

SANDRO ABATE

LOS JARDINES
DEL VATE

Estudios sobre la poesía de
Gabriele d' Annunzio
(1903 - 1933)

Antología bilingüe





Editorial de la Universidad Nacional del Sur
www.ediuns.uns.edu.ar
ediuns@uns.edu.ar



**Red de Editoriales de
Universidades Nacionales**

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Diagramación interior: Alejandro Banegas
Diseño de tapa: Fabían Luzi

LIBRO UNIVERSITARIO ARGENTINO

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723.
Bahía Blanca, Argentina, octubre 2011.

©2011 Ediuns

*A mis hijos,
Anabella y Alejo*

INDICE

Presentación	9
Poesía de elite y poesía de masas	11
Poesía y colonialismo: <i>Maia</i>	23
Poesía y proletariado: <i>Elettra</i>	47
Poesía y nacionalismo: <i>Merope</i>	61
Poesía y canon	71
Obras citadas	91
Traducir la poesía de Gabriele d'Annunzio	95
Antología bilingüe	101

PRESENTACIÓN

El libro que aquí presento constituye el complemento necesario al que había publicado hace cuatro años atrás, titulado *El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele d'Annunzio (1882-1893)*. Antología bilingüe. De esta forma, entiendo haber completado una visión crítica global de la producción lírica dannunziana.

La frecuentación continuada de la literatura extranjera me ha convencido de la importancia del método de lectura crítica situada que aquí practico. Llamar extranjero a algo es una toma de posición, que implica comprender que las lecturas están localizadas en un ámbito emplazado en el "aquí" y el "ahora".

*En unos versos escritos en la primera sección del "Laus vitae" de Maia, D'Annunzio menciona a las siete pléyades a las cuales dedicaría, según su proyecto original, los siete libros de los *Laudi*. El tiempo le alcanzó para escribir cinco de ellos:*

*"O figlie d'Atlante.
Atlantidi, corona ardente
delle Pleiadi, o Taigete,*

*o Elettra, o Celeno,
Merope fosca, e tu, Maia
dall'affocata faccia,
Asterope, Alcyone,
scendete ai miei giardini!"*
(I: 115-122)

De aquí he tomado el título, en la conjetura de que el jardín ha sido una de las grandes metáforas de la poesía de fines del siglo XIX y principios del XX: un espacio circunscripto en el que halla compensación el desalojo del artista del campo de poder que habitaba hasta la irrupción de la Modernidad.

*Los ensayos que integran este volumen toman en consideración los llamados *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, un ciclo de cinco libros publicados entre 1903 y 1933. Se completan con una *Antología bilingüe*, que constituye el soporte textual de los desarrollos críticos aquí expuestos.*

POESÍA DE ELITE Y POESÍA DE MASAS

*“In tutto vivo, tacito come la morte.
E la mia vita è divina”*

Si nos atenemos a las operaciones que la institución editorial y la institución crítica han propiciado, la obra lírica de Gabriele d’Annunzio se nos presenta fragmentada en dos bloques: los llamados “Versi d’amore” y los llamados “Versi di gloria”. El primero comprende el período extendido desde *Canto novo* (1882) hasta *Poema paradisiaco* (1893); el segundo integra los cinco libros de los *Laudi*. Tal división -al desatender, desvirtuar, ensombrecer o silenciar muchos de los intereses creativos, incluso fundamentales, que la producción atesora- importa una serie de consecuencias y “evidencias” tan solo aparentes que determinaron y determinan en gran medida la lectura que de la poesía se ha venido practicando hasta hoy, con las consecuentes interpretaciones que de ella han forjado. De una obra como la de D’Annunzio, de la cual se ha dicho casi todo, tal vez sea esta una posibilidad de abordaje aún no suficientemente explorada, y una perspectiva crítica que todavía tiene mucho por aportar,

válida entre los debates que se han acallado y aquellos aún vigentes, al punto de constituir una vía de revisión de los contenidos de la canonización, de las sistemáticas exclusiones y de los discutibles criterios de organización que se despliegan con frecuencia y que calibran y regulan su recepción.

Los trece libros de poesía publicados por el autor italiano (u once, según se consideren incluidos o no *Primo vere*, obra de la temprana juventud, y *Odi navali*, poesía retórica comprometida con la celebración de la Armada italiana) suelen agruparse en dos grandes bloques: los “Versi d’amore” (*Canto novo*, *Intermezzo*, *L’Isottèo*, *La Chimera*, *Elegie romane* y *Poema paradisiaco*) y los “Versi di gloria” que equivale a decir los *Laudi* (*Maia*, *Elettra*, *Alcione*, *Merope* y *Asteropè*).

A partir de las apelaciones temáticas del “amor” y de la “gloria”, que a menudo responden a categorías y paradigmas no siempre afines al texto mismo, el resultado más gravoso de tal organización radica —en mi opinión— en la aparente unidad que presupone y en la cual se pretende hacer descansar la división o fractura en dos partes no sólo diferentes entre sí sino también clausuradas unívocamente cada una de ellas en sí misma.

Esta es, en mi opinión, una trampa que las instituciones editorial y crítica han tendido desde mediados del siglo XX, cuyas consecuencias interpretativas silencian, manipulan o tergiversan los fundamentales intereses creativos presentes en la obra.

La división remite, por su naturaleza binaria, a dos dimensiones pretendidamente diferenciadas del escritor: privada la primera, pública la otra; y coloca el acento en la temática seleccionada desconociendo así la más importante motivación creativa que, en el caso de D’Annunzio, se cifra

siempre en el campo de la instancia receptiva y en las múltiples figuraciones de sus destinatarios, en mayor medida que en la obra misma o que en su propia condición enunciativa de artista, ya sea que ésta se halle constituida bajo la forma del “artista romántico”, el “dandy decadente”, el “artífice de la palabra” o el “poeta vate”.

Dinámica, mutable, la producción lírica dannunziana, resulta irreductible a criterios de organización que coloquen el acento diferenciador en categorías temáticas o en configuraciones de la dimensión enunciativa. Tales construcciones interpretativas responden –en mi opinión– a valores que la crítica literaria ha pretendido subrayar en el transcurso de sus sucesivos abordajes, sin tener siempre en cuenta que la dinámica sustantiva que coordina y unifica los distintos intereses creativos, responde fundamentalmente a los constantes intentos del autor por posicionarse en el mercado editorial y por consolidar su rol de vanguardia en el campo intelectual italiano de fines del siglo XIX y principios del XX.

La lucha, a menudo agónica, que D’Annunzio desata en este campo tiene un definido horizonte en la dimensión receptiva y en la figura del destinatario, alrededor del cual se trazan diferentes *pretensiones de voluntad receptiva*, de manera que el texto incorpora tácitamente la vocación de ser leído desde una determinada constitución/representación receptiva, cuya evolución signa el itinerario creativo del poeta. En estas pretendidas voluntades de receptividad habita, en mi opinión, el verdadero D’Annunzio.

Voy a exponer a continuación una propuesta de organización de la obra lírica dannunziana, a la luz de esta clave de lectura y de estos dispositivos teóricos que acabo de enunciar. Es posible, de esta forma, vislumbrar dos bloques

definidos. Por un lado, *la poesía de vocación elitista*, representada por *Intermezzo*, *L'Isottò*, *La Chimera* y *Elegie romane*; y por otro, *la poesía de vocación de masas* en la que se integran *Maia*, *Elettra*, *Merope* y *Asterope*. En los intersticios de estos dos grandes bloques líricos, ocupando territorios minoritarios y a veces marginales, constituyéndose pluralmente a partir de formas de negociación cultural, se erigen *Canto novo* y *Alcione*, por un lado, y el atípico *Poema paradisiaco*, por el otro.

La poesía de vocación elitista, inspirada en concepciones aristocratizantes del pasado, es una escritura de la decadencia que convoca los contenidos del más reciente, del último humanismo. Se construye en negociación y comercio con los valores de la alta burguesía que conforma su mercado editorial. Concentra la hostilidad refractaria frente a la decadencia del dinero como principal instrumento de poder. Remite a inequívocos atributos culturales de naturaleza residual como los códigos clasicista y cortesano-caballeresco al punto de admitir una lectura en clave *estilnovista*. Recrea una visión del arte como reino sagrado que importa formas residuales de distinción espiritualizante y proyecciones de jerarquías nobiliarias antiguas y medievales.

La poesía de vocación elitista es, al mismo tiempo, una escritura solipsista, a la luz de una visión del mundo idealizada por la cual el sujeto no atina a afirmar más existencia que la suya propia. El objeto del arte no será entonces ni el mundo ni la naturaleza ni el hombre, sino el mismo arte en espectacular aislamiento. Tal escritura interpreta e interpela la condición del artista desalojado del *campo de poder*, habitante de un espacio circunscripto en el cual se tramita la ausencia de la instancia autorial, categoría equivalente a lo que en el

campo de la narrativa se ha convenido llamar el “eclipse del autor” desde los relatos de Giovanni Verga en adelante. La palabra se descubre limitada a una aptitud puramente evocativa del pasado, desde la cual añorar los atributos pretéritos que revestían la condición del artista incluido en el espacio desde el cual se legitiman las condiciones de dominación. La palabra, en definitiva, yace en su muda mueca arqueológica.

La poesía de vocación elitista ha sido leída por la crítica de mediados del siglo XX a través de categorías y paradigmas formalistas y nacionalistas, que acentuaron dispositivos conceptuales de interpretación a menudo ajenos y extraños a esta clara pretensión de voluntad receptiva. Por encima del D’Annunzio “decadente”, “parnasiano” o “prerrafaelista” que se ha buscado y conseguido subrayar, las cuatro colecciones que integran este bloque se organizan a partir de una voluntad de lectura y recepción alto-burguesa que -en el marco del primer gran cuestionamiento global al que fue sometida la lógica del mundo moderno- postula una celebración de la “alta cultura” y del arte como atributos de distinción aristocratizante.

La poesía de vocación de masas, por su parte, responde a presupuestos ideológicos del todo diferentes con respecto a la primera, y presupone una voluntad receptiva innovadora. Es una escritura de la emergencia social que se construye en negociación cultural con los valores pequeño-burgueses y proletarios que conforman su mercado editorial tales como la pujanza industrial de la ciudad moderna, la fuerza anónima del trabajo fabril, la prepotencia colonialista de los nacionalismo imperialistas europeos que desembocará en la Primera Guerra Mundial. Reconoce, en la potencia anónima

de lo social, el principal instrumento de poder, al punto de admitir por momentos una lectura en clave de incipiente experimento vanguardista y particular antecedente futurista. proyecta una visión del arte como experiencia liberadora de la conciencia popular que importa formas de emergencia colectivista de indistinción social.

La poesía de vocación de masas es, al mismo tiempo, una escritura explícitamente política que reinstala al hombre y a la sociedad (y al hombre “en” la sociedad) como objeto de arte. Importa una nueva condición del artista reinstalado en el *campo de poder* (bajo la forma del llamado poeta-vate), es decir en el espacio desde el cual se legitiman los atributos de la autoridad. La palabra incorpora una dimensión profética eyectada hacia el futuro. La palabra, en definitiva, se eyecta hacia el augurio masivo del megáfono.

La poesía de vocación de masas ha sido leída a partir de los paradigmas políticos caídos en descrédito luego de la Segunda Guerra Mundial, particularmente el fascismo y los programas totalitarios de organización de las masas. Este atributo la convierte en el reducto más denostado y olvidado pero al mismo tiempo menos explorado de la obra lírica de D’Annunzio. Por encima de la ya proclamada tutela del poeta-vate de la Italia fascista, las cuatro colecciones que integran este bloque se organizan a partir de una voluntad de lectura y recepción pequeño-burguesa y proletaria que, luego de la decadencia de la hegemonía capitalista y en el marco de la emergencia de los sistemas colectivistas de principios del siglo XX, postula una celebración de la cultura popular urbana y del imperialismo nacionalista como atributos de la emergencia socialista.

Es posible concluir, entonces, que la mayor parte de la producción lírica dannunziana (al menos dos terceras partes de ella) traza una dinámica que se corresponde con los sucesivos intentos del autor por negociar un producto cultural acorde con las condiciones del mercado: dos bloques de obras portadoras de una voluntad de recepción diferenciada y equivalente a los dos estadios o fases del proceso de decadencia del dinero como principal factor de poder y de consecuente emergencia proletaria.

Entre uno y otro bloque, la poesía del atípico *Poema paradisiaco* es una escritura de crisis que transita entre el reconocimiento de haber agotado el molde expresivo de la poesía de vocación elitista y un preludio -sobre todo en la última sección "Ai poeti"-, de la poesía de vocación de masas. Entre contenidos y procedimientos crepusculares y futuristas, el *Poema paradisiaco* señala el punto de inflexión, el territorio en el cual se cruzan las múltiples direcciones del arte como reino sagrado y del arte como experiencia liberadora de la conciencia popular.

Y finalmente está *Alcione*, el libro que la crítica ha canonizado a través de repetidos asedios y compulsas, y que junto con *Canto novo* constituyen un tercer bloque que -aunque minoritario- ha sido paradójicamente considerado como el más representativo y celebrado de la poesía dannunziana. El libro aparecido en 1903 ha sido objeto de análisis desde las más variadas perspectivas: desde las fuentes, contenidos y procedimientos literarios retomados allí, desde la fortuna que le cupo en la poesía italiana posterior, desde su adhesión a la filosofía nietzscheana, y más. Sin embargo, en mi opinión, no ha sido abordado a fondo desde el punto de vista de las motivaciones que condujeron a su canonización.

Esta es tal vez una de las perspectivas de análisis crítico más interesantes en la actualidad. Luego de los innumerables análisis temáticos, estilísticos, ideológicos que se han trazado, ¿cómo interrogarse hoy sobre *Alcione* sin interrogarse al mismo tiempo sobre las motivaciones que llevaron a su canonización?

En efecto, luego de la Segunda Guerra Mundial y hasta la actualidad, *Alcione* es el libro de D'Annunzio más editado y estudiado hasta el punto que la mayor parte de los contenidos culturales que del autor se conocen remiten a sus páginas más celebradas como “La pioggia nel pineto”, “La sera fiesolana” o “Novilunio”; al punto también que durante los últimos sesenta años el libro se ha venido publicando solo, con prescindencia de los demás volúmenes que integran los *Laudi*. Incluso una relativamente reciente reedición de la Einaudi (1995) propone la organización de la poesía dannunziana en dos volúmenes: los “Versi d'amore” por un lado y *Alcione* por el otro. Los efectos de la tajante canonización terminaron por recortar a *Alcione* del resto de la producción lírica, la cual de esta forma se ha ido volviendo cada vez menos leída, más intransitada y desconocida salvo para especialistas, e incluso casi inhallable en las librerías hasta la actualidad.

En mi opinión, una de las principales motivaciones que desembocaron a mediados del siglo XX en la canonización de *Alcione* es su enfatizado regreso a la naturaleza como objeto de arte. Antes que las instituciones editorial y crítica lo propiciaran, el tercer libro de los *Laudi* se desagrega del resto *per se*, y adquiere envergadura propia y bien diferenciada con respecto a los otros cuatro volúmenes del ciclo. Más allá de la pretendida “tregua” que desde el mismo proyecto autorial

se invita a considerar, *Alcione* y *Canto novo* evaden la clasificación que se les ha venido dando, en virtud de que ambos importan la vocación de ser leídos desde el paradigma dominante de la poesía subordinada a las ciencias naturales que la visión biologista del mundo impuso desde principios del siglo XIX.

Este es el D'Annunzio que la crítica canonizó: el autor de poesía naturalista y burguesa, cuyo producto cultural no implicó una amenaza de desestabilización para el sistema hegemónico del capitalismo ni por vocación elitaria ni por vocación socialista. Por el contrario, se trata de la figura del artista que se concibe a sí mismo como el “genio creador” que la llamada poesía romántica celebraba bajo la forma de un rebelde inofensivo.

Alcione fue canonizado por la crítica subsidiaria del poder a mediados del siglo XX, porque prorroga el discurso hegemónico del naturalismo burgués y aprueba el rol subsidiario del arte en el mundo y del artista en la sociedad. *Alcione*, a su vez, constituye el único libro en el cual D'Annunzio regresó a una pretensión de voluntad receptiva anterior, ya que –al retomar la herencia tardía del darvinismo biologista– presupone al lector de poesía naturalista burguesa que ya estaba implicado en *Canto novo*. Si bien el resto de su obra lírica describe una evolución lineal, *Alcione* está presidido por la curva, por el retorno, por la idea de un regreso a motivaciones estéticas y culturales ya transitadas en el pasado. En otras palabras, *Alcione* cierra el círculo que se había abierto con *Canto novo* y que luego se había distanciado del origen en busca de una poesía celebrativa de la cultura y del arte, en las colecciones que le siguieron. Con *Alcione* D'Annunzio regresa al origen de 1882. Incluso habitado por

el ensueño y la magia, el escenario natural se impone irremediabilmente en *Alcione* y convoca al hombre a su descubrimiento, a su reconocimiento a través del poder cognitivo, indicativo de la palabra.

Tal es el caso de “Undulna”, la oda dedicada a la ninfa marina que preside las líneas sinuosas que las olas dejan pintadas de sal sobre la arena, al retirarse la marea. La “verdadera criatura alcionia”, como D’Annunzio la bautizara en el *Libro segreto*, compone esas “curvas errantes” que hacen las veces de pentagramas en los cuales se inscribe la melodía de las olas, en un concierto que convoca a todos los habitantes del espacio marino. “Undulna” concentra la idea gravitante de *Alcione*, es decir una “tregua” para el retorno a un tipo de concepción lírica celebrativa de la naturaleza y de la condición situada del hombre “en” la naturaleza. Varias imágenes subrayan en el texto esta premisa de retorno, de regreso circular a un tipo de poesía naturalista: el eterno retorno de los movimientos de las mareas, la constante escritura y reescritura de la ninfa cuyas líneas blancas se desvanecen una y otra vez bajo las olas como si la superficie de arena fuera un interminable palimpsesto; los objetos y deshechos que el mar trae y se vuelve a llevar; un escenario habitado solamente por objetos y seres con forma circular (medusas, ovas marinas, guirnaldas, olas, hormas, notas musicales, cítaras curvas, rizos, caracolas); el cíclico transcurrir de las estaciones.

Si la poesía de vocación elitista se inscribe con naturalidad en el contexto de la crítica global a la Modernidad instalada casi como un discurso contrahegemónico a finales del siglo XIX, y si la poesía de vocación de masas adelanta los presupuestos colectivistas emergentes a principios del siglo

XX, *Alcione* y *Canto novo* implican un regreso a tradicionales representaciones líricas del siglo XIX, donde todavía el arte era en gran medida concebido desde una función de representación de la naturaleza.

Preguntarse por los criterios que condujeron a su canonización será necesariamente preguntarse también por las sinuosas relaciones de subordinación que ligaron a la praxis crítica con las operaciones del poder. Será, en definitiva, indagar en ese territorio asimétrico en el cual se legitiman las lecturas hegemónicas.