

**CENTRO DE ESTUDIOS ITALIANOS**  
Adscripto al Departamento de Letras  
**MONOGRAFÍAS Y TESIS XI**

---

**ALMA NOVELLA MARANI**

**Tonos y Motivos Italianos**  
en la  
**Literatura Argentina**



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**LA PLATA**



CENTRO DE ESTUDIOS ITALIANOS

Adscripto al Departamento de Letras

MONOGRAFÍAS Y TESIS XI

ALMA NOVELLA MARANI

# Tonos y Motivos Italianos en la Literatura Argentina

*Para el Prof. Angel Oswaldo Dessi,  
cordialmente*

*Alma Novella Marani*  
9-IX-1977



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

LA PLATA

MONOGRAFÍAS Y TESIS XI

IMPRESO EN LA ARGENTINA

*Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723*

*Copyright by Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
(Departamento de Letras). Universidad Nacional de La Plata.*

La Plata, 1977.

*A mi madre*



## S U M A R I O

	Pág.
Advertencia	9
José Antonio Miralla, el admirador de Foscolo	11
Presencia de Alfieri en el teatro de Juan Cruz Varela	29
Manzoni en el Río de la Plata	55
Versiones argentinas de los <i>Canti</i> leopardianos	91
Reminiscencias pascolianas en Leopoldo Lugones	117
D'Annunzio en prosas y versos lugonianos	131
Ecos de Petrarca en Enrique Banchs	151
<i>Las puertas del Paraíso</i> vistas desde <i>Fontamara</i>	175
El <i>Martín Fierro</i> y sus traductores italianos	187



## ADVERTENCIA

*En modo más o menos explícito, quienes han venido juzgando como críticos la literatura argentina señalaron repetidamente, al valorar obras y autores, los contactos o los parentescos que percibían con corrientes estéticas y con escritores europeos: no sólo y no tanto españoles, sino primordialmente —por conocidas circunstancias históricas o por persistentes modas— franceses y aun ingleses. El influjo de un arte literario secular y de riqueza variadísima como el italiano casi no se sospecha en esos estudios —aunque doctos y prestigiosos—, o su referencia se reduce a una alusión fugaz, sin peso, no pocas veces dubitativa. Sin embargo, era conjeturable que un pueblo que tan temprana y caudalosamente se incorporó al itinerario argentino le ofreciera, además de presencias laboriosas, de aportes materiales y de apoyos técnicos, el ideal y fecundo concurso de sus tradiciones culturales; y era esperable la inteligente aceptación de esa propuesta*

*Los ensayos que componen este volumen procuran precisamente demorarse en la consideración de páginas argentinas en las que entrelucen matices y rasgos de otras italianas, y develar algunos de los frutos que el conocimiento admirativo y hondo de creadores peninsulares, no exclusivamente clásicos sino contemporáneos, no sólo indiscutibles y cimeros sino también de dimensiones menos gigantescas, ha permitido recoger a poetas, narradores y dramaturgos argentinos. El panorama dista mucho de haber sido abarcado por completo; pero acaso a este primer grupo de notas pronto pueda seguir otro, para el que ya se han reunido numerosos apuntes.*

*No sorprenda que, culminando el libro, se incluya el co-*

*mentario de los reiterados intentos cumplidos por italianos para volcar a su lengua la epopeya gaucha de Martín Fierro: entre dos estirpes vinculadas por añejos y sólidos lazos, se multiplican naturalmente las razones que hacen recíprocos la gratitud y el afecto.*

\* \* \*

*En nombre del Centro de Estudios Italianos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, tengo el deber de dar las gracias a las instituciones que con su comprensiva generosidad hicieron posible esta publicación. El reconocimiento va en primer lugar al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y en seguida al Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, al Consulado General de Italia en La Plata, a las Fundaciones Enrique Rocca, Lisdero, Cinzano y Fiat. Muchas de ellas acompañan al Centro desde el comienzo mismo de su plan de ediciones, otras son sustentos nuevos en la prosecución de ese designio: para todas, el agradecimiento es igualmente sincero.*

La Plata, agosto de 1977.

A. N. M.

## JOSÉ ANTONIO MIRALLA, EL ADMIRADOR DE FOSCOLO

El 27 de noviembre de 1822 el *Argos de Buenos Aires* daba noticia de la llegada, con destino a la reciente Biblioteca Pública, de “treinta y siete volúmenes de la impresión magnífica del célebre Bodoni de Parma, que contienen una colección de los mejores autores latinos, la *Odisea* de Homero en griego, algunos clásicos franceses, y descripciones de varias pinturas célebres de la Italia con sus respectivas láminas”<sup>1</sup>. Los remitía desde La Habana, donde prosperaba en el comercio, un “hijo de la Ciudad” memorioso de su antiguo rector, el canónigo Luis José Chorroarín, a quien nostálgicamente confesaba, en la carta de envío:

“...soy incapaz de olvidarme de las provincias donde tuve el honor de nacer, y mucho menos de la gran ciudad donde recibí la instrucción que pudieron proporcionarme mis alcances”<sup>2</sup>

Su nombre, José Antonio Miralla, y los elogios con que el *Argos* exaltaba su gesto entre pocos datos sobre el lejano donante, fueron tenazmente recordados por Juan María Gutiérrez, un joven a quien entonces “apenas apuntaba el bozo” y que disfrutó después, repetidamente, del “gusto, ejecución y lujo tipográfico” de los cuidados textos; y esa memoria excitó tanto su curiosidad que, por dar cuerpo a ese “brillante fantas-

1 *El Argos de Buenos Aires*, Nº 90, miércoles 27 de noviembre de 1822. Reimpresión facsímil dirigida por Antonio Dellepiane, Mariano de Vedia y Mitre y Rómulo Zabala, y prologada por Arturo Capdevila. Publicación de la Junta de Historia y Numismática Americana, Buenos Aires, Atelier de Artes Gráficas “Futura”, t. II, 1937, p. 368.

2 *El Argos de Buenos Aires*, Nº 99, sábado 28 de diciembre de 1822, ed. cit., t. II, p. 404.

ma”, por reconstruir el enigmático itinerario de ese “forastero en su patria”, rebuscó a lo largo de décadas sin lograr más que testimonios sueltos de una índole singular y de un talento agudo, que dejaban en sombra incluso el suelo nativo del compatriota:

...he hecho tras de él un viaje completo de circunnavegación de nuestro continente, y sólo he podido traer conmigo uno que otro despojo del noble náufrago que en todas partes hallaba y de todas partes me huía”<sup>3</sup>.

Sólo en 1924 Eduardo Labougle hallaría los documentos que señalaban la cuna de Miralla en Córdoba del Tucumán, donde nació a mediados de 1790<sup>4</sup>. Hijo de familia principal, pero huérfano desde la infancia, su primera educación tuvo el amparo del deán Gregorio Funes, que en los años iniciales del siglo XIX lo inscribió en el Real Colegio de San Carlos, para cursar filosofía con Juan Manuel Fernández de Agüero. En los anales de la renombrada escuela, Gutiérrez halló que el 9 de noviembre de 1805 el adolescente José Antonio Miralla sostuvo en la iglesia de San Ignacio una disputación pública en latín y en español, dando muestras de la “precocidad y lucimiento de su ingenio” En esos libros vio también probanzas de que en 1808 Miralla se contaba entre los estudiantes de teología: pero debió ser vocación fugaz, pues al año siguiente la mención no se repite. Por sugestiva coincidencia, es en este tiempo cuando todos los biógrafos<sup>5</sup> enlazan la vida del cordobés con la de un inmigrante italiano, natural de Parma y “artífice pla-

<sup>3</sup> Juan María Gutiérrez, *Don José Antonio Miralla*, en *La Revista de Buenos Aires*, t. X, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1866, p. 482. Años antes había publicado *Breves apuntamientos para la biografía de D. José Antonio Miralla* en la *Revista Literaria y Científica del Pacífico*, t. II, Santiago de Chile, 25 de febrero de 1860, p. 201, y de nuevo lo había tratado en los *Apuntes biográficos de escritores, oradores y hombres de Estado de la República Argentina*, t. VII de la “Biblioteca Americana”, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1860, pp. 95-110. Por fin, volvió sobre el argumento en *Un forastero en su patria. Noticias sobre Don José Antonio Miralla*, en *Revista del Río de la Plata*, t. IX, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1874, pp. 300-345.

<sup>4</sup> Eduardo Labougle, *José Antonio Miralla*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía., 1924, pp. 12-13 y 45-46.

<sup>5</sup> Además de los mencionados Gutiérrez y Labougle, véase Francisco J. Ponte Domínguez, *José Antonio Miralla y Cuba. Ensayo de biografía política*, en: *José Antonio Miralla y sus trabajos*, La Habana, Archivo Nacional de Cuba, 1960, pp. 6-7.

tero del colegio de Madrid”<sup>6</sup>, que indistintamente rubricaba sus escritos como José Boqui o José de Boqui<sup>7</sup>.

Acaso nunca puedan reconstruirse con claridad los comienzos, las etapas y el preciso final de esta relación entre el hombre de “talento despierto y cultivado” y el escolar que buscaba su camino, solo, en la capital del Virreynato. Gutiérrez habla de tradiciones recogidas en Buenos Aires, “ahora muchos años”, referidas al interés con que, en 1808, los amigos de novedades analizaron una primorosa custodia cincelada por Boqui y expuesta en el templo de Santo Domingo. En esa ocasión los numerosos visitantes pudieron leer, pendientes de los anchos pilares, composiciones de metro diverso en las que se recomendaba compostura o se subrayaba el valor de la joya; y el autor de tales avisos era José Antonio Miralla, que desde entonces ganó el ánimo del orfebre y fue tratado por él con el afecto de un padre.

Debió ser insólita y atractiva la personalidad de ese argentero. El 5 de julio de 1807, cuando una columna de ingleses ocupó el convento de Predicadores, se adelantó sin más defensa que un pañuelo blanco enarbolado en una caña y consiguió llegar hasta el general Robert Crawford, con quien inició las negociaciones para la capitulación<sup>8</sup>. Su espíritu de aventura le hizo desear después conocer el Alto Perú para

6 Tanto Gutiérrez como Labougle hablan del “genovés Boqui”, y así también lo alude Ernesto Morales: “. . .el genovés Boqui, joyero, lapidario y comerciante, hombre de mundo y de aventura”. Ernesto Morales, *Vida de un personaje de leyenda, José Antonio Miralla*, en *La Prensa*, 12 de junio de 1938. En cambio, Boqui se declara nacido en Parma en su relación al virrey Liniers del 3 de junio de 1808, transcrita en *Documentos del Archivo de San Martín*, t. X, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos, 1910, p. 507.

7 Véanse las firmas del *Expediente relativo a los méritos y servicios hechos por el señor don José Boqui, caballero benemérito de la Orden del Sol, presidente honorario de Departamento y primer director de la Casa de Moneda de Lima, en defensa de la capital de Buenos Aires, y de los nuevamente contraídos en promover la independencia del Perú*, en *Documentos del Archivo de San Martín*, t. X, ed. cit., pp. 502, 507, 510, 519, 520, 524. Es seguro que la escritura “Boqui” refleja al modo español un originario “Bocchi”, pues se usaba consignar el sonido sin preocuparse por la grafía correcta en el idioma de procedencia: así, Labougle reitera un “Martín Nait” —por “Knight”— al referirse al socio que Miralla tuvo en sus negocios comerciales de La Habana. Eduardo Labougle, *José Antonio Miralla*, ed. cit., pp. 21-22, 38, 62.

8 *Documentos del Archivo de San Martín*, t. X, ed. cit., pp. 520-524.

explotar la zona minera y aplicar en las excavaciones curiosas máquinas de su invención<sup>9</sup>; hacia allá partió, en efecto, poco antes de los sucesos de Mayo, y tras las obligadas pausas de la ruta pudo entrar en Lima el 20 de julio de 1810. Miralla lo acompañaba como hijo adoptivo.

Ya en Buenos Aires, Boqui se había vinculado a las sociedades secretas que aspiraban a mejores derechos para los criollos, y algunos autores sostienen que hizo ingresar en ellas también a su protegido<sup>10</sup>. No puede extrañar, entonces, que en su nueva residencia frecuentara las reuniones celadamente convocadas por un grupo de peruanos en casa de Ramón Eduardo Anchoris: tal vez iba recomendado a este porteño, que se desempeñaba como mayordomo del Arzobispo de la Ciudad de los Reyes. Pero pronto un anónimo —a mitad de setiembre de 1810— descubrió los encuentros al virrey Abascal, e incluso los recién llegados “don José Boqui y otro que pasa por hijo de éste” fueron acusados y remitidos a prisión. Por fortuna, entre sus papeles no había sino “cartas de Cádiz, Córdoba, Tucumán y Buenos Aires que trataban todas de negocios particulares, algunas poesías y un expediente sobre servicios”, de modo que el 6 de octubre de 1810 los Oidores de la Real Audiencia los declararon “absueltos y libres de todo cargo”, aunque con la orden de abandonar Lima “dentro del término de ocho días”<sup>11</sup>.

La sentencia, por algún recurso, quedó en suspenso, pues consta que Boqui permanecía en la capital nortea aún a fines de diciembre de 1821, y que José Antonio Miralla reinició sus estudios en el Colegio de San Fernando, cuya Escuela de Medicina le otorgó el grado de bachiller el 29 de mayo de 1812<sup>12</sup>.

9 *Documentos del Archivo de San Martín*, t. X, ed. cit., pp. 520-524.

10 Alcibiades Lappas, *La Masonería argentina a través de sus hombres*, Buenos Aires, ed. del autor, 1966, pp. 130, 281.

11 *Documentos del Archivo de San Martín*, t. X, ed. cit., pp. 512-517.

12 Cf. el *Examen de anatomía, fisiología y zoología que presentan en la Real Universidad de San Marcos de Lima a mañana y tarde, y consagran el Excmo. Sr. Virrey su fundador, los alumnos del Colegio de San Fernando, D. Mariano Ballón, D. José Antonio Miralla, D. Juan José Morales, D. José Pequeño. Bajo la dirección de D. José Antonio Fernández, Bachiller en Medicina y Maestro de Fisiología en dicho Colegio, el día 29 de mayo de 1812*. Lima, Imprenta de los Huérfanos, 1812.

Se estaba entonces en vísperas de un acontecimiento jubiloso: el triunfo de las ideas liberales en España, con la sustitución de la monarquía absoluta por el constitucionalismo de Cádiz, permitió la elección de un americano, el conde de Vista-Florida don José Javier Leandro Baquijano, como miembro del Consejo de Estado. Durante tres días, del 4 al 6 de julio, las calles de la ciudad fueron escenario de un bullicioso regocijo popular, de iluminaciones y agasajos que, como era de uso, quedaron fijados en una encomiástica descripción. La tomó a su cargo el joven Miralla, que se vinculó así al eminente limeño a quien llamaba “verdadero Mecenaz”<sup>13</sup> y que, de hecho, lo recompensó nombrándolo su secretario: como tal lo acompañaría, en un itinerario alargado por festivos descansos —en Panamá, en Jamaica—, durante el viaje a la metrópoli para jurar, ante las Cortes, fidelidad al Código que igualaba los derechos de los españoles nacidos en Europa y en las Indias.

Era el ideario que colmaba hasta entonces las aspiraciones políticas del rioplatense, y que seguramente reflejaba el pensamiento monitor de José Boqui: un influjo que ahora dejaba de ejercerse, pero cuyas huellas signaron con gallarda firmeza los aspectos capitales de la existencia de Miralla. Entre esos rasgos, disputando la primacía al hombre de acción, estaba el culto de las letras, el contacto fecundante con los grandes maestros del pasado y con las voces nuevas, que habían sabido transfundir en figuras y episodios vibrantes el programa de los días revolucionarios de Francia.

También en este campo las preferencias de José Boqui debieron improntar el gusto de su amigo, pues en una *Epístola* de 1824 referida a un joven escritor que, devoto al cosmopolitismo del siglo XVIII, pretendía rimar en lenguas diversas, Miralla contrapone “el muerto latín” y “el inmanejable francés

13 José Antonio Miralla, *Breve descripción de las fiestas celebradas en la capital de los Reyes del Perú con motivo de la promoción del Excmo. Señor D. José Baquijano y Carrillo, Conde de Vista-Florida, Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, Oidor de la Real Audiencia de Lima, Juez de Alzadas de los Tribunales de Consulado y Minería del Perú, Auditor de Guerra del Regimiento de la Concordia Española del Perú, Juez Director de Estudios de la Real Universidad de San Marcos...* Con una regular colección de algunas poesías relativas al mismo objeto. Lima, Imprenta de los Huérfanos, 1812.

duro” a la “rica y armoniosa” lengua de Italia, mientras reservà igual precedencia a los poetas peninsulares, conocidos con una amplitud abarcadora no sólo de las cumbres indiscutibles sino de las obras y los autores de una importancia secundaria:

Aprender de memoria le conviene  
desde el Dante hasta Alfieri cuanto pueda,  
inclusa cuanta sal Casti contiene<sup>14</sup>.

Un escritor, sin embargo, fue el objeto de su más asidua frecuentación, probablemente porque a la viril belleza del arte sumaba una cierta correspondencia de vicisitudes y destino. La juventud azarosa de Ugo Foscolo, sus pasiones y su perpetuo exilio, parecieron a Miralla una imagen enaltecida de su propia suerte, por lo que a menudo deseó que su conducta y sus palabras resultaran un eco de temas y actitudes del veneciano. Podría servir de ejemplo la melancólica frase de su carta del 27 de julio de 1822 al canónigo Chorroarín:

el anhelo principal e inalterable de mi alma ha sido, y es, el de volver al pacífico y agradable círculo de mis amigos y paisanos, y al grato calor de mis hogares; pero el destino que parece presidir a todas las acciones humanas, me tiene doce años ha cada vez más distante de mi patria.. ”,

donde se percibe, a pesar del tono familiarmente afectuoso, el ascendiente del “*fuggitivo*” que lamentaba su fortuna “*aspra di guai*”, y suspiraba por el terruño distante con los acentos, cargados de presagios, de *A Zacinto* e *In morte del fratello Giovanni*.

Pero era natural que el punto de la historia foscoliana notado por el argentino con mayor simpatía fuera la intervención de Hugo en las campañas militares y en los círculos patrióticos que se proponían como meta la unidad autónoma de Italia. Incluso debió imaginar paralelismos entre el dolor del poeta después del tratado de Campoformio, que defraudaba sus esperanzas en Napoleón, “*nato di sangue italiano*”, y su propio

14 José Antonio Miralla, *Epístola a su excelencia el General Santander, Vicepresidente de la República*, en: *José Antonio Miralla y sus trabajos*, ed. cit., pp. 301, 303.

desengaño por el conde de Vista-Florida que, a la vuelta al trono de Fernando VII, olvidó sus solemnes promesas y encauzó su carrera política en el rumbo de la fracción absolutista.

Miralla permaneció en Madrid hasta 1815, cuando se convenció de que era inútil y peligrosa cualquier oposición al sistema de gobierno, mientras él se había puesto imprudentemente en vista al rebatir, el año anterior, la tesis de Benito Ramón de Hermida sobre los derechos metropolitanos en las Américas<sup>15</sup>. Embarcó pues hacia Cuba, porque la veía como “llave de la navegación y comercio del Imperio más opulento de la tierra”<sup>16</sup>, y porque había aprendido a considerar como una patria sola todo el continente ultramarino:

Es uno el corazón americano,  
para sentir y para amar formado...<sup>17</sup>

En La Habana se dedicó al tráfico de mercaderías con los puertos de Boston, New Orleans y Charleston, pero a la vez impuso su prestancia y su cultura en los grupos sociales más elevados. Podría pensarse, al leer el testimonio de su triunfo en los salones, que realmente algunas notas de su carácter evocaban la atractiva desenvoltura y la sutil elocuencia del admirado Foscolo: no es mucho lo que distan, salvo en la elegancia del trazo, la semblanza con que Isabella Teotochi Albrizzi fijó la índole de su amigo<sup>18</sup>, y la imagen abocetada en las entusiastas *Reminiscencias* de Juan Francisco Ortiz y Rojas:

15 Benito Ramón de Hermida, *Las Américas son conquista de España*, en *El Mercurio Español*. Colección de noticias políticas, mercantiles y literarias, Nº 75, Madrid, lunes 22 de agosto de 1814. Miralla calificó el artículo de “antipolítico e inoportuno” en una carta aparecida en el suplemento al *Diario de Madrid* del lunes 29 de agosto de 1814. El debate continuó en *El Mercurio Español* del viernes 9 de setiembre y del lunes 19 del mismo mes de 1814.

16 José Antonio Miralla, *Entre las obras y establecimientos públicos que deben emprenderse o crearse en La Habana, ¿a cuál convendría dar la preferencia por su mayor necesidad y ventajas, y por la facilidad de su ejecución?*, en *Memorias de la Real Sociedad Económica de La Habana*, núm. 2, 28 de febrero de 1817, p. 40.

17 José Antonio Miralla, *Elegía a la temprana muerte de Mr. William Winston*, en *El Argos. Periódico Político, Científico y Literario*, núm. 20, La Habana, jueves 9 de noviembre de 1820.

18 Isabella Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, Padova, ed. Nicoló Zanon Bettoni, 1808, pp. 27-29.

“¡Era un prodigio! Y los que tenían el gusto de oírle una vez, querían oírle siempre. Era el Adonis de las damas, el embeleso de las tertulias; era un cumplido caballero que se hacía querer por sus modales y por su chispa”<sup>19</sup>.

Pronto ingresó también en la Real Sociedad Patriótica como “amigo del país”, y no habría de acabar 1816 sin que volviera a la acción, progresivamente más desembozada, en favor de las ideas liberales. Para difundirlas fundó *El Argos* junto con un amigo colombiano, José Fernández de Madrid, aunque en esas columnas dio muestras más copiosas de ejercicio poético que de actividad política. Ocasiones civiles o galantes sirvieron de estímulo a diversos sonetos, y hasta compuso una oda anacreóntica casi por desafío; empero, la mejor muestra de su ingenio sería una traducción con la que, además de complacer a una graciosa Malvina, mostró de nuevo su afición por las letras italianas y sus dotes para penetrar en las particularidades de cada estilo.

Se trataba de verter al castellano la *Palinodia* de Pietro Metastasio para poder completar, con la *Libertad, a Nice* ya trasladada por Juan Meléndez Valdés, el travieso y aéreo dístico del poeta romano; pero consciente del vínculo que, en un alarde de técnica, enlaza verso por verso las dos canciones, y disgustado por “las muchas licencias en el lenguaje y en el sentido del original” que se había permitido el anterior intérprete, Miralla decidió afrontar la empresa por entero y logró que, sin apartamientos sensibles, la tersa melodía se repitiera en las estrofas españolas. Véase como prueba:

*Grazie agli inganni tuoi  
al fin respiro, o Nice;  
al fin d'un infelice  
ebbero gli dei pietà:  
sento da' lacci suoi  
sento che l'anima è sciolta;  
non sogno questa volta  
non sogno libertà.*

Gracias a tus engaños  
al fin respiro, oh Nice;  
al fin de un infelice  
tuvo el Amor piedad.  
De trabas y sus daños  
libre está el alma mía;  
no sueño cual solía,  
no sueño libertad.

19 Transcripto en Francisco J. Ponte Domínguez, *José Antonio Miralla y Cuba. Ensayo de biografía política*, ed. cit., p. 17.

20 Pietro Metastasio, *La liberta, a Nice*, en *Opere*, Milano-Napoli, ed. Riccardo Ricciardi, 19, pp. 532, 535.

*Io lascio un'incostante;  
 tu perdi un cor sincero;  
 non so di noi primiero  
 chi s'abbia a consolar.  
 So che un sì fido amante  
 non troverà più Nice;  
 che un'altra ingannatrice  
 è facile a trovar* 20

Yo pierdo una inconstante;  
 tú, un corazón sincero;  
 yo no sé quién primero  
 se deba consolar.  
 Sé que un tan fiel amante  
 no hallarás, Nice, ahora;  
 y que otra engañadora  
 es fácil encontrar... 21

Sin embargo, más que en estos juegos refinados, el sentir poético de Miralla trasluce en los tercetos que dedicó a la muerte precoz de William Winston, donde la acerba meditación sobre el destino de los hombres y la advertencia de las vanidades que suelen fatigar la vida:

De admiración y de tristeza lleno  
 te invoco, ¡oh Musa!, en el lugar sombrío  
 que iguala al rico, al pobre, al malo, al bueno.

Vuelve en torno la vista por doquiera,  
 y dí si en esta lóbrega morada  
 el mayor privilegio no es quimera.

remiten sin dudas a la atmósfera y a las reflexiones de la *Elegy written in a country churchyard* de Thomas Gray —que el cordobés traduciría más tarde, a su paso por Filadelfia en 1823, para contradecir a literatos que tachaban de ampuloso el español frente a la concisión del inglés<sup>22</sup>—; pero en los que acaba insinuándose un tema cuyas vibraciones son inconfundibles en los cármenes foscolianos. Es el motivo lírico de la tumba abandonada en tierras extrañas, que Ugo presiente como fatal culminación de sus fugas y que teme como signo del ocaso total de su nombre, por lo que, dolorosamente, lo reitera no sólo en los sonetos:

21 José Antonio Miralla, *La libertad a Nice*, en *El Argos. Periódico Político, Científico y Literario*, Nº 27, La Habana, sábado 6 de enero de 1821.

22 Sobre el valor de este traslado, además de lo expuesto por Juan María Gutiérrez en su artículo de la *Revista de Buenos Aires*, véase Paul Hazard, *Foscolo et Gray au Nouveau-Monde*, en *Revue de Littérature Comparée*, año XI, núm. 1, París, 1931, pp. 5-17; Rafael Alberto Arrieta, *Sobre dos famosas elegías y sus traductores argentinos* en *Logos*, año III, núm. 5. Buenos Aires, 1944, pp. 9-14; María Clotilde Rezzano de Martini, *La "Elegía" de Gray traducida por Miralla*, en *Cuadernos del Idioma*, año II, núm. 8, Buenos Aires, 1964, pp. 101-112.

*Tu non altro che il canto avrai del figlio,  
o materna mia terra; a noi prescrisse  
il fato illacrimata sepoltura...* <sup>23</sup>,

sino también en los *Sepolcri*:

*.ma la sua polve  
lascia alle ortiche di deserta gleba  
ove né donna innamorata preghi,  
né passeggiar solingo oda il sospiro  
che dal tumulo a noi manda natura...* <sup>24</sup>,

y aun en medio del marmóreo esplendor de las *Grazie*:

*.quando lontano  
non prescrivano i fati anche il sepolcro.* <sup>25</sup>

Con viva memoria de esas quejas, también Miralla corona su elegía con versos en que pulsa la inquietud del emigrado:

¡Ay! ¡quién sabe si al fin de mi jornada,  
yo, que llanto por Winston he vertido,  
hallo quien sienta a mi postrer mirada,  
o me condenen todos al olvido!...

Era casi a fines de 1820, precisamente cuando las ideas políticas de Miralla, acaso por sugestión de Vicente Rocafuerte, cambiaron su moderada actitud ante España por las resueltas consignas del credo emancipador. En esos momentos de esperanza y riesgo, una obra juvenil de Foscolo, la novela en que transpuso su pasión de enamorado y sus ardores de patriota, debió parecerle un texto que no sólo espejaba sus ilusiones sino que convocaba altamente a los desvelos que hacen merecer la libertad. No sabemos cuándo comenzó a traducirla; pero antes de partir de La Habana, el 21 de noviembre de 1822, ya estaba publicada con el nombre, extrañamente modificado, de *Últimas cartas de Jacobo Dortis* <sup>26</sup>.

Esta fatiga literaria, la más ambiciosa de las que sostuvo,

<sup>23</sup> Ugo Foscolo, *A Zacinto*, en *Prose e poesie*, a cura di Luigi Russo, Firenze, ed. G. C. Sansoni, 1947, p. 121.

<sup>24</sup> Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, pp. 46-50, en *Prose e poesie*, ed. cit., p. 141.

<sup>25</sup> Ugo Foscolo, *Le grazie inno III*, vv. 261-262, en *Prose e poesie*, ed. cit., p. 261.

<sup>26</sup> El libro decía en su portada: *Últimas cartas de Jacobo Dortis*, traducidas por D. José Antonio Miralla, La Habana, Imprenta La Fraternal, de los Díaz

fue calificada en modo casi unánime de fecunda. “La versión de las *Cartas* es fácil y correcta, y conserva transparentes, sin daño de la lengua castellana, las formas del original italiano, vaporosas e indecisas a veces, enérgicas y lúgubres con mayor frecuencia”, afirma Juan María Gutiérrez<sup>27</sup>, que debió leerlas en la edición porteña de 1835, hecha en la Imprenta Argentina por Pablo Basavilbaso<sup>28</sup>. Menéndez y Pelayo, por su parte, subrayaría “los breves pasajes de Dante y Alfieri que Foscolo cita” y que Miralla puso “en verso castellano con notable propiedad y acierto”<sup>29</sup>; mientras Roberto F. Giusti, compensando el silencio de Ricardo Rojas sobre el traslado<sup>30</sup>, sostendrá que ha sido “hecha en excelente español” y que “tiene la belleza y la emoción del original, del cual no se aparta un punto”<sup>31</sup>.

Pero además de estos sintéticos encomios, y justamente porque la labor de Miralla es meritoria, sería menester dedicar mayor esmero al análisis. En primer término, debe notarse que el traductor parece desconocer la redacción de las *Lettere* publicada por Foscolo en Zürich en 1816; su versión se apoya en el texto milanés de 1802, el mismo que debió leer y releer en los años pasados junto a José Boqui. Lo confirma la falta de la famosa carta del 17 de marzo en la que Foscolo desahoga su rencor por la conducta de Bonaparte hacia Venecia, y lo ratifican tanto la ausencia del billete al padre de Teresa fechado el 20 de julio, como la de los párrafos más sombríamente

de Castro, 1822. Convertida en verdadera curiosidad bibliográfica, el único ejemplar que de ella se conoce es el conservado en la National Library de Londres. Nuestras citas se basan en el texto ofrecido por el volumen *José Antonio Miralla y sus trabajos*, ya citado.

27 Juan María Gutiérrez, *José Antonio Miralla*, en *Revista de Buenos Aires*, loc. cit., p. 515.

28 Este antiguo discípulo de Miralla en el Colegio de San Carlos, al exponer en el prefacio las razones que lo movieron a la divulgación de la *Ultimas cartas de Jacobo Dortis*, juzgó también el valor de la tarea cumplida por su amigo: “Yo he creído que no podría honrar las cenizas de Miralla más dignamente que reimprimiendo esta elegante traducción”.

29 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía argentina*, Buenos Aires-México, ed. Espasa-Calpe, Argentina, 1947, p. 54.

30 Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, parte tercera: *Los proscritos*, t. II, Buenos Aires, ed. Losada, 1948, pp. 686-687.

31 Roberto F. Giusti, *Las letras durante la Revolución y el período de la Independencia*, en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, t. I, Buenos Aires, ed. Peuser, 1958, p. 366.

románticos de la historia de Lauretta y de las frases añadidas por el autor al dar a su libro el definitivo ajuste.

Ciertas omisiones, no obstante, podrían atribuirse a divergencias del gusto o a la insuperable dificultad de algún pasaje<sup>32</sup>. Acaso pudiera alegarse, también, que una elemental cautela aconsejó suprimir el epígrafe dantesco, vistosa y exacta síntesis de las aspiraciones de Miralla:

*Libertà va cercando, ch'è sì cara,  
come sa chi per lei vita rifiuta...*

aunque el argumento convence menos al observar que tampoco se conserva el paso donde Jacopo, resuelto a morir, entrelaza un mechón de sus cabellos a la trenza de Teresa mientras transcribe, en el folio que la acompaña, sólo el segundo verso de esa cita del *Purgatorio*.

Se diría, por ello, que la explicación más admisible para tales cancelaciones ha de buscarse en los múltiples intereses que aguijaron a Miralla y le negaron conceder un tiempo sosegado a sus trabajos literarios: el obstáculo de versos indóciles a una pronta traducción satisfactoria lo tentaba a pasarlos por alto, aun al precio de empañar el lirismo de las efusiones del protagonista. Así, aunque vertió con acierto fragmentos de Dante, Petrarca y Alfieri<sup>33</sup>, ignoró algunos que aluden a temas cardinales para Foscolo, como el de la carta del 12 de noviembre donde asoma el desasosiego del proscrito:

*“O illusioni! e chi non ha patria, come può dire lascerò  
qua o là le mie ceneri?”*

*O fortunati! e ciascuno era certo  
della sua sepoltura; ed ancor nullo  
era, per Francia, talamo deserto...”*

<sup>32</sup> Pocos años después de la muerte de Miralla, una reseña crítica de las *Últimas cartas de Jacobo Dortis* señalaba ya “algunas construcciones exóticas y pasajes mal entendidos o débilmente trasladados”. Domingo Delmonte Aponte, *Últimas cartas de Jacobo Dortis, traducidas por D. José A. Miralla*, en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, La Habana, sábado 24 de abril de 1830, pp. 379-383.

<sup>33</sup> Véanse los incluidos en las cartas del 20 de noviembre de 1797, 3 de enero y 17 de abril de 1798, 15 de febrero de 1799, en la advertencia, de Lorenzo Alderani *a chi legge*, y en la última visita de Jacopo al señor T\*\*\* (pp. 206, 216, 222, 244, 265 y 280 del volumen citado *José Antonio Miralla y sus trabajos*).

y el de la despedida de Jacopo en casa de Teresa, con su melancólico presentimiento de muerte:

*“—«Non ci rivedremo noi più?», disegli il signore T\*\*\* con voce afflittissima. Allora Jacopo, come per rassicurarlo, lo guardò in viso con aria lieta e insieme tranquilla; e dopo breve silenzio, gli citò sorridendo quel passo del Petrarca:*

*Non so; ma forse  
tu starai in terra senza me gran tempo”.*

No sabríamos, en cambio, si asignar a escrúpulos personales la exclusión o los desafortunados cortes en pasajes donde Jacopo, abrumado por los repetidos desengaños, se deja ir a expresiones agnósticas o blasfemas<sup>34</sup>. Miralla eliminó, en efecto, la glosa que el infeliz amante había copiado en las márgenes de su ejemplar de Tácito, y que comenzaba:

*“Io non so né perché venni al mondo, né come; né cosa sia il mondo, né cosa io stesso mi sia. E s'io corro ad investigarlo, mi ritorno confuso d'una ignoranza sempre più spaventosa...”*<sup>35</sup>,

y también la vehemencia de la página escrita al alba del 8 de julio:

*“Che? se tu se' un Dio forte, prepotente, geloso, che rivedi le iniquità de' padri ne' figli, e che visiti ne tuoi furori la terza e la quarta generazione, dovrò io sperar di placarti? Manda in me —bensì non altrui che in me— l'ira tua, la quale raccende nell'inferno le fiamme che dovranno ardere milioni e milioni di popoli, a' quali no ti se' fatto conoscere. —Ma Teresa è innocente, t'adora con serenità soavissima d'animo. Io non ti adoro, appunto perché ti pavento —e sento pure che ho bisogno di te. Spogliati, deh! spogliati degli attributi, di cui gli uomini ti hanno vestito per farti simile a loro. Non se' tu forse il consolatore degli afflitti? E il tuo figlio divino non si chiama egli il Figlio dell'uomo? Odimi dunque. Questo cuore ti sente, ma non ti offendere*

<sup>34</sup> Téngase en cuenta que, al referirse a una traducción de las *Cartas* editada en Barcelona —Imprenta de A. Bergnes, con licencia, 1833—, Menéndez y Pelayo sospecha que sus muchas mutilaciones deben atribuirse “a la censura española de los tiempos de Fernando VII”.

<sup>35</sup> Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, ed. Sonzogno, 1934, pp. 68-69.

*del gemito a cui la natura costringe le viscere dilaniate dell'uomo. E mormoro contro di te, e piango, e t'invoco, sperando di liberare l'anima mia —di liberarla? ma e come, se non è piena di te? se non ti ha implorato nella prosperità, e solo rifugge al tuo aiuto, e domanda il tuo braccio or quando è atterrata nella miseria? se ti teme, e non ha in te nessuna speranza? Né spera né desidera che Teresa: e ti vedo in lei sola. "* 36,

atenúa su desconsuelo y su desafío en las opacas frases conservadas:

*"¿Qué? si tú eres un Dios fuerte, prepotente, celoso, que castigas las iniquidades de los padres en los hijos y que visitas en tu furor la tercera y la cuarta generación, ¿podré esperar aplacarte? No, me domina tu ira, con la cual te sientas en el infierno soplando las llamas que deben quemar millones y millones de pueblos, a los cuales no te has hecho conocer. Mas ¡ay! conozco que necesito de ti; pero despójate de los atributos con que los hombres te han vestido, para hacerte semejante a ellos. ¿No eres tú el padre de la naturaleza y el consolador de los afligidos? Óyeme, pues. Este corazón te siente: mas no te ofendan estas lágrimas que la naturaleza exige del hombre. Yo no murmuro contra ti. Llorando e invocándote, sólo procuro libertar esta alma: —¿libertarla? ¡ah! no, jamás; ella está llena; pero no de ti"* 37.

En contraposición a tales desfallecimientos, numerosos instantes de la versión trasuntan con digna fidelidad el verbo foscoliano: los trozos en que una naturaleza idílica o áspera enmarca las ilusiones o los abatimientos de Jacopo, los soliloquios en los que medita sobre las miserias de su tiempo, las exaltaciones de su amor y de su patriotismo, se vuelcan en un molde que no los deforma, y la nueva lengua halla inflexiones que repiten el ritmo y los cambiantes matices del original. Podrían valer para acreditarlo las largas y complejas cartas fechadas en Dalla Pietra el 15 de febrero o en Ventimiglia cuatro días después, el armonioso colorido de algún paisaje alpestre, los párrafos encendidos por la denuncia o la protesta, las fra-

36 Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. cit., p. 111.

37 José Antonio Miralla, *Ultimas cartas de Jacobo Dortis*, en: *José Antonio Miralla y sus trabajos*, ed. cit., pp. 245-246.

ses entrecortadas por una angustia sin remedio: Miralla advierte y respeta todos estos tintes de un estilo sapiente, y su talento es bastante para osar, una y otra vez, calcarlos.

Quizá pudiera afirmarse, incluso, que las páginas cobran particular realce cuando el traductor siente como propias las experiencias de Foscolo-Jacopo, o cuando sus afanes le parecen reverberados por la generosidad del solitario que persiste en su heroica puja por más que lo rodee la vileza de las mayorías. Algunos pasos tienen, entonces, el sonido de una confesión directa:

“¿Sabes tú cuánto valgo? ni más ni menos que lo que vale mi renta; a menos que aceptara ser un *literato de corte*, reprimiendo el noble atrevimiento que irrita a los poderosos y disimulando la virtud y la ciencia, para no echarles en cara su ignorancia y sus iniquidades. ¡Literatos!... ¡Oh!, tú dirás, así es en todas partes. Sea enhorabuena: dejo el mundo como está; pero si yo debiera entrometerme, querría o que los hombres cambiasen de índole, o que me hicieran cortar la cabeza sobre el cadalso: y esto me parece más fácil. No porque los tiranuelos no noten las intrigas; sino porque los hombres que saltan al trono desde las encrucijadas tienen necesidad de facciosos que después no pueden contener. Hinchados de lo presente, sin ocuparse del porvenir, pobres de fama, de valor y de ingenio, se arman de aduladores y de satélites de los cuales, aunque a menudo vendidos y burlados, no saben deshacerse: perpetua rueda de esclavitud, de licencia y de tiranía. ”<sup>38</sup>,

o llaman implícitamente a la emancipación americana al subrayar el estado de los pueblos divididos y siervos:

“Así todos nosotros, italianos, somos extranjeros y desterrados en Italia: y apenas alejados de nuestro terruño, ni ingenio, ni fama, ni puras costumbres nos sirven de escudo; y desgraciado de ti si te atreves a mostrar una dracma de sublime coraje! Separados apenas de nuestras puertas, no hallamos quien nos recoja. Saqueados por los unos, burlados por los otros, vendidos siempre por todos, abandonados de nuestros mismos conciudadanos, que en vez de condolerse y socorrerse en la común calamidad, con-

38 José Antonio Miralla, *Últimas cartas de Jacobo Dortis* (carta de Milán, 4 de diciembre de 1798), en: *José Antonio Miralla y sus trabajos*, ed. cit., p. 258.

sideran como bárbaros a todos aquellos que no son de su provincia, y en cuyos miembros no resuenan las mismas cadenas. . ., dime, Lorenzo, qué asilo nos queda? Nuestras mieses han enriquecido a nuestros dominadores, más nuestras tierras no ofrecen ni choza ni pan a tantos italianos que la revolución ha lanzado fuera del suelo nativo..."<sup>39</sup>

Ante estos testimonios de ensimismamiento no pueden achacarse sino a equívoco o a una fugaz desatención algunas inexactitudes como, por ejemplo, "los pastores limpian el rebaño" por "*i pastori mungono il gregge*", "el crepúsculo final de la vida" por "*l'aurora della vita*", "la soñada y muda oscuridad" por "*la fitta e muta oscurità*", "cuando tú ya no podrás socorrerla" por "*quando tu non potrai se non intenderla da sotterra*", "un rayo la destrozó" por "*il turbine la sfracellò*", "trepándome sobre el precipicio de la vida" por "*aggrappandomi sul dirupo della vita*, o "envanecido por la exterminada riqueza" por "*inorgoglito dalla sterminata fortuna*"<sup>40</sup>.

Debe tenerse presente, en efecto, que Miralla no pudo revisar sus cuartillas por la urgencia de abandonar Cuba, donde comenzaban a trascender sus actividades conspirativas<sup>41</sup>. Requirió pasaporte para viajar a Roma pero puso rumbo a los Estados Unidos con la misión, encomendada por la logia "Soles y Rayos de Bolívar", de unirse a los emigrados que allí forjaban planes y buscaban apoyos contra la dominación ibérica. Llegó a hablar con Thomas Jefferson, a quien pareció "persona de inteligencia y de mucha instrucción"; hasta que el 23 de octubre de 1823 sería designado para integrar el grupo que partió hacia Colombia para gestionar la ayuda del General Santander y de otros veteranos del ejército emancipador.

El arribo a Santa Fe de Bogotá ocurrió en los primeros días de 1824, y en seguida comenzaron las entrevistas y los

39 José Antonio Miralla, *Últimas cartas de Jacobo Dortis* (carta de Florencia, 25 de setiembre de 1798), en: *José Antonio Miralla y sus trabajos*, ed. cit., p. 256.

40 Véanse en *José Antonio Miralla y sus trabajos* las pp. 231, 236, 238, 250, 253, 259, 261.

41 Fue en esos momentos que envió a Buenos Aires su donación de libros, subrayando la procedencia de Parma —la ciudad natal de José Boqui— y la impresión bodoniana —como la del ejemplar de Tácito en cuyos márgenes anotaba Jacobo sus sombrías reflexiones.

sondeos en favor de una campaña militar que libertara la isla antillana; pero Miralla fue además asiduo y festejado concurrente a las tertulias en casa de viejas familias de la sociedad lugareña. En una de esas reuniones, para censurar una injusta concesión de honores oficiales, ninguna expresión le pareció más adecuada que la de Ugo Foscolo ante el premio concedido por Napoleón a Vincenzo Monti. Recitó entonces los pareados famosos:

*Nei tempi antichi, barbari e feroci,  
i ladri s'appendevano alle croci.  
E ora che siamo in tempi più leggiadri,  
s'appendono le croci in petto ai ladri,*

y los trasegó en seguida a versos castellanos, tan acres y rotundos como los del epigrama evocado:

En los tiempos de bárbaras naciones,  
se colgaban en cruces los ladrones.  
Y en los tiempos presentes y de luces,  
del pecho de ladrones cuelgan cruces <sup>42</sup>.

Aún corría 1824, el año penúltimo de su vida. Pocos meses después, por encargo de los dirigentes conspiradores, partió hacia México en una nueva etapa de su infatigable búsqueda de nuevos aliados y de nuevos recursos. Esta vez lo acompañaban su joven esposa y una hija recién nacida; pero su salud ya no era firme, y murió antes de llegar a destino, en Puebla de los Ángeles, el 4 de octubre de 1825.

De poco antes data la única imagen de Miralla que se nos conserva: una miniatura en la que José Pío Domínguez se esmeró por figurarlo de perfil, el gesto altivo, la mirada distante, en una pose que recuerda la preferida por Foscolo en sus primeros retratos.

<sup>42</sup> Francisco J. Ponte Domínguez, *José Antonio Miralla y Cuba. Ensayo de una biografía política*, en: *José Antonio Miralla y sus trabajos*, ed. cit., p. 79.



## PRESENCIA DE ALFIERI EN EL TEATRO DE JUAN CRUZ VARELA

Superada la trágica anarquía del año 20, la ciudad de Buenos Aires miró otra vez, esperanzada, hacia el porvenir. Rivadavia estaba de hecho a su frente, llenos todavía los ojos de visiones europeas, decidido a aplicar en su tierra los proyectos de reformas culturales y políticas que le sugiriera la deslumbrante realidad ultramarina. ¿Qué importaban el entorno mezquino, las casonas chatas, la Plaza Mayor desguarnecida, las iglesias menguadas, el puerto inexistente? Ímpetus generosos e impacientes se desentendieron, para transfigurar, del auténtico escenario, y provocaron una extraña desconexión entre el ambiente donde de veras se operaba y el mundo que se soñaba plasmar al conjuro de doctrinas taumatúrgicas. La fe en el Progreso diseñó edificios armoniosos, creó sociedades filarmónicas y literarias, fundó periódicos: desde uno de ellos, *El Centinela*, aparecido a fines de 1822 para difundir la labor rivadaviana, la voz de Juan Cruz Varela se dejaría oír, incansable, convertida en entusiasta pregonera de las soluciones imaginadas por el ministro amigo.

El oficial de la Secretaría de Gobierno, antiguo estudiante de los clásicos latinos en las aulas cordobesas, cantor de devaneos sentimentales en los años juveniles pero que después, como cediendo a un deber, alzó himnos a los ciudadanos insignes por su acción, debía por fuerza admirar al hombre que fantaseaba cambiar las tierras del Plata hasta acercarlas dignamente abastecidas al grupo de las naciones rectoras. Y a su vez Rivadavia estaba en condiciones de valorar a su subalterno hasta sentir por él cordialísimo afecto: la cultura afín debió

poner los cimientos de esa amistad, pues si uno fue discípulo de Víctor Achega, el otro lo había sido de Pedro Fernández, y en ambos suscitaron parejo deleite las páginas de los eternos maestros del Lacio. Mujica Láinez se complace en imaginarlos, “suspendiendo el diario ajetreo de la tarea pública para conversar, sobre las cerradas carpetas, acerca de los temas que a los dos les eran igualmente caros”<sup>1</sup>; y no puede reprocharse entonces a don Juan Cruz que juzgara esos días de prosperidad como un trasunto de la paz romana inmortalmente enaltecida por Virgilio y Horacio.

También es explicable que no previera las consecuencias del designio porteño de crearse un estilo de vida desarraigado del *humus* genuinamente nacional, o acaso creyó con candidez que, a la vista de los refinamientos de Buenos Aires y de la conducta de sus jóvenes iluministas, el interior se empinaría para alcanzar ese modelo, “arrebataado —como el propio Varela confesaba sentirse— por el movimiento común, en esta época en que todo marcha en nuestro país rápidamente hacia la perfección”<sup>2</sup>. Por desgracia, mientras en los salones y las tertulias de la ciudad ribereña se discutían temas literarios y cuestiones filosóficas o sociales, la campaña olvidada por el gobierno unitario incubaba ansias de desquite contra ese grupo selecto, y las provincias eran dominadas por las milicias paisanas de los caudillos locales. De uno y otro ámbito, vientos de pasiones soplaban hacia Buenos Aires con fuerza suficiente como para estremecer el adornado velo con que celaba su rostro verdadero; pero hasta que una tormenta lo desgarré seguirá, libre de miedos, creyéndose no una vasta aldea sino una fabulosa ciudad pretérita:

La mole de sus torres parecía  
antiguo monumento,  
allá en remoto siglo levantado,  
para grandioso y digno enseñanza,

1 Manuel Mujica Láinez, *Estudio preliminar* a la edición de las *Poesías* de Juan Cruz Varela, Buenos Aires, ed. Estrada, 1956, p. XXIX.

2 Juan Cruz Varela, *Dedicatoria al Sr. D. Bernardino Rivadavia* de su obra *Dido*, en *Tragedias*, Buenos Aires, ed. Librería La Facultad, 1915, p. 33.

halagada al oír que en su honor se transponía el cotejo de la primera *Bucólica* virgiliana:

Inmortal Buenos Aires: hoy levantas  
sobre los otros pueblos tu grandeza,  
cual alza la cabeza  
a la nube el ciprés, entre las plantas  
y arbustos pequeñuelos  
que apenas se levantan de los suelos<sup>3</sup>.

Si todo se reformaba en ella con afán de acendramiento, resulta conjeturable que el teatro no quedara excluido, antes por el contrario se pensara dotarlo de una dignidad aún no conocida. El repertorio dramático en boga desde los sucesos de Mayo, cuando por una comprensible decisión se rechazaron los textos importados de España, oscilaba entre enfáticas piezas revolucionarias que manían imperturbables el tema de la emancipación, y traducciones o calcos de obras francesas e italianas, muchas veces pedestremente realizados. La “corte” juvenil que tenía en Rivadavia su Mecenaz, esa *Sociedad Literaria* surgida el 1º de enero de 1822 sobre los despojos de la *Sociedad del Buen Gusto del Teatro*, supuso contribuir decisivamente a “fundar la gloria intelectual de la República” propiciando dramas que eligieran vías diversas a las ya transitadas. Es lógico que asumiera tan arduo encargo la luz más clara de esa restricta esfera; y por cierto nunca esplendió tanto la fama de don Juan Cruz como en los años en que prefirió calzar el coturno a pulsar blandamente la lira.

Ya es cosa notoria que, de los géneros literarios, ninguno reclama tanto como el teatral un soporte cívico compacto, una concordia de los espíritus, un sistema de ideas compartido, que la escena “interpreta”; por tanto, el riesgo de amaneramiento era insoslayable para una poesía dramática puesta, antes de nacida, al servicio de una rigurosa “razón de Estado” y de una concepción política divorciada del *hic et nunc* argentino: sólo podía resultar, como lo fue, documento interesantísimo de una edad y de un ambiente enamorados de

3 Juan Cruz Varela, *En honor de Buenos Aires*, en *Poetas*, ed. cit., pp. 154-156.

fantasmas, y repetición, por un alumno aventajado, de las fórmulas seudoclásicas aprendidas minuciosamente. Advirtamos enseguida, sin embargo, que este último juicio está lejos de poseer un tono despectivo: el arte de Varela es un arte digno, y no puede menos de conmover el esfuerzo del poeta que, inclinado con amor desde la infancia sobre los textos clásicos, burila ilusionado bellos versos que sólo aplaudirá un grupo escogido, que comentarán sólo dos periódicos oficiales y que, tras ese breve encrespamiento del interés, se perderán, ignorados, en la Buenos Aires de los motines y las pulperías, al punto que Juan María Gutiérrez, estudiándolos escasos lustros después de la muerte del autor, se verá precisado a transcribirlos en gran número pues “la obra se ha hecho hoy tan rara que no es fácil encontrar ejemplares de ella, y por consiguiente puede considerársela ya como inédita, desconocida...”<sup>4</sup>.

El injusto relegamiento no estorbó que las tragedias de Varela, en la correcta perspectiva dibujada por las décadas siguientes, aparecieran señoreando tan desde lo alto los destañidos intentos precedentes, que éstos, con su debilidad, consiguen sólo recalcar los méritos de *Dido* y *Argia*, a la par que confieren la máxima fuerza persuasiva al dicho de Gutiérrez: “La tragedia clásica nació y murió en las orillas argentinas con el señor don Juan Cruz”

\* \* \*

*Dido* fue leída por su autor, en casa de Rivadavia, “una noche de invierno de 1823” Escucha suspenso los monólogos prolijos y los diálogos apasionados un “pequeño auditorio formado por grandes”, según la expresión de Rafael Alberto Arrieta: los ministros del gobernador Martín Rodríguez, el plenipotenciario del Perú, Blanco Encalada, y circundado por la afectuosa deferencia de todos, don Vicente López y Planes<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Juan María Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan de la Cruz Varela*, en *Los poetas de la Revolución*, Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, 1941, p. 197, en nota.

<sup>5</sup> Rafael Alberto Arrieta, *En el centenario de la muerte de Juan Cruz Varela*, en *La Prensa*, Buenos Aires, 1º de enero de 1939, sec. 5ª, p. 2.

*El Argos de Buenos Aires*, impresionado por la novedad de lo ocurrido y por los hermosos versos de la tragedia a la moda, expresó su entusiasmo con estas frases: “ .De fijo es la primera vez que hemos visto en nuestra patria un cuadro que no puede menos de excitar la emulación y el deseo de obtener en cualquier género la admiración y el aprecio que se tributa al mérito”<sup>6</sup>.

Tragedia a la moda: es decir, prisionera de las normas sancionadas por todas las poéticas ilustres, desde Horacio a Boileau o Luzán. Si la *Dido*, a pesar de ello, eclipsa tan resueltamente la producción teatral anterior es porque su tema brota de páginas que fueron para Varela manantial vivaz de delicias, y que recorrió tan asidua y devotamente que las palabras del Mantuano al referir la pasión de la reina fenicia desplegaron, en la sensibilidad del lector remoto, los colores sonrientes del amor, las fulguraciones sombrías del despecho, los tonos ambiguos del escrúpulo, con una pugna tan nítida que la doliente criatura se irguió ante él como un invitante sujeto dramático. Nunca Varela se remontó a cumