 144.

³² Ibidem., p. 216.

ojo avizor, ubicuo, que anima el campo y que es trasferible al poeta, el cual contempla y es contemplado por lo inanimado, para posteriormente sentirse mirado por los pasajeros.

Como nos dice Giuliano Gramigna: “C’è un *guardare* e un *essere guardato* o meglio sentirsi guardato: ossia si dà un soggetto e la propria proiezione che radoppia lo sguardo. Tutta questa breve poesia è un gioco di reciprocità, di rimandi, di reduplicazioni: spettacolo e spettacolo *dentro* lo spettacolo”³³.

La mirada puede provenir del protagonista en el presente o, del mismo en el pasado, en su adolescencia. La clave está en el verso cuarto, donde parece referirse a un pasado que ya no le pertenece, una adolescencia que habitó y que abandonó, de ahí la discontinuidad entre los dos Pennas (*Qualcuno che era in me ma me non guarda...*). Por último el tren como nuevo ojo espía encarnado en los pasajeros, como movimiento ubicuo de la mirada y como símbolo del paso del tiempo. Lo espacial lleva a lo temporal, el cuerdo se presenta como una instantánea actual. Solamente se indica el pasado mediante un solo verbo (*era*) y un sustantivo (*ieri*). De lo contrario nos creeríamos inmersos en un presente. El poema nace, efectivamente, en el hoy, con los tres primeros versos para fluctuar en la segunda parte entre el pasado y el presente.

Gramigna recurre a la fase del espejo que describe Lacan³⁴ para dar una explicación al fenómeno, según la cual el joven no tiene conciencia de la totalidad de su cuerpo sino de su fragmentación, al observarse en el espejo. En esta fase existe una potencia imaginaria del sujeto, un descubrimiento del propio cuerpo y aparición del otro.

Todo el deseo de Penna girará en torno a su cuerpo escindido, a la contemplación de ese cuerpo reduplicado, reconstruido en el espejo, en la infinidad de *fanciulli* que no serán sino el *fanciullo*. El espejo y la realidad serán reversibles, intercambiables, pero jamás recompondrán la unidad primitiva del ser, el cuerpo total del amor: “Nella fase dello specchio, si consuma, anche se non totalmente, il potenziale immaginario del soggetto, che per essere tale dovrà entrare a far parte dell’ordine simbolico, pagando il prezzo della propria alienazione”³⁵. Lo simbólico representaría, en sentido lacaniano, el orden de lo real, de lo supraindividual, de lo social, mientras lo imaginario se instalaría en el orden subjetivo.

“El cuerpo no es hablado como un todo, se trata de partes del cuerpo: cuerpo disociado que oscila entre los extremos del desmembramiento irrecuperable”³⁶, hecho que sucede en esta época del joven.

De la contemplación y la mirada transgresora se llega al exhibicionismo: un muchacho que está orinando a la intemperie y que, de repente, se ve observado por las personas que viajan en un tren, por gente anónima, por el ojo avizor y ubicuo representado en el tren (símbolo de ausencia-presencia).

Más tarde el poeta será contemplado y espiado (en apariencia secretamente) por un muchacho que lo descubre en una escena de evidente carácter erótico-narcisista. *Voyeurismo* y exhibicionismo se alían junto con el sarcasmo del muchacho, imaginado por el poeta y trasmutado en ternura:

³³ GIULIANO GRAMIGNA, *Nuovi Argomenti*, núms. 51-52, julio-diciembre, 1976, p. 26 (“Qualcuno era in me... —lo sguardo, lo specchio, il radoppiamento in Penna—”).

³⁴ Cfr. JACQUES LACAN, *Escritos*. México. Siglo XXI. 1976.

³⁵ ANTONIO IACOPETTA, *Sandro Penna. Il fanciullo con lo specchio*. Roma. Bonacci Editore. 1984, p. 108.

³⁶ JULIA KRISTEVA, *Loca Verdad*. Madrid. Fundamentos, 1985, p. 120.

La luna che nel cielo era assopita
entra nella mia stanza così viva
che il mio sesso sussulta e si nasconde.
Ride il fanciullo e candido si mostra
dicendomi “vergogna di una luna!”³⁷.

La postura exhibicionista de Penna difiere del sentido peyorativo que se le da al adjetivo. La mostración que no ostenta, más que significar lo sicalíptico, aunque lo englobe, es propio de quien pone en tela de juicio el mito de la intimidad, por el hecho de que conociendo la propia se conoce la ajena, transformándose en un deseo arquetípico universal.

En el poema confluyen funciones ya vistas: voyeurismo, desdoblamiento, etc., aunque en este caso la contemplación está invertida, pertenece al muchacho, si bien previamente es contemplado por el poeta, produciéndose un juego recíproco de espejos entre lo verídico y lo imaginario, jaspeado de una complicidad irónica. Muchos de los *fanciulli* que hacen su aparición en los poemas pennianos pueden ser tan reales como ficticios porque poseen la veracidad de la proyección imaginaria del deseo que transmuta la realidad a su imagen y semejanza. La exhibición, dentro de los procesos narcisistas, rompe a su modo con la postura contemplativa a la que nos tiene acostumbrada toda la poesía penniana.

