

LUIS CERNUDA E ITALIA

GABRIELLE MORELLI

Es difícil conocer las múltiples razones -de orden histórico y social, cultural y literario, o simplemente de gusto personal y de moda- que explican y justifican el conocimiento y la difusión de un autor dentro de una lengua y cultura distintas a las suyas originarias. No es suficiente para esto referirse a la notoriedad e importancia de dicho autor en el ámbito de su propia literatura: hay casos -y me limito a recordar el de Juan Larrea, cuya obra aparece antes en Italia que en España¹- en que su éxito se debe sobre todo a la relación personal establecida por el traductor con el autor.

En lo concerniente a la recepción de la obra poética de Luis Cernuda en Italia -este esquivo sevillano que con el tiempo va mostrando, cada vez más clara, su faceta internacional- el mérito de su primera traducción pertenece al renombrado crítico Carlo Bo, conocido en el mundo de las letras hispánicas por su contribución al estudio de la poesía española contemporánea (en particular la obra de Juan Ramón Jiménez² y la de Federico García Lorca³).

El prof. Carlo Bo, Rector Magnífico de la Universidad de Urbino, en una lejana antología poética titulada *Lirici spagnoli* (Milano, Corrente, 1941), daba a conocer algunos textos fundamentales de la Generación del 27, relativos a la obra poética de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Gerardo Diego y Luis Cernuda. En la Introducción al libro, el crítico justificaba la presencia de los dos últimos autores -Diego y Cernuda- en cuanto según él afirmaban un proceso de identificación y adhesión absoluta del yo poético a su canto. Particularmente Carlo Bo señalaba en la expresión del sevillano un temperamento de gran talante lírico y sentimental. No por azar los cuatro poemas traducidos de Cernuda -dos del libro *Donde habite el olvido* ("No quiero triste espíritu volver" y "Era un sueño volver") y otros tantos de *Un río, un amor* ("Quisiera estar sólo en el sur y Nevada") proponen situaciones caracterizadas por una tensión emotiva, que se representan en el plano léxico con un contrapunto lingüístico de gran énfasis estilístico. Leamos, por ejemplo, los versos de algún "incipit" o estrofa final -los puntos más importantes del espacio verbal del texto- relativos a los cuatro poemas aludidos: donde podemos observar cómo la denuncia de la situación sentimental negativa está subrayada por el uso de la repetición, típica de la tradición neorromántica. Escribe el poeta en "No quiero fuerte espíritu, volver":

¹ JUAN LARREA, *Versione celeste. Poesie*. Introduzione e traduzione di Vittorio Bodini. Torino, Einaudi, 1969.

² Cfr. *La poesia di J.R. Jiménez*. (Firenze, ed. di Rivoluzione, 1941; después, en *Carte spagnole*. Firenze, Marzocco, 1948).

³ Cfr. *Federico García Lorca, Poesie*. (Modena, Guanda, 1940, que comprende varias ediciones) y *Tutte le poesie* (Milano, Garzanti, 1975, VI ed. 1985).

No, no quisiera volver,
Sino morir aún más,
Arrancar una sombra,
Olvidar un olvido.

Y así, en el poema "Era un sueño, aire", donde vemos afirmarse el juego creado por varias figuras de carácter fónico (paronomasias, asonancias, aliteraciones, etc):

Pasión, sin figura,
Pena sin historia;
Como herida al pecho,
Un beso, el deseo.
No sabes, no sabes.

Y aun, en la conocida composición que lleva el título "Nevada":

En el Estado de Nevada
Los caminos de hierro tienen nombre de pájaro,
Son de nieve los campos
Y de nieve las horas;

poema que termina con versos marcados por iteraciones y ecos sonoros:

Siempre hay nieve dormida
Sobre otra nieve, allá en Nevada.

En la selección de los poemas cernudianos, queda clara la intención de ofrecer a los lectores italianos -conocedores de la poesía de Ungaretti y Montale- el ejemplo de un poeta extranjero, aparentemente vinculado a los modelos de la tradición romántica (Bécquer, sobre todo) pero al mismo tiempo ligado a la experiencia formal de Mallarmé, Reverdy, Valéry, filtrada a través del magisterio de Jorge Guillén, hacia el cual miraban con interés los representantes del hermetismo en el cenáculo florentino que comprendía los nombres ilustres de Eugenio Montale, Mario Luzi, Giorgio Caproni, Piero Bigongiari, Carlo Bo y Oreste Macrì. En este sentido sería interesante examinar el proceso de intercambio que tuvo lugar entre el grupo de la escuela herméutica y algunos autores de la Generación del 27; comenzando, por supuesto, con el nombre de Jorge Guillén, muy presente en Italia y del cual se publica casi toda su obra⁴. En realidad, como ya reveló Joaquín Arce⁵, los dos poetas se traducen recíprocamente y, desde el punto de vista cronológico, es el futuro Premio Nobel el primero que propone en italiano⁶ seis poemas de *Cántico* de Guillén, mientras que éste traduce otros tantos de Montale⁷: exactamente

⁴ En JORGE GUILLÉN, *Antología lírica*. Testi editi ed inediti. A cura di J. Granados (Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955; el volumen *Homenaje* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967), *Aire nuestro*, idem, 1968; *Opera poetica* ("Aire nuestro"), studio, scelta, testo e versione di O. Macrì (Firenze, Sansoni, 1974); *Sonreído va, el sol / poesie e studi offerti a J.G.* (por P.L. Avila, Milano, Scheiwiller, 1983). Igualmente hay versiones de algunos poemas de Guillén por parte del poeta Mario Luzi y del escritor Romano Bilenchi (*Variaciones sobre el tema de La fuente*), Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1959. Sobre la presencia de Guillén en Italia, véase aun: R. Paoli, "Jorge Guillén ante Italia", en *Revista de Occidente*, 1974, núm. 130. Siempre en Italia aparece en la antología a cargo de Giacomo Prampolini (*Cosecha. Antología de la lírica castellana*, Milán, MCXXXIV) varios poemas de Cernuda; y aun una selección de sus composiciones preparada y anotada por Pablo Luis Avila (*Luis Cernuda, Antología poética*, Milano, La Goliardica, 1966).

⁵ JOAQUÍN ARCE, en su estudio "Guillén traducido por Montale. Montale traducido por Guillén", en *Literaturas italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 343-353.

⁶ En *Quaderno di traduzioni*, Milano, Ed. della Meridiana, 1948. Los textos guillenianos traducidos aparecen de nuevo en *Jorge Guillén tradotto da Eugenio Montale*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, MCMLVII; y en *Sonreído va el sol*, cit.

⁷ Los poemas montalianos traducidos por Guillén se encuentran en su tercer libro, *Homenaje* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967).

cuatro de *Ossi di seppia* y uno de *La bufera e altro*; pero -precisa Arce- "como de una de las poesías hizo dos versiones, iguala el número de seis hechas por el italiano".

Antes de ofrecer el cuadro completo de la fortuna cernudiana en Italia es necesario preguntarse si el poeta sevillano tuvo contacto con la cultura italiana, y hasta qué punto se puede hablar de su influencia y, en caso positivo, si hay algún modelo hacia el cual Cernuda mire concretamente. Las declaraciones dejadas por el autor sobre este punto son muy reveladoras. Escribe Cernuda en su obra de memorias *Historial de un libro*:

(...) los países "artísticos" como Italia, habían caído en descrédito entre muchos de nosotros, descrédito en parte atribuible a los viejos desplantes esteticistas de d'Annunzio y a los otros políticos, más recientes en fecha, del Duce⁸.

CERNUDA Y LEOPARDI

Por otra parte, el poeta muestra a lo largo de su obra un conocimiento profundo de la cultura y literatura italiana, recordando varios nombres de escritores, filósofos, pintores, escultores y músicos italianos: entre los cuales menciona a Dante, Petrarca, Miguel Ángel, Botticelli, Benvenuto Cellini, Ariosto, D'Annunzio, Carducci, etc., y sobre todo a Giacomo Leopardi, del cual declara haber leído su poesía en momentos cruciales y dramáticos para su vida y para la historia española:

En las noches del invierno de 1936 a 1937, oyendo el cañoneo en la Ciudad Universitaria, en Madrid, leía a Leopardi. El tono de mis versos se hacía, quizá, menos ditirámico y su extensión iba reduciéndose, usando de preferencia una combinación básica de versos endecasílabos y heptasílabos⁹.

Pero en realidad ¿se trata de influencia limitada -aunque muy importante- al empleo de la estructura métrica, o en cambio su presencia llega a condicionar el plano del contenido coincidiendo con una adhesión voluntaria al universo poético de Leopardi?

En torno a esta pregunta ha surgido una serie de hipótesis y de trabajos -en parte limitados a nivel de intuición personal¹⁰- que plantean el problema de la relación Cernuda-Leopardi dándola por descontada, mientras que yo, tras reafirmar el profundo conocimiento que alcanzó Cernuda del poeta italiano, sería más proclive a ver la presencia de un componente común, es decir un análogo humus emotivo y psicológico determinado por la consciente marginación social que los dos, con distintas motivaciones, viven intensamente. Naturalmente, en la coincidencia de algunos motivos -el amor a la soledad, el pensamiento de la muerte, la frustración amorosa, la angustia existencial y el motivo de la patria lejana- es Cernuda quien encuentra en Leopardi su antecedente histórico y estilístico, lo que no excluye una forma de adhesión personal al mundo poético leopardino. Cotejando los respectivos textos se muestra evidente cómo el punto de contacto entre los dos autores corresponde -en la producción de Cernuda- al libro *Las Nubes* (en particular al poema "Noche de Luna"), escrito, como sabemos, durante el

⁸ LUIS CERNUDA, *Historial de un libro*, en *Prosa Completa*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 910.

⁹ *Ibidem*, pp. 918-919.

¹⁰ Me limito a recordar entre los trabajos que abordan directamente el tema, el de R. Montesinos, "El rumor del agua", en AA.VV., *A una verdad: Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad Menéndez Pelayo, 1988, pp. 55-61; P. Luis Ladrón de Guevara, "I canti" de Leopardi en la obra poética de Luis Cernuda en *Homenaje a D. Luis Rubio*, Murcia, Servicio de Publicaciones, 1989. Aun, alusiones a la influencia del reccanatense en Cernuda hacen: O. Paz ("La palabra edificante", en *Papeles de Son Armadans*, XXXV, n. CIII, octubre de 1964. A. Cotinas, *Hacia el infinito naufragio...*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 252; y J. Gil-Albert, "Encuentro con Luis Cernuda", en Barcelona, 1975, pp. 186-195. Para una bibliografía completa sobre el argumento, véase P. Luis Ladrón, cit.

período de la lectura de *I Canti* de Leopardi; lectura que, como afirma Rafael Montesinos¹¹, Cernuda hizo a través de la traducción del erudito sevillano Miguel Romero Martínez, cuyo libro, abundantemente anotado, nuestro autor se llevó consigo en su exilio americano. "El libro pues -añade Montesinos- debe encontrarse ahora en poder de los herederos del poeta. El estudio de esas notas y quizá también de algún que otro verso traducido nos aclararía muchas cosas relacionadas con el tema que nos ocupa"¹².

En realidad, siguiendo la confrontación textual realizada por Pedro Ladrón de Guevara¹³ podemos notar, dentro de un difuso material, la presencia de varios términos y sintagmas de lejano matiz leopardiano (por ejemplo la utilización del verbo "anegar"). Pero, de todos modos, sigo pensando que la esencia ontológica y gnoseológica de la poética cernudiana difiere profundamente de la de Leopardi. Es suficiente por esto aislar un motivo común a los dos poetas, como el del vacío y el de la nada, tan recurrente en las respectivas obras, para ver cómo en Leopardi éste asume el significado de una evasión, o mejor de un estado de liberación y desasosiego espiritual, mientras que en Cernuda el mismo motivo se afirma como denuncia y pérdida de una sustancia corpórea -sin duda reflejo del eros amoroso insatisfecho-, frecuentemente relevada por el empleo verbal de la comparación o de la preposición negativa "sin" ("En un cuerpo vacío. Vacío como pampa, como mar, como viento", "Inestable vacío sin alba ni crepúsculo", "vacío anduve sin rumbo por la ciudad"¹⁴). Los versos siguientes del poema "Elegía":

Este lugar, hostil a los oscuros
Avances de la noche vencedora,
Ignorado respira ante la aurora
Sordamente feliz entre sus muros,

sugieren un estado de inquietud muy cercano a aquél expresado por Leopardi en su obra, pero en cambio éste participa con un acento más alto y una implicación personal más radical. Como en esta estrofa, muy conocida, de "Le ricordanze" que dice:

Né mi diceva il cor che l'età verde
Sarei dannato a consumare in questo
Natio borgo selvaggio, intra una gente
Zotica, vil...

La diferencia entre los dos poetas, unidos por una análoga marginación, es muy visible: en Cernuda el rechazo del mundo externo (el mundo conformista de la sociedad burguesa y el de su ciudad natal) es tan absoluto que ni siquiera permite su nominación o alguna forma de contacto físico. Atrincherado en su dolor, el poeta rehúsa la realidad social que se muestra refractaria al sentimiento del poeta -la presencia en los versos citados de un léxico de aparente tipología guerrera ("hostil", "avances", "vencedoras") lo confirma claramente-; en cambio, ese mismo y acaso más angustioso estado de sufrimiento lleva a Leopardi a una actitud meditativa de íntima confesión y abierta disponibilidad frente a la presencia del paisaje, cuya belleza paradigmática se transforma en elemento de sosiego, consuelo y dulzura frente a la angustia existencial:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna. O donna mia..."¹⁵

11 R. Montesinos, *El rumor del agua*, cit.

12 *Ibidem*, p. 56.

13 *Ibidem*, p. 14.

14 Utilizo en parte los ejemplos ofrecidos por P. L. Ladrón de Guevara, *cit.*, p. 11.

15 "La sera del dì di festa".

No quiero con esto liquidar, de modo tan sencillo, el tema de la relación Cernuda-Leopardi, sobre el cual, dada la escasez de investigación hasta hoy existente, habrá que volver con más tiempo y mejor conocimiento de causa; pero en realidad, y sin querer dar crédito a las palabras del poeta (que funda únicamente su formación sobre la lectura de los poetas ingleses¹⁶), yo me resistiría a ver en la esencia de la poesía de Cernuda el mismo intimismo lírico -de tono y contenido- que connota la experiencia poética de Leopardi. Para esto, puede ser significativo señalar que la contribución de la crítica italiana a la obra cernudiana (de la que hablaremos en seguida) se ha limitado a indicar -y es el caso de la lectura de Acutis sobre *Ocnos*- sólo algunos puntos de contacto que unen a los dos autores. Pero -repetimos- antes de llegar a cualquier conclusión es necesario conocer toda la documentación literaria para después poder afrontar con seriedad la compleja problemática existente.

CERNUDA EN LA "ANTOLOGÍA" DE ORESTE MACRÌ

Pero volvamos al tema inicial y sigamos el interés mostrado por el grupo del hermetismo italiano hacia la obra cernudiana.

En la huella de esta tendencia y línea exegética -expresión de un gusto refinado y de una cultura abierta a la experiencia europea- se inserta la contribución de Oreste Macrì, representante de prestigio de la corriente florentina y a la vez hispanista insigne, desde hace mucho tiempo empeñado en el estudio y la difusión de la poesía española contemporánea. En orden cronológico, Oreste Macrì publica en 1942, en el diario la "Gazzetta di Parma", la versión del poema cernudiano "Qué ruido tan triste", y diez años más tarde, en 1952, en su conocida Antología della poesia spagnola contemporanea¹⁷ -tan rica y exhaustiva desde el punto de vista crítico como con relación a la selección del material ofrecido- presenta un grupo orgánico de textos cernudianos que comprende 22 poemas.

En su estudio introductorio, Oreste Macrì revela que el primer proyecto del volumen se lo había dado -en los apasionados años del "cenáculo" florentino de las *Giubbe Rosse* (1936-1942), -la lectura de Carlo Bo de las estrofas del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de García Lorca, junto con el descubrimiento de la *Antología* de Gerardo Diego, libro que le había sido aconsejado y luego prestado por Eugenio Montale.

Es decir, el primer conocimiento de la obra poética de Cernuda en Italia se debe, como reivindica el propio Macrì¹⁸, "a aquel solemne tiempo de descubrimiento de los poetas de cada época y país, tiempo de preparación y de realización de un vivaz sincretismo de los gustos". Macrì encuentra en la poesía del sevillano dos rasgos fundamentales: sentimiento lírico y andalucismo, inspirados en la corta estrofa guilleniana de *Perfil del aire*, derivados de la común ascendencia de la experiencia formal afirmada por Mallarmé, Valéry e incluso Reverdy. Lirismo de árabe procedencia -"poeta árabe-andaluz", define Macrì al sevillano- muy cercano a la concepción hispánica expresada por Manuel Machado, exenta de ironía, rica de oscura y angélica sensualidad. Y para confirmarlo, el crítico cita los siguientes versos de Cernuda:

¡Tierra indolente! En vano
resplandece el destino.
Junto a las aguas quietas,
sueño y pienso que vivo.

16 Escribe Cernuda en su *Historial de un libro*: "Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa.

17 *Poesía spagnola del Novecento*. Testo e versione a fronte..., a cura di Oreste Macrì, Parma, Guanda, 1952. Después, en una nueva edición aumentada, Milano, Garzanti, 1974; IV, ed. 1985.

18 *Ibidem*, p. VII.

Pasando al examen de la obra sucesiva -a partir del libro *Invitación a la poesía*, donde reconoce una fase de mayor profundidad con relación a la temática andaluza- el crítico subraya como elemento de novedad la presencia de un sentimiento de ternura, propio de una naturaleza libre y espontánea. Al mismo tiempo Macri establece un paralelismo y una afinidad entre la poesía de Cernuda y la de Aleixandre, por lo que concierne a la afirmación del deseo vitalista y a la búsqueda de la belleza primigenia. En cambio, observa el crítico, aparece distinto el tono cernudiano y su lamento elegíaco "por un paraíso perdido de adolescentes y agua marina, peces zigzagueantes, delicadas conchas marinas". Además, con respecto a la experiencia surrealista de Cernuda, ésta -apunta Macri- resulta distinta y lejana de los modelos literarios de Lautréamont y Eluard. De ahí, la fuerza y el encanto, la seducción y la atracción ejercidas por la imagen surreal del autor sevillano, su aspiración al amor imposible, su humana desesperación, "su luna y su muerte", muy distante de la visión inocente y liberadora propuesta por Aleixandre.

Por lo tanto, para el maestro del hispanismo italiano, el mejor Cernuda reside en sus poemas cortos e intensos, donde de modo más evidente se afirma su sentido panteísta y narcisista, de hombre enamorado de sí mismo y de la naturaleza; tal como dicen sus versos.

porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
el aire, el agua, las plantas, el adolescente,

donde, como se ve, el poeta acompaña a nivel sonoro la línea sintáctica del contenido, proyectando en el v.2 la vocal "a" del verbo "amo", v.1, en todos los términos sucesivos, formando una idea compacta, homogénea, estilísticamente subrayada por la vocal "a" aliterativa ("aire, agua, adolescente"); términos además unidos por la líquida del artículo determinativo (líquida aún presente en las palabras "plantas", "adolescentes"), afirmando así el sentimiento de comunión del poeta con los símbolos de su universo físico.

En relación con la producción de carácter civil, político y religioso, más directamente vinculada a los libros posteriores (*Las nubes* y *Como quien espera el alba*), Macri observa que se trata de una protesta externa que no convence y por consiguiente no llega a alcanzar al otro; lo cual no quiere decir que no sea sincera y dolorosa, aunque aparezca a veces demasiado elocuente y yuxtapuesta frente al verdadero deseo, al eros doloroso e insatisfecho, que surge de la aspiración del poeta a la felicidad humana. Aun la constatación del destino humano como consecuencia a la negación de Dios evocado en *Ruinas* se expresa en Cernuda a través de un registro nostálgico y doloroso que basa toda su fuerza en el valor musical. "A mí me parece -declara el crítico, tras haber citado algunos versos del libro- que no hay otra cosa que leer y escuchar más allá de esta música-suspiro (pero, ¡con cuánta gracia!), llena de efusiva paganidad andaluza, como en el prerromanticismo de la escuela herreriana sobre el tema de las ruinas".

También con respecto a los tres libros que siguieron a la primera edición de *La realidad y del deseo* (1936), Macri es más propenso a ver en ellos un retorno a la centralidad de la poética onírica-erótica, en una absoluta adhesión del autor al binomio andaluz alma-cuerpo y viceversa. Negando o reduciendo la importancia dada por muchos críticos interesados en la evolución ideológica del último Cernuda, Macri se limita a proponer en su *Antología* una selección de poemas cortos, de tipo madrigalesco, en que aparece más evidente el inuismo lírico del poeta, dividido entre deseo y naturaleza.

EN "I POETI SURREALISTI SPAGNOLI" DE VITTORIO BODINI

Un decenio más tarde, en 1962-63 -sin contar con algunas recopilaciones antológicas de carácter general donde ya emerge el nombre de Cernuda¹⁹- salen en Italia dos contribuciones que podemos considerar fundamentales para el conocimiento de la obra del sevillano en nuestro país. La primera, cronológicamente posterior, es la realizada por Vittorio Bodini con su libro *I poeti surrealisti spagnoli*²⁰, aparecido en 1963 (Torino, Einaudi), que comprende en edición bilingüe 23 poemas de Cernuda pertenecientes a su producción surrealista (exactamente: 18 de *Un río, un amor*, y los restantes de *Los placeres prohibidos* e *Invocaciones*). Bodini con el consenso y la colaboración del poeta -del cual adjunta en el Apéndice una carta personal- se limita a presentar los materiales poéticos relativos al período que va desde finales de los años veinte hasta comienzos de los treinta. He aquí el texto de la carta de Cernuda enviada a su traductor italiano (la transcribimos para ofrecer el material completo del poeta con respecto a su recepción italiana):

Septiembre 15 1959

Distinguido amigo:

Me complace enviarle la autorización que me pide para incluir algunos poemas míos en esa antología que prepara. Puesto que conoce mis versos no necesito recordarle que mi simpatía con el superrealismo sólo afecta a los poemas escritos entre 1929 y 1931.

Como le envío por correo aparte, correo ordinario certificado, la separata del *Historial de un libro*, que es el escrito a que alude en su carta, y que publicaron los "Papeles de Son Armadans" en su número de febrero último, allí encontrará los datos que me pide sobre mi relación con el superrealismo. Tenga en cuenta que la censura cortó algunas cosas en ese escrito.

Paso su carta apoyando su petición de un ejemplar de la edición tercera de mis versos, a los editores. *Ocnos* está agotado hace años y no tengo ejemplares del mismo.

Larrea, al que apenas conozco personalmente, creo que es en la actualidad profesor de una universidad argentina, acaso la de Córdoba.

No sé si vería en España el número de mayo-junio de "Índice", donde aparecía una entrevista de su director (quien visitó México la primavera pasada) conmigo. Las preguntas son las que dicho señor me hizo; pero entre ellas había algo acerca de la poesía y los poetas. Acaso eso pueda interesar a su propósito.

Le saluda, suyo afino.

Tres cruces, 11, Coyoacán
México, D.F.

Luis Cernuda

Bodini va más allá del período indicado por el poeta, añadiendo un poema del libro *Invocaciones*, cronológicamente posterior a la época surrealista en cuanto -según el crítico- precisamente con *Invocaciones*, que es de 1934-35, la tendencia onírica de Cernuda se acentúa en término de rebelión luciferina, rebelión más cercana a la de Baudelaire que a la línea andaluza expresada por García Lorca. De todos modos, observa Bodini, la evolución poética del sevillano

¹⁹ Poemas de Cernuda traducidos al italiano aparecen aun en: *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956); *Storia della letteratura spagnola* (Torino, Eri-Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1956; 1969); *Poesia straniera del Novecento* (Milano, Garzanti, 1958). *Romancero della Resistenza spagnola*, (Roma, Editori Riuniti, 1965); *Poeti del Novecento italiano e stranieri* (Torino, Einaudi, 1960).

²⁰ La versión castellana del libro aparece en España en 1971 (*Poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets Editores, 2ª ed., 1982).

nunca rompe -como ocurre con los otros representantes del surrealismo español- su almacén verbal, su pulido fondo lírico; al contrario, "su condición melódica conserva casi inalteradas las formas de su destrucción ofreciendo una parábola poética que en este aspecto no presenta fracturas ni con respecto a su obra anterior ni a la posterior".

De los dos lemas del universo cernudiano -la realidad y el deseo- el segundo permanece invariado, ofreciéndose en una vasta gama de posibilidades que van desde la *atormentada atonía*, hasta la *indolencia* y el *olvido*. Así que también para Cernuda, concluye Bodini, como para los otros autores españoles, la experiencia surrealista representó un eficaz antídoto contra el proceso de deshumanización en boga en aquel período, aunque su satanismo, según apunta el mismo J. L. Cano²¹, parece volver a las formas superadas de la rebelión iconoclasta lanzada por Lautréamont en *Les chants de Maldoror*. En realidad, Bodini sostiene que la adhesión de Cernuda al surrealismo se da por líneas externas: tremendismo y demonismo, presentándose en contradicción o por lo menos como corrección a una sensibilidad narcisista, que ama la delicada transparencia del alba y la inmovilidad de los sueños, "retenidos con astuta paciencia como "fondants" en la lengua".

La convergencia del análisis de Bodini -aunque limitado al período de la experiencia surrealista- con la lectura hecha por Macri resulta evidente. Bodini confirma la posición macriniana en cuanto entrevé en la poesía del sevillano una actitud de indolencia árabe que encuentra en la palabra -en su diferente posibilidad de afirmar la contemplación y la protesta- su verdadera expresión. Lo que Cernuda pide a la vida, afirma Bodini, es que le permita abandonarse al espectáculo de belleza que le ofrece con sus imágenes de jóvenes y adolescentes. ¿Puede el olvido -se pregunta el crítico- sustituir la fuerza del amor? En caso afirmativo, debemos concluir que la poesía de Cernuda es un gran cancionero amoroso, "tanto más desesperado cuanto que él (el poeta) ha destinado su corazón a la rígida disciplina de la ausencia".

LA TRADUCCIÓN DE FRANCESCO TENTORI MONTALTO Y LAS CARTAS DEL POETA

Otra importante contribución italiana al conocimiento de la poesía cernudiana es la ofrecida por el poeta y traductor Francesco Tentori Montalto. Esta vez se trata de un volumen completo que presenta -tras un ágil perfil crítico y biográfico del autor- una amplia y articulada antología en versión bilingüe, que comprende los textos poéticos fundamentales de Cernuda.

Una primera edición, titulada *Poesía di Luis Cernuda* (Milano, Lerici) aparece en 1962, de modo que constituye cronológicamente el único libro de traducción del poeta publicado durante su vida. El volumen -que parte de *La realidad y el deseo*- comprende 64 poemas, y su selección, declara el traductor, se llevó a cabo con la colaboración del propio Cernuda.

Otra edición posterior (*Cernuda. Antología poética. La realtà e il desiderio*), aumentada con algunos poemas, salió diez años más tarde por cuenta de la Editorial Sansoni-Accademia de Milán; editorial que tiene el mérito de haber dado a conocer, gracias al interés mostrado por el director de la colección, el hispanista Giuseppe Bellini, a numerosos autores del mundo español y latinoamericano (Jiménez, Alcixandre, Alberti, Machado, Prados, León Felipe, Neruda, Asturias, César Vallejo, etc.).

En las páginas de la introducción al libro, Tentori subraya cuánto la crítica ha ido señalando de la obra cernudiana: es decir, la profunda unión que existe entre vida y creación; por lo cual, anota el traductor, podemos hablar de poesía de una vida, pero no en el sentido del dato

²¹ J. L. CANO. *Poesía española del siglo XX*. Madrid, Guadarrama, 1960. p. 376.

biográfico, porque aun en los pocos poemas -como por ejemplo en "La familia", donde éste aparece con más inmediatez- la referencia personal posee el secreto de hacerse alusiva y simbólica.

Poesía del eterno exilio, sustanciado por la realidad histórica, pero determinado por la oposición entre los términos de la summa poética: la realidad y el deseo. La aventura creativa de Cernuda -afirma Tentori- transcurre en este esfuerzo de integración, fatalmente destinado al fracaso y a la desilusión personal. En este sentido, el traductor señala dos épocas distintas de la producción cernudiana: la primera, que va de *Perfil del aire* hasta *Donde habite el olvido*, y se caracteriza por la presencia de un sentimiento lánguido en que deseo, nostalgia y soledad denuncian un sentido de frustración e imposibilidad; la segunda época, a partir del libro *Las nubes*, aparece en cambio marcada por un dramatismo de fondo, teñido a veces de pasión cívica y melancolía amorosa.

En lo que se refiere a la selección de los poemas y en particular a la comprensible perplejidad del traductor frente a la exigencia de abarcar las diferentes épocas de Cernuda, Tentori revela que fue el poeta quien le ayudó en la selección de los textos: ayuda que a veces le ha dificultado su tarea por las objeciones y prohibiciones antepuestas por el autor.

Francesco Tentori muy amablemente me ha proporcionado la carta inédita de Cernuda, que seguía a otra preliminar en la cual el sevillano -en relación con su imagen de poeta "maudit"- declaraba textualmente: "no me considero ni soy un poeta maldito, aunque puedo parecerse a alguno". Y he aquí el texto de la misiva -muy interesante por el juicio personal que contiene sobre su obra- enviada de México con fecha 3 de Marzo de 1961:

Querido señor Tentori:

Le ruego me disculpe el *malentendu* en la alusión a suprimir tales o cuales versos por motivos políticos. Yo no pensaba en usted sino que pensaba en las razones (muy naturales y respetables para mí) que pudiera tener el editor para rehuir referencias de esa clase en los libros por él editados.

Mi intención al pedirle supresión de la "Elegía", "Tierra Nativa", "Primavera vieja", "Hacia la Tierra", etc., era que, al no aparecer en la selección poemas de tono contrario a éstos, como "Impresión de Destierro", "Ser de Sansueña", etc., el lector estimaría que yo estaba consumido de amor y nostalgia por mi tierra, cosa que es en extremo equivocada y que mis paisanos repiten como loros sin saber lo que dicen. Si se decide a incluir los versos no "patrióticos", no tendría inconveniente en que incluyera algunos "patrióticos". Lo mismo que incluye, al lado de "Atardecer en la Catedral", un poema contrario como *Dans ma Péniche*. Por lo demás algunos consideran "Ser de Sansueña" como mi poema mejor, aunque yo no sé si aciertan o no. Perdóneme si insisto en la conveniencia, por no decir necesidad, de que lea *Historial* tan pronto como pueda. Voy a citarle unas palabras de Octavio Paz, escritas después de releer ese texto en *Poesía y literatura* (suprimo las palabras que, en su amabilidad y gentileza para mí, parecerían elogiosas): "la historia de su libro, es decir de sus experiencias humanas y de sus encuentros con la literatura y el arte... está llamada a ser una de las llaves de su obra..."

Creo que soy la rarísima excepción en la poesía española de un poeta cuyo interés en las cuestiones de su arte le ha llevado a reflexionar sobre él mismo y a escribir el resultado de esas reflexiones. La tercera parte de *Poesía y literatura* la componen tres trabajos de auto-crítica, uno de ellos (como le dije), el *Historial*.

Por esa razón le ruego no tome a mal mi interés en conocer los versos que selecciona y me permita opinar sobre su selección. Hay otra razón además: como lector de poetas, siempre busqué y agradezco la orientación que pudieron darme al emprenderla. Y Ud. mismo puede ver que no hay caprichos y vanidad personal si le digo esto: su selección en las secciones que supongo conocía de antes es más feliz que las de las secciones que acaba de

leer por primera vez. La poesía, sobre todo si no es fácil a primera vista, requiere tiempo para opinar sobre ella. Y creo que yo, aun teniendo en cuenta que Ud. sería el traductor y antologista de la misma, puedo asistirle en la tarea.

Atentamente suyo

Tres cruces, 11, Coyoacán
México, D.F.

Luis Cernuda

SOBRE "OCNOS" DE CESARE ACUTIS

Pasando a la aportación exegética de la crítica italiana -en parte anticipada en el examen de las versiones de Macrì, Bodini y Tentori -hay que destacar la interesante lectura de Cesare Acutis realizada sobre *Ocnos*, que el desaparecido hispanista publica tras un largo estudio introductorio²², en el cual examina e ilustra los varios momentos de la obra considerada como el resultado de un deseo de fuga -o una defensa contra la violencia de la pasión amorosa- hacia la fuente primigenia de la belleza. El intimismo de las situaciones penetra el paisaje presente en su imagen de estática maravilla: un sentido de ignota e inaccesible pureza deja al poeta postrado y encerrado en el laberinto de su sueño. Pero si *Ocnos* es la isla en medio del mar, el *hortus conclusus* que protege de la borrasca de la vida y del tiempo, ¿qué otra cosa es -se pregunta Acutis- sino el reino del sueño donde todo es hermoso? Sueño y "locus amoenus" traducen en Cernuda el sentimiento de ruptura y defensa de la realidad externa, la cual, a través de la fuerza vivificadora de la imaginación y del deseo, vuelve a reincorporarse y a revivir en la mente del poeta. De aquí, observa Acutis, cierta cercanía con la centralidad del universo poético de Leopardi que confesaba: "dal vero al sognato, non corre altra differenza, se non che questo può qualche volta essere molto più bello e più dolce, che quello non può mai". En efecto, la posibilidad de encontrar una serie de conexiones temáticas con el poeta recanatense deriva del hecho de que los dos comparten una misma visión pesimista del mundo y del destino humano, sobre el cual Cernuda reflexiona amargamente en numerosas páginas de *Ocnos*, por ejemplo en el capítulo "El destino", donde escribe:

Privado de gozo, de placer y libertad, como tantos otros, comprendiste entonces que acaso la sociedad ha cubierto con falsos problemas materiales los verdaderos problemas del hombre, para evitarle que reconozca la melancolía o la desesperación de su impotencia.

Acutis concluye su lectura de *Ocnos*, observando cómo los seres humanos presentes en el libro -en verdad muy escasos- son formas abstractas de belleza o personificaciones de sentimientos privilegiados por el poeta, que cultiva con pasión su íntima soledad y delirante imaginación. En este sentido se puede recordar de la producción en verso el poema "Soliloquio del farero" -que justamente Pedro Ladrón de Guevara²³ relaciona con el poema leopardiano "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia" -donde el protagonista expresa el deseo de unirse a la realidad de los seres humanos, con los cuales quiere compartir sus mismos destinos, pero lo separa una barrera infranqueable de intolerancia e incompreensión: de aquí la eterna antinomia entre "realidad" y "deseo".

²² LUIS CERNUDA, *Ocnos*, Introducción de Cesare Acutis, Università di Torino, Pubblicazioni dell'Istituto di Letteratura spagnola e ibero-americana, 1966.

²³ P. LADRÓN DE GUEVARA, *cit.*, p. 14

LECTURA RÍTMICA DE GIUSEPPE TAVANI

Última referencia de la crítica italiana con respecto a la obra de Cernuda, el amplio estudio del filólogo Giuseppe Tavani dedicado a la estructura métrica utilizada por el sevillano.

El trabajo de Tavani ("Verso e frase nella poesia di Cernuda", en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Magistero, 1966) analiza el empleo del ritmo del verso y de la frase cernudiana, estudiando el movimiento del encabalgamiento y poniendo el resultado en relación con las anotaciones teórico-autobiográficas aparecidas en *Historial de un libro*. Precisamente Tavani hace notar cómo la presencia relevante del *enjambement* en la poesía de Cernuda, -al contrario de lo que afirma E. Müller²⁴- sirve como guía a la percepción de un proceso empezado alrededor de 1929 con la adopción del verso libre y el consiguiente abandono de la rima, proceso destinado con el tiempo a hacerse más evidente: y esto, como consecuencia de la progresiva maduración moral y estética del poeta, antes favorecida por su acercamiento a la estética surrealista, a la cual Cernuda accede a través de la experiencia formal de Paul Eluard, y sucesivamente gracias a su conocimiento de la poesía de Hölderlin, uno de sus autores preferidos. Escribe Cernuda en el *Historial*:

a partir de la lectura de la obra de Hölderlin yo había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el *enjambement*, o sea el deslizarse de la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones, de manera que para oídos inexpertos podía prestar a aquellas aire anómalo. En ciertos poemas míos, que constituyen, un monólogo dramático, y entre los cuales se encuentran algunas de mis composiciones preferidas, el verso queda como ensordecido bajo el dominio del ritmo de la frase. Desde temprano me agradó poco el verso de ritmo demasiado acusado, con su monotonía inevitable, y nunca quise usar, por ejemplo, el ritmo trocaico ni tampoco, uniforme en una composición, el verso dodecasílabo. Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la "música callada"²⁵.

En este deseo de selección, o mejor, en la consciencia precisa de valor de su obra y de su significado -apunta Tavani- se debe buscar el sentido profundo de la poesía de Cernuda: poeta comprometido pero que trasciende el ámbito exclusivo de una postura política para abarcar toda una actitud humana. En pocos poetas españoles contemporáneos, observa el crítico, la visión del hombre resulta tan inseparable de la del poeta: al punto que toda su obra podemos considerarla como un largo monólogo, un monólogo interior recitado en voz alta y en un abandono total, donde el elemento biográfico, la vida en cada instante se hace materia de poesía.

Tavani observa cómo en Cernuda la necesidad de elegir entre el uso de la frase y el del verso, es decir, entre el pensamiento en su realidad histórica y su inserción en un esquema rítmico coactivo, llega a configurarse como norma de una estética que busca la "expresión concisa", el "contorno exacto", rehusando el "trazo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión"; en fin, rehusando la aceptación, como escribe el poeta, de "frases que me gustaran por sí mismas", y que son sacrificadas sin duda alguna "a la línea del poema, al dibujo de la composición"²⁶.

²⁴ E. MÜLLER, *Die Dichtung Luis Cernudas*, Genève-Paris, 1962.

²⁵ L. CERNUDA, *Historial de un libro*, (*La Realidad y el Deseo*), en *Papeles de Son Armadans*, XII, nº 35, 1959, pp. 156-57; (Después, en *Poesía y literatura*, Barcelona-México, 1960, pp. 231-80.

²⁶ *Ivi*, p. 151.

El atento estudio de Giuseppe Tavani pasa en reseña tanto la primera producción del sevillano, relativa al período 1924-35, cuanto la segunda ligada a los años 1936-62, en la cual, bajo el influjo de la obra de Hölderlin, Cernuda toma conciencia del valor estilístico del *enjambement*; cuya predilección se remonta probablemente a las lecturas juveniles de Garcilaso, "el poeta español que más querido me es", como declara nuestro autor²⁷ al lado de otros poetas de la tradición literaria como Fray Luis de León, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Calderón, que constituyen su experiencia precedente, la que había quedado latente a nivel de conciencia hasta el momento en que el proceso de ruptura creado por el encuentro con Hölderlin lo había liberado, con respecto al plano del ritmo, de los impedimentos convencionales del pasado: impedimentos que podemos revelar en algunas ingenuidades e incertidumbres presentes, por ejemplo, en *Perfil del aire*, o en los poemas garcilasianos "Egloga", "Elegía", "Oda", y algunas composiciones de *Invocaciones*: como en el poema "El joven marino" que la crítica, con irritación del propio Cernuda -observa Tavani- indicaba como el mejor de sus poemas.

La lectura apasionada de Hölderlin ha representado para Cernuda la revelación de una libertad expresiva que ni el conocimiento de los poetas de su juventud, ni su simpatía por Bécquer o por Eluard y por los demás surrealistas franceses, habían podido enseñarle. El momento del cambio, precisa Tavani, se registra a través del encabalgamiento presente en los poemas que preceden y en los que siguen la experiencia hölderliniana: los poemas escritos entre 1924 y 1935 presentan como término medio un encabalgamiento cada 24 versos, mientras que en los otros, fechados entre 1936 y 1956, la frecuencia sube a un encabalgamiento cada 7 versos; sucesivamente, la relación es exactamente de 1 a 6.

Tras una minuciosa serie de datos y ejemplos textuales, derivados de un atento análisis de las dos categorías verbales -la concerniente a la supremacía del ritmo del verso y la relativa al ritmo de la frase-, el filólogo se pregunta si el *enjambement* es para Cernuda una violación sintáctica de la medida métrica e incluso el resultado de un juego de contrapunto llevado sobre una dúplice línea rítmica o, en cambio, es una ruptura de la cohesión sintáctica en favor de la medida rítmica.

La conclusión a que llega Tavani, después de una serie de análisis basados en ejemplos textuales, es que la ruptura creada por el *enjambement* presenta una característica común: lo que exige que los elementos constitutivos del sintagma, separados por medio de la pausa final del verso, queden separados como ha querido el poeta. Abolir la pausa significaría abolir la expresividad que ésta confiere a los varios componentes de la unidad sintáctica.

Confrontando la línea teórica trazada por Cernuda, según la cual la superposición del ritmo del verso y de la frase dan como resultado un "ritmo doble, a manera de contrapunto, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso que el de la frase", Tavani confirma su tesis, apoyándola sobre datos concretos; tesis según la cual ya no es el sobreponerse alternado de un ritmo sobre el otro lo que confiere al resultado del contraste aquella evanescencia e incertidumbre sostenidas por Dámaso Alonso, sino la presencia contrapuntística del ritmo de la frase sobre el ritmo del verso. Por lo tanto el Cernuda crítico, según Tavani, no contradice al Cernuda poeta: una vez que se circunscribe y limita el objeto de su teorización, queda confirmada la validez de la fórmula usada por el poeta y la formulada por el crítico a partir de los resultados conseguidos a través del análisis.

CONCLUSIÓN

Hasta aquí las contribuciones más significativas de la fortuna de Cernuda en Italia. Como dato curioso y anecdótico, añadimos la cercanía del poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" con algunas escenas de la película *Ludwig* de Luchino Visconti: cercanía debida, según algunos, a la lectura que el director italiano hizo del poema cernudiano en el momento de la preparación del film: un dato que no hemos podido comprobar y que por lo tanto lo referimos únicamente por deber de información.

En definitiva, podemos decir que el conocimiento y la difusión de la poesía de Cernuda en Italia se debe en gran parte al interés mostrado por el grupo de intelectuales ligados al círculo florentino de las *Giubbe Rosse*, en el cual, además de la presencia de Guillén, hay que recordar la de un personaje tan singular como el marqués Rafael Lasso de la Vega, que igualmente desempeñó un papel importante de difusión de la literatura española. Se trata entonces de una doble operación: de interpretación y difusión, y de descubrimiento y adquisición de las novedades literarias existentes en el panorama de la cultura europea (y no sólo) del momento. Naturalmente, por cuanto concierne a la literatura española, ese esfuerzo de comprensión se dirige en primer lugar hacia la producción poética de la Generación del 27, incluyendo la experiencia anterior de los hombres del 98, Unamuno y Antonio Machado. Sobre este interesante y recíproco proceso de enriquecimiento y ósmosis cultural entre la literatura española e italiana habría que seguir investigando.

De todos modos, la relación que la cultura italiana ha tenido y sigue teniendo con la poesía española -por razones de carácter histórico, cultural y lingüístico- constituye un acto de confianza y de amor hacia su gran tradición humanística y literaria. Quizás por esto se explica y justifica la presencia del título de esta ponencia, "Luis Cernuda e Italia", con ocasión del homenaje dedicado al poeta en el 50 aniversario de su muerte. Al fin y al cabo, el mensaje de este poeta -nacido en Sevilla, pero que vive en Francia e Inglaterra y muere en América- es patrimonio de todo el mundo. Su voz ha pasado a otras culturas, a otros idiomas; ha tomado nuevos ritmos, nuevos acentos, como éste, dulce y melodioso, de la lengua italiana, que sin duda le habría gustado al fino y exquisito, universal Cernuda.

²⁷ *Ivi*, p. 129.