

EXPERIENCIA Y MEMORIA

Toni Montesinos

EXPERIENCIA Y MEMORIA

[*ENSAYOS SOBRE POESÍA*]



SEVILLA M M V I

ILUMINACIONES

RENACIMIENTO

Colección ILUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

24

Director:

ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

© Toni Montesinos

© 2006. Editorial Renacimiento

Depósito Legal: S.E. 5618-2006 U.E.

ISBN e-Book: 978-84-8472-947-1

Impreso en España

Impreso en Publidisa

A José Ángel Cilleruelo

INTRODUCCIÓN

En realidad, si no se entiende la necesidad de estos escritores de corregir de tanto en tanto sus obras, no se entiende uno de los principios fundamentales del romanticismo, que es el de dar sentido a la propia experiencia: este sentido, siempre provisional, depende de la relación entre experiencia y memoria, donde pesan gravemente las enseñanzas del tiempo, el tejido de conclusiones que envuelve experiencias semejantes. Esto explica la naturaleza autobiográfica de gran parte de la literatura romántica, y también que muchas de sus páginas deban leerse como palimpsestos que incorporan a un texto siempre mudable su propia derrota por el tiempo.

JORDI DOCE

QUE la vida no es poesía pero la poesía siempre es vida, la máxima estética de Jorge Guillén, bien pudiera ser el trasfondo de las intenciones que se reúnen en este libro: las del propio autor frente a la poesía como lector, crítico y escritor, si es posible diferenciar en la mente ese triángulo en el pensamiento y convertirlo en una actitud cabal frente al arte. Esos tres puntos de vista se confunden, se contaminan, se molestan a la vez que se nutren, se desean y se enriquecen. Y todo acaba configurando una voluntad, por así decirlo, *azoriniana*: ansia por descubrir la filosofía oculta en cada cual —en su tratamiento literario y en la propia existencia: en el espejo de ese reflejo—, por apartar las malas hierbas

en el sendero de entender la clarividencia ajena, la postura del ¿visionario?, ese ser extraño e incomprensible que habla el raro lenguaje poético.

Tal es la empresa que uno se impone al abrir un libro de versos; y he aquí una representación personal de semejante quimera: un totum revolutum, una mesa revuelta que sin embargo pretende ofrecer el riguroso orden que impone el destino y la intuición, la convergencia de gustos que en ningún caso sirven para la discriminación ni la dirección única, pues leyendo a los escritores más distintos en su palabra y estilo es posible encontrar un denominador común por el que nos atraigan por igual y se incorporen a nuestro propio aprendizaje poético.

Este volumen, por tanto, desea hacer de la dispersión un todo, y tiene varias razones de ser. Para la primera, me sirvo del epígrafe a la presente introducción: la poesía como experiencia y memoria fundamentalmente, tal como entendieron los románticos la búsqueda del alma humana mediante el verbo en un intento de «decir los misterios del yo y el insoslayable problema de su azarosa aunque deseada transcendencia», como explica Javier del Prado en su comentario de un par de obras de Chateaubriand. Para la segunda, aludiré a Joan Margarit, que en su libro *Càlcul d'estructures*, afirma: «A mí me parece que sólo es válida la poesía que se entiende. Ahora bien: ¿qué quiere decir entender? Me remito a lo que he dicho: las personas que han leído un buen poema ya no son las mismas que antes de leerlo. Si ha pasado esto, es que “se ha entendido” el poema». No se trata aquí estrictamente de «la línea clara» de la que habló Luis Alberto de Cuenca —y de la que su mejor practicante seguramente fue, adelantándose varios lustros a esa tendencia contemporánea, José María Fonollosa—; nos referimos a la claridad que es producto no de la gramática transparente, recta

y más o menos tendente a lo prosaico, sino del eco que la combinación de palabras crea en el ánimo del lector; por eso, en esencia, la sintaxis de comprensión universal en los poemas de Charles Bukowski no será poéticamente inferior, por ejemplo, a los gerundios que nos emocionan y aturden en los poemas de César Vallejo aunque en éste la frase no alcance el puerto esperado de la contrapartida sintáctica en el punto final; no será líricamente menos atractiva que el Dios creacionista que inventa una realidad paralela de imágenes fabulosas que, sin embargo, tienen la virtud de resultar entendibles en el viaje en paracaídas de *Altazor* de Vicente Huidobro.

La tercera razón que aduciré como presupuesto iniciático en nuestro particular ahondamiento poético tiene su origen, por seguir sacándole punta a la cita inicial, en la primera fase del Romanticismo, cuando la ficción narrativa y la prosa poética quedan empapadas de autobiografía. La lírica, por supuesto, se incorporará también a la nueva corriente, cobrando un valor de escritura interiorizada cuyo éxito es vacío e incluso imposible, puesto que el nascente tedio, el esplín, el hastío o la simple nostalgia o indiferencia por el presente (es decir, por el pasado y el futuro en la vaga memoria y el frágil anhelo) envolverá con un manto invisible toda composición poética y su prolongación en la existencia. Los poetas aquí reunidos pertenecen, en su mayor parte, a ese sesgo biográfico cuyos recursos estilísticos proceden de la afectada recuperación renacentista del mal melancólico, que tan científicamente había visto Aristóteles; un mal que derivaría en «la tristeza suave», destacada por Alonso Zamora Vicente, a la cual «se agarra el artista como tabla de salvación».

«Porque ¿qué otra cosa es la poesía sino una biografía, esto es, una autobiografía?», se preguntaba Gerardo Diego: «El hombre

verdadero está en la obra del poeta hasta tal punto que la paradoja mayor de la poesía es su libertad para imaginar, para mentir en el sentido corriente de la palabra, pero a condición de que esta inicial mentira resulte, a veces sin intervenir en ello la voluntad del poeta, su más profunda verdad». La célebre proposición pessoana –el poeta finge lo que en realidad siente– está más que latente en estas palabras. Y precisamente el elemento biográfico nos conducirá a la cuarta razón: la facultad inherente del verdadero poeta para serlo siempre, su condición de constante observador lingüístico. Borges dejó claro ese temperamento en una conferencia: «El hecho central de mi vida ha sido la existencia de palabras y la posibilidad de entretejer y transformar esas palabras en poesía». Esta conciencia permanente de trasladar la vida al verso entronca con otra circunstancia fundamental: el hecho de que sea inevitable, irresistible para el escritor tal traslación. «Una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad. En esa índole de su origen está su juicio: no hay otro»: Rilke dio en el clavo.

Este cuarteto de rasgos que me ha interesado señalar, adaptables a poetas tan distintos como los recogidos aquí, se aplicará, igual o parcialmente, a aquellos textos que nos inviten a síntesis enunciativas, aunque estén concebidos desde la pura creatividad (los aforismos de Wallace Stevens), y aquellos en prosa que, al mismo tiempo, son inclasificables tentativas de poetizar la propia Poética (*Libro del desasosiego*), entendiendo ésta a partir de la definición que siempre me ha parecido la más exacta, la realizada por Francisco López Estrada: «el planteamiento de una actitud reflexiva ante el hecho literario (creación y percepción), ordenadora, consciente en el uso de los recursos lingüísticos de condición poética, que representa un fondo operativo, tanto ideológico como instrumental». En este sentido, los textos fragmentarios del *Libro* de Pessoa

constituyen un taller experimental, una plataforma para recrear *in extenso* lo que aparece contenido en los heterónimos. Aforismo y prosa filosófica serán, por consiguiente, para nosotros, también Poesía.

Tanto en la primera parte del volumen –desde la reseña, la recensión, el juicio de valor, el comentario– y en la segunda –más ejercicios de crítica literaria que atienden a otras miradas ante lo poético, en torno a la biografía, la historia, las memorias, la traducción o los prólogos a libros ajenos–, como en la tercera y la cuarta –ensayos que profundizan en varios autores y en diversos periodos, muy concretos, de la historia de la poesía–, mi voluntad ha sido, pues, consolidar la imbricada relación entre los variados sujetos lectores que ocultamos y que salen a relucir dependiendo de la obra que abordemos. Y todo ello considerando como premisas ideológicas de nuestro quehacer esos cuatro pretextos que, en el caso de los poetas estudiados de modo pormenorizado –Pessoa, Neruda, Guillén, Crespo–, cobran un especial relieve. No en vano, se trata de escritores vitales para mi formación de lector, escritor y crítico.

Huelga decir que el introductor en España de la obra del portugués fue Ángel Crespo, que se dedicó a traducirlo e incluso a escribir su biografía. Por otra parte, al traductor le interesó siempre la poesía de Pablo Neruda, señalándole en sus diarios como el gran poeta lírico del siglo XX, aunque su obra careciera, según él, de carácter épico; un «poeta genial» en suma, sobre todo, en su opinión, en *Fin de mundo*. Sin embargo, no hay rastro de curiosidad alguna de Neruda por Pessoa; sus inquietudes se centraron, en buena parte, en los poetas afines que publicaban en la revista *Caballo Verde*, entre ellos Jorge Guillén, al que distinguía, para diferenciarlo del cubano Nicolás Guillén, refiriéndose a él en sus

memorias como de «el bueno: el español». Asimismo, Guillén había sido lector del primer libro de Crespo, *Una lengua emerge*, en 1950, precisamente el año de la última edición de *Cántico*, y hasta le envió una carta para felicitarle por ese debut tan prometedor, lo que daría pie a una amistad que se prolongaría hasta la muerte del autor de *Aire nuestro*. Neruda y Guillén se habían conocido mucho tiempo atrás; en el largo texto «Federico en persona», alude al diálogo escrito al alimón entre García Lorca y el chileno y de cómo todos los compañeros del grupo del 27 «acogimos a Neruda con la admiración a él debida, como lo comprueba una página de homenaje, que también yo me honré en firmar». De hecho, Guillén advirtió lo siguiente a Pedro Salinas mediante una pregunta retórica: «¿Hay algún poeta de lengua española más minuciosamente analizado que Neruda?»; una indicación que venía a cuento después de publicarse el estudio de Amado Alonso *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Bien, tal vez a eso hoy pueda competir el número de páginas consagradas a Pessoa, del que por cierto Guillén incluyó un par de «variaciones» de poemas de Álvaro de Campos en *Homenaje*, además de tenerle en cuenta al escribir acerca de los heterónimos de Antonio Machado.

En un mundo donde la avalancha de información editorial y la ansiedad por abrir horizontes y especializaciones llega también a influir en las humanidades, como denunció Harold Bloom al hablar de las, por él llamadas, «escuelas del resentimiento»; en un ambiente académico donde el estudio de la poesía pierde peso —véase el ataque frontal de Salvador Oliva al entorno universitario en su edición de los *Sonetos* de Shakespeare— y la Literatura Comparada se constituye en excusa para entender la naturaleza del fenómeno poético, separando sus elementos para unir puntos comunes, paralelismos y diferencias contextuales, sociológicas y

léxicas; en un contexto periodístico, presuroso y precipitado, donde «la cultura genuina ha sido invadida por una caricatura o simulacro mediático» –de nuevo recorro a Oliva– y se destacan obras por imitación o repetición o se aluden a los autores consabidos de forma mecánica, todos somos lectores dispersos, amantes del estimulante caos que nos proporciona la posibilidad de deshacernos de nuestros prejuicios.

Así lo he intentado y practicado, y en muchas ocasiones gracias a la sugerencia, permiso o encargo de varias personas, a las que estoy infinitamente agradecido: a Manuel Calderón, del periódico *La Razón*; a José Luis García Martín, de la revista *Clarín*; a Rafael Conte, de *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*; a Abelardo Linares, de *Renacimiento*; a Andrés Sorel, de *República de las Letras*; a Jorge Urrutia, que me propuso dictar una conferencia en el «Seminario Pablo Neruda y la poesía española» de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en el verano del 2004; a Salvador Gutiérrez, del grupo Bilaketa, que me invitó a participar en el libro de homenaje a José Hierro *Después de todo* ese mismo año; y a Carlos Morales, quien me ofreció preparar en 1999, para su editorial El Toro de Barro, una antología de la poesía de Crespo y de la cual aportó hoy su estudio introductorio; un libro aquel que sería una nueva puerta para una trayectoria personal dentro del ejercicio de la crítica literaria que siempre ha sido, es y será para mí un camino fecundo, próspero, inspirador de ideas, compañía, lección y hasta consuelo.

REFERENCIAS DE LAS CITAS

JORDI DOCE: Prólogo a *Memoria de los poetas de los lagos* de Thomas de Quincey, Pre-Textos, Valencia, 2003.

- JAVIER DEL PRADO: Introducción a *René. Atala* de François de Chateaubriand, Cátedra, Madrid, 1989.
- JOAN MARGARIT: *Càlcul d'estructures*, Proa, Barcelona, 2005.
- JORGE LUIS BORGES: «Credo de poeta», en *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2001.
- GERARDO DIEGO: *Versos escogidos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.
- RAINER MARIA RILKE: *Cartas a un joven poeta*, Alianza, Madrid, 1980.
- FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Las poéticas castellanas en la Edad Media*, Taurus, Madrid, 1985.
- ALONSO ZAMORA VICENTE: Introducción a *Poesía* de Francisco de la Torre, Espasa Calpe, Madrid, 1944.
- ÁNGEL CRESPO: *Los trabajos del espíritu*, Seix Barral, Barcelona, 1999.
- PABLO NERUDA: *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- JORGE GUILLÉN: *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- PEDRO SALINAS / JORGE GUILLÉN: *Correspondencia (1923-1951)*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- SALVADOR OLIVA: Introducción a *Els sonets* de William Shakespeare, Edicions 62-Empúries, Barcelona, 2002.

I

EXPLICA Octavio Paz en *El arco y la lira* que los «poetas malditos no son una creación del romanticismo: son el fruto de una sociedad que expulsa aquello que no puede asimilar». Al poderoso ya no le entretienen los juegos literarios y destierra al poeta convirtiéndolo en un vagabundo, en un hombre que ha de ganarse la vida con cualquier cosa desde lo que se ha llamado «el otoño de la Edad Media». Por esta razón, es un ser marginal desde el inicio de la sociedad moderna, aunque hasta el siglo XIX no se explote su faceta transgresora. Paz lo confirma: «El primer poeta “loco” fue Tasso; el primer “criminal”, Villon». Mendigos o rufianes que un día soñaron con ser escritores inundarán los Siglos de Oro españoles y la época isabelina. François Villon (1431-1463?), criado por un capellán del que heredó su apellido, estudiante de letras y arte, bohemio y delincuente, el primer poeta lírico francés según los estudiosos, quizá constituya la quintaesencia del temperamento libre, escéptico, artístico.

Así lo habrá comprendido José María Álvarez al ofrecer *El Legado y El Testamento* (Pre-Textos, 2002) tras muchos años dedicados

a traducir a uno de sus más íntimos amigos. Por fin, he aquí la labor poética completa, la voz grosera de Villon en forma de versiones vibrantes y fluidas, y acompañada además de un grueso material: cientos de útiles notas, una selecta bibliografía, la reproducción del mapa del París corrupto, sucio y peligroso de la época más una introducción que no se detiene sólo en la obra, sino en la vida del poeta, aunque en esta ocasión la una no se entienda sin la otra: robos y acusaciones de asesinato a los que le sucedieron varias huidas y un par de condenas a la horca, aunque la sentencia se cambiara por diez años de destierro. Luego, la desaparición total.

Pero, antes de todas estas penalidades, Villon escribe dos poemarios de similares intenciones, uno breve, *El Legado* (1456), y otro enorme, *El Testamento* (1461), compuestos ambos por estrofas de ocho versos octosílabos, además de «Otras poesías» que no son más que nuevas visitas a los tópicos que aluden a la fugacidad del tiempo. Villon no posee nada, pero es capaz de redactar la gran herencia que la muerte de un individuo arrastra consigo, primero mediante un «legado» que dirige con reproches a su único amor —el resto fueron relaciones con prostitutas— y en el que emplea su sarcasmo para arremeter contra todo lo humano, que no lo divino, pues pese a sus pecados se declara fiel a Dios.

Después, en su gran «testamento», el *ubi sunt* manriqueño suena por todas partes, como en la célebre «Balada de las damas de ayer», que retoma el viejo símbolo de la nieve (las *neiges d'anten*), que también había utilizado Berceo en el siglo XIII, formando un símil de blancura y pureza y que, más tarde, sería convertido por Villon en oscuridad, asco y desprecio, ya que «el mundo no es más que engaño», «toda fidelidad es violada» y, en definitiva, sólo «somos canalla, como tal vivimos».

WILLIAM BLAKE: EL HOMBRE QUE HABLABA CON EL PARAÍSO

TRAS revisar la poesía de William Blake (1757-1827) gracias a la sobresaliente edición de Jordi Doce, *Los bosques de la noche* (Pre-Textos, 2001), nuestra curiosidad por descubrir qué lugar ocupa hoy en realidad el escritor inglés se aviva de forma extraordinaria. Dos ideas podrían ayudarnos. Una, la más aparente, la ofreció M. Deutschbein en 1929 cuando definió el romanticismo entendiéndolo desde una profunda comprensión de la armonía del universo. La otra, intuitiva, la escribió Borges en el prólogo a *El oro de los tigres*: «Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. [...] Browning y Blake se acercaron más que otro alguno». Ambas premisas constatan la fenomenal personalidad de un hombre hoy en exceso asido a tópicos trascendentales; y por eso mismo resulta tan interesante releerlo como aquí se propone: mediante sus canciones, epigramas y poemas breves publicados o hallados en manuscritos, excluyendo así las piezas extensas en donde el autor se muestra más onírico, más alejado de nuestra sensibilidad, «pues vivimos en un clima intelectual que rechaza el mito como explicación del universo», en palabras de Doce.

En esa busca comprensiva de la vida, Blake eligió dos caminos que le convirtieron en un romántico precoz y extremista: el del aislamiento personal, rechazando todo orden socioeconómico en una época de racionalismo que le repugnaba (sólo llevó a la imprenta su primer poemario, *Esbozos poéticos*, en 1783, y del resto se ocupó él mismo), y el del pensamiento espiritual o sueño visionario que, en efecto, le hacía vivir cada instante con un sentido superior, poético, de la existencia. Así, frente al cansancio de la fe cristiana que advierte la Ilustración, Blake postula que cada hombre es Dios sobre la Tierra y que, por lo tanto, puede experimentar contactos invisibles y vislumbrar paisajes mentales que luego tomarán forma lírica. Incluso de modo automático, escribiendo «doce o algunas veces veinte o treinta versos sin premeditación y hasta contra mi voluntad», como afirmó el propio Blake y nos recuerda Jorge Guillén al hablar de otro visionario muy distinto, San Juan de la Cruz.

Pero, ¿qué es una visión, este ambiguo término que luego retomarán Swinburne y Yeats? Lo aclara el traductor: «El poeta, en un estado de excepcional lucidez (procurado por la imaginación, facultad suprema del poeta), se adentra en la realidad simbólica y contempla las regiones vedadas al entendimiento común». En el caso que nos ocupa, el don de Blake le hacía descubrir ángeles alrededor y hablar con los muertos, tal como aparece reflejado en la correspondencia que completa el libro y que nos remite a la voz del grabador y pintor, pero también a la de otras personalidades próximas –S. T. Coleridge o Charles Lamb, entre otros– que nos hablan de su carácter y su adicción al trabajo.

Lejos de ser un tipo extravagante, su origen humilde y su aprendizaje autodidacta –sus lecturas constantes eran la Biblia, Dante, Shakespeare y Milton y llegó a aprender cinco lenguas–, hicieron de Blake un hombre comprometido con el amor del ser

humano en el sentido más amplio. Para comprobarlo basta asomarse a sus poemas de juventud preñados de niños perdidos, motivos pastoriles y cantos a la misericordia, pero sobre todo deberemos acudir al volumen *Canciones de experiencia* (1794), el cual contiene para mi gusto su mejor texto, el sensual y melodioso «Londres», a la vez que el famoso «El tigre» –Borges habla del «tigre de fuego de Blake» que resplandece y se convierte en «un arquetipo eterno del Mal»–, poema del que se ha extraído uno de sus versos («Tiger, tiger, burning bright / in the forests of the night!») para titular esta selección poética que actualiza la opinión moderna de un poeta que vivió varias dimensiones en el arte, la vida y la religión.

WILLIAM WORDSWORTH: MEMORIA DEL YO

EN 1834, en plena decadencia familiar y económica, arrastrando su fecunda adicción al opio, a Thomas de Quincey se le ocurre que podría ganar un buen dinero hablando de los escritores con los que había convivido tanto tiempo. Así, publica un texto sobre Coleridge, que acaba de morir, y comprobando el interés que suscita la intimidad de personalidades tan ilustres, se lanza a escribir acerca de Robert Southey y, especialmente, de Wordsworth. El libro que logra componer, *Memoria de los poetas de los Lagos*, viene ahora a cuento al mostrar una visión parcial (de 1807 a 1821), entre hiriente y admirada, de lo que descubrimos en su profunda plenitud poética y sentimental gracias a *El preludio* (DVD Ediciones, 2003).

Y ello no es otra cosa que la existencia en clave autobiográfica, mediante ocho mil endecasílabos blancos divididos en catorce libros, del que es según Harold Bloom el inventor de la poesía moderna, por cuanto hace «tabla rasa de la poesía» llenándola con «la memoria del yo». Wordsworth pone a la misma altura la confesión íntima y la reflexión espiritual pero, como dice el autor de *El*

canon occidental, el poeta sufre «chochez poética» desde 1807 hasta su muerte, «la agonía más larga de un gran genio poético en toda la historia». Por esas fechas, parte de *El Preludio o El crecimiento de la mente de un poeta* ya estaba escrita, e incluso se había publicado fragmentariamente tres veces (la última en 1805), aunque sólo vería la luz completo de manera póstuma.

Bel Atreides, en una singular y vehemente introducción, detalla los avatares de la concepción y escritura del poema, comparando a Wordsworth con el otro poeta-profeta de la época, Blake, además de aludir a la influyente cercanía de Coleridge. «El autor ha encontrado el gozo en explorar poéticamente su memoria, en reconstruir teleológicamente su pasado», dice el traductor, que ha conseguido la hazaña de adaptar al español, con notable ritmo y tono poéticos, la aparente sencillez —que oculta un extraordinario dominio versificador y una limpidez lingüística incomparable— con la que Wordsworth rememoró su infancia y adolescencia, sus estudios en Cambridge o su estancia en Francia atraído por una Revolución que le iba a defraudar.

Desde que William Hazlitt, contemporáneo de Wordsworth, señaló la búsqueda de lo sublime por parte del poeta de Grasmere —«Las reflexiones son profundas, acordes con la gravedad y las aspiraciones de su mente», afirmaba—, el romanticismo inglés inicial se ha descrito como la estética que atiende tanto al sentimiento como al pensamiento. En el caso de Wordsworth, en *El Preludio*, pero también en su otro colosal poema, *The Excursion*, donde poetiza las impresiones de un autor retirado, esta máxima se hace transparente. De hecho, el permanente contraste entre conceptos opuestos converge en un sentido único y compacto. Así lo vio Octavio Paz quien, en el prólogo al primer volumen de sus obras completas, ejemplifica lo dicho apuntando el pasaje de *The Prelude* (libro

V, «Books») en que el sujeto poético, tras hojear el *Quijote* y pensar en la geometría y la imaginación sentado en un peñasco frente al mar, se queda dormido y tiene un extraño sueño; y he aquí la conclusión: «En los grandes poemas de Wordsworth la dualidad entre poesía y poética, creación y crítica, se resuelve en unidad; en sus más altos momentos, el entusiasmo reflexiona, por decirlo así, se contempla y contempla al mundo que lo rodea: la naturaleza, el hombre y sus pasiones».

Así las cosas, no existe el arrebatamiento, sino el templado desasosiego del hombre que no quiere alejarse de la Naturaleza, y exclama: «¡Sabiduría y Espíritu del universo!» (verso 401), pues en Ella se cifra la esperanza de la humanidad.

GIACOMO LEOPARDI: EL CANTOR SOLITARIO

ENCERRADO desde niño en la biblioteca paterna; huyendo del noble ambiente familiar mediante visitas, harto decepcionantes, desde su natal Recanati a otras ciudades italianas; buscando en vano una mujer que le correspondiera o un empleo convencional que desarrollar; participando, torpemente, en la vida social de su entorno... De tantas formas Giacomo Leopardi (1798-1837) quiso evadirse de sus circunstancias, sin conseguirlo, para acabar consagrándose a las letras de tal modo que su dedicación feroz le costó una ceguera, una malformación en la espalda, una vida solitaria de perfecto inadaptado.

Se ha dicho siempre y se volverá a repetir que en Leopardi confluyen los extremos del hombre de su tiempo: es antiguo y moderno a la vez, obedece a la inspiración romántica pero luego es un escritor pausado, reflexivo, atendiendo a su doble condición de poeta y pensador. No presenta en este sentido, sin embargo, contradicción alguna: Leopardi se muestra consecuente con su agudo pesimismo, fiel a sus tópicos literarios más constantes: el *ubi sunt*, la fugacidad temporal, el desamor. Ungaretti le llamó «cristiano

estoico»; Italo Calvino, «hedonista infeliz» y «poeta del dolor de vivir»; Josep Pla, asombrado por la facilidad para las lenguas del poeta –conocía los principales idiomas europeos, incluido el español, más latín, griego y hebreo–, «ejemplo de estudioso y de trabajador literalmente fabuloso», de forma especial por su descomunal e inclasificable dietario *Zibaldone* (escrito entre 1817 y 1832).

Todos sus lectores, ciertamente, destacan la dualidad inherente a su espíritu poético-filosófico; Rafael Argullol habla de dos Leopardis: el «melancólico, elegíaco, fuerte en la desesperanza, nostálgico de mundos perdidos y extrañamente sabio en un amor que apenas intuyó», y otro «duro y trágico, un hombre lanzado a una lucha sin cuartel con la verdad y que está dispuesto a dejar la piel en el campo de batalla». Y es que Leopardi personifica tanto el tedio como el tesón, el amor por la vitalidad de antaño y la resignada pasividad del presente: «Todo lo he perdido: soy un tronco que siente y pena», afirma en la «Carta a sus amigos de Toscana», fechada en 1830, que abre los *Cantos* (aparecidos en 1831 y en edición aumentada en 1837); «mi inclinación no ha sido nunca la de odiar a los hombres, sino la de amarlos», dice en los póstumos *Pensamientos* (1845), una colección de reflexiones donde trata las relaciones y costumbres sociales con un ánimo crítico –por ejemplo, «la de que se imprima mucho y se lea nada»; ¡qué pensaría ahora!–, un tanto apesadumbrado pero también muy ameno.

Ambos textos, en la traducción de Antonio Colinas (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006), cobran un nuevo relieve al reunir las dos facetas del escritor, tradicionalmente apartadas por la crítica, la primera en claro beneficio de la segunda. Lo había denunciado Giorgio Colli en el prólogo a los *Diálogos morales* leopardinos: «La posteridad nunca ha sido avara de reconocimientos con Leopardi, pero sí injusta y miope, tal como él mismo había