El exhibicionismo supone un tentativo de disminuir y acortar la contemplación, pero cuando el distanciamiento se acentúa mucho más, se produce el verdadero desdoblamiento escenificado del poeta, apareciendo en tercera persona e imprimiendo, de esta manera, mayor fuerza a la decantación de su fiel extraña alegría de vivir:

Cercando del mio male le radici
avevo corso tutta la città.

Gonfio di cibo e d'imbecillità
tranquillo te ne andavi dagli amici.

Ma Sandro Penna è intriso di una strana
gioia di vivere anche nel dolore³⁸.

El proceso objetivador aumenta cuando no es el mismo poeta quien se distancia, sino que es contemplado, escrutado y teatralizado por los demás. Contempla, así, su propia teatralización creada a espaldas suyas, el espejo de su exhibición. De nuevo la complejidad interior hace su aparición.

Es de notar el profundo amor del poeta hacia sus propios detractores, como si de un mártir se tratase, o de un *santo anarquista* como lo llamó Pasolini. La ironía con que le agreden se convierte, en virtud del amor, en ternura. Para Penna el amor sólo se vence con amor, jamás con odio, resignación o escepticismo. La lección amorosa es inigualable, no en vano Garboli lo ha comparado a Charles Chaplin³⁹.

³⁷ *Tutte le poesie*, op., cit., p. 301.

³⁸ *Ibidem.*, p. 217.

³⁹ *Penna papers*, op., cit., pp. 28 y 40.

Tutto il giorno passai coi contadini.
Altro non feci che vederli fare.
La sera la vergogna ai colmi vini
mi prese: alla taverna cosa stavo io a fare?

Isolato, in un angolo, oh sul muro
leggo atterrito e attratto: "il nostro Sandro
poeta fa l'amore di sicuro,
è sempre solo muto come un mulo".
Senza fiato rimango, ormai felice
di quel che il muro, a me tacendo, dice ⁴⁰.

Intimamente ligado a la exhibición y a los demás fenómenos existe otro que señala la espiral centrípeta en la cual se mueve esta poesía. La contemplación, el desdoblamiento, la exhibición, la transgresión, la teatralización... todos alcanzan un punto culminante del eros narcisista en el acto onanístico:

"Onanismo, in quanto la masturbazione per lui ha un significato anche mitico-antropologico, essendo un'operazione che unifica la parte maschile a quella femminile, insomma un atto totale anche se piu illusorio del coito vero e proprio" ⁴¹.

La masturbación, que podría aparecer como antisublimatoria, alcanza, en virtud del eufemismo, su belleza poética:

Con il cielo coperto e con l'aria monotona
grassa di assenti rumori lontani
nella mia età di mezzo (né giovane né vecchia)
nella stagione incerta, nell'ora piu chiara
cosa venivo io a fare con voi sassi e barattoli vuoti?

* * * *

Al di là dell'ortaglia ove nell'ombra
i miei umidi atti erano soli
la rotaia deserta luccicava al sole ⁴².

El proceso de eufemización reviste de una belleza pudorosa a hechos convencionalmente escabrosos. El eufemismo se materializa mediante perífrasis, sugerencias (a menudo no intencionadas), elipsis y *deixis*.

La expresión eufemística no debe ser vista bajo suposiciones pecaminosas, como quiso ver Pasolini ⁴³, o ribetes inhibitorios, al contrario, es la constatación de su pureza amorosa, de su sincera voluntad y de una concepción del arte como embellecimiento. Una poesía sin

⁴⁰ *Tutte le poesie*, op., cit., p. 296.

⁴¹ *Sandro Penna. Il fanciullo con lo specchio*, op., cit., p. 109.

⁴² *Tutte le poesie*, op., cit., pp. 220 y 300.

⁴³ PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e ideologia*. Milano. Garzanti, 1960, primero en *Paragone*, núm. 76, abril 1956.

eufemismos no tendría para Penna el alto destino poético que él le quiere conferir. Es una manera de intensificación de la tensión de la belleza, aun en lo tradicionalmente soez. Dentro incluso de este proceso general de desublimación se podría señalar una eufemización y deseufemización continuando la complejidad transgresiva que recorre toda la poesía penniana.

Sintomático es el poema ya apuntado “L’amore di se stessi non è forse un sogno / vissuto ad occhi aperti per le strade?”, que nos presenta la archidialéctica del desdoblamiento entre el amor ausente, inencontrable, anónimo, y que al mismo tiempo está presente y encarnado en todas las cosas que nos rodean, constituyéndose una conjunción y una oposición entre ambos polos.

El placer autogenerativo del onanismo convierte al sujeto en causa primera y universal. El autoerotismo es la manifestación más visible del solipsismo amoroso, autosatisfactorio, generado en la soledad y condenado por ella. El onanismo se inserta como un fenómeno más de la fijación narcisista-erótica de la adolescencia y que forma parte del imaginario latente del poeta ⁴⁴:

Forse l’ispirazione è solo un urlo
confuso. Ma dentro le colonne della
legge ridendo si masturba ogni fanciullo ⁴⁵.

La obsesión visionaria del poeta le hace imaginar a cada muchacho en actitud onanística (que será su propio recuerdo).

El onanismo va acorde con el retorno a las cualidades animales que hemos visto anteriormente: la obstinada representación del imaginario erótico que reduce a cero el hecho propiamente real. Estas imágenes eidéticas se acercan (salvando las distancias) a una visión del mal, tal y como Bataille lo aplica al mundo kafkiano ⁴⁶.

La masturbación supone un elemento más de la manifestación erótica narcisista, que en ningún caso significará la satisfacción instintiva, mecánica, deudora de un comportamiento puramente fisicista. La misma mirada de Penna no permanece en un ámbito estrictamente *voyeurístico*. La mirada se trasciende mediante la visión y ésta, a su vez, quedará trascendida por la videncia, que nos llevará siguiendo el tenue hilo de algunos poemas a una parábola bíblica del mundo, es decir, a una creación, plenitud y muerte de los seres y de las cosas, y no solamente ello sino también un eterno retorno de los mismos. Es, por tanto, el deseo visionario, la videncia amorosa, la fe del artista. Desde el sueño deseante (insistente, por otra parte, en toda la lírica del *Novecento* italiano) hasta la ideación mítica, el imaginario erótico encuentra su última verdad:

Traversare un paese... e li vedere
cheti fanciulli ridestarsi a un soffio
di musica e danzare. S’allontana

⁴⁴ ELIO PECORA nos dice del poeta: “... aveva scoperto da solo la masturbazione a dieci anni (...) fino ai vent’anni, non avendo identificato il proprio desiderio, usò appagarsi del suo stesso corpo”. (*Sandro Penna: una cheta follia*, op. cit., p. 111).

⁴⁵ *Stranezze*, op., cit., p. 10.

⁴⁶ GEORGES BATAILLE, *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus. 1981, pp. 111-124.

forma o colore: un sogno. Viva resta
la dolce persuasione di una fitta
rete d'amore ad inquietare il mondo ⁴⁷.

La figura moderna del *fanciullo* arranca de Leopardi que en su diario-ideario *Lo Zibaldone* insta al joven (*garzoncello*) a gozar de las alegrías del mundo, pero Leopardi actuará por reflejo de su triste y desengañada adolescencia. Es Pascoli quien al final del XIX crea la poética del *fanciullino*, según la cual todo hombre, y en especial el poeta, conserva en su interior un muchacho a través del cual percibe y asimila el mundo con estupefacción, como si continuamente lo estuviese descubriendo. Retomado por los poetas crepusculares el *fanciullo* está presente en cada sentimiento de éstos, aunque con características diversas en cada uno. Así, por ejemplo, en Corazzini nos encontramos con el *piccolo fanciullo malato*, imagen del poeta abatido que sólo desea morir, en Gozzano el *monello giocondo* que ríe en el llanto, trágica mueca de salvación ante la muerte, en Govoni, de nuevo vuelve el *bambino malato*, tópico de la adolescencia incurablemente triste.

La figura del *fanciullo* cruza todo el *Novecento* en poetas aparentemente diversos, con motivaciones que difieren de uno a otro: Onofri busca de forma "iluminada" una salvación místico-teosófica a través del muchacho, descubridor de relaciones entre causas lejanas y de comunión entre seres, Bertolucci, celoso cantor de su campiña parmense y de la *fanciullezza* en ella transcurrida (el *fanciullo* como adolescencia perdida es línea insistente en todo poeta italiano *novecentesco*), Sinisgalli y los numerosos *fanciulli* que pueblan sus poemas. Sin embargo es en Penna donde el adolescente hace acto de presencia como clara figura erótica, con todas sus variedades representativas y las complejidades que hemos visto, rodeado de una constante sublimación y dulzura, tan diferente del *ragazzo* de Pasolini, violento e infernal.

Según Freud "los homosexuales no eligen su ulterior objeto erótico conforme a la imagen de la madre, sino conforme a la de su propia persona. Demuestran buscarse a sí mismos como objeto erótico, realizando así su elección de objeto conforme a un tipo que podemos llamar narcisista" ⁴⁸. No parece demasiado acertada esta visión freudiana que asocia la homofilia a un narcisismo entendido como puro egoísmo, como mero Narciso, lo cual se contradice con un narcisismo bien entendido, propio de todo ser humano (y no solamente homoerótico), por el que se ama a sí mismo y se proyecta el imaginario del deseo para amar a los demás.

Por último señalar que el fenómeno de la iteración, en todas sus variedades de anáfora, anadiplosia, apanadiplosis, aliteración, reduplicación, diseminación iterativa, repetición de palabras clave, de versos..., aparece de forma riquísima en la poesía penniana, convirtiéndose en un aspecto más del carácter narcisista de su escritura, que alcanza, de este modo, una obsesión infinita: una metáfora obsesiva.

⁴⁷ *Tutte le poesie*, op., cit., p. 240.

⁴⁸ SIGMUND FREUD, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid. Alianza Editorial, 1979, p. 22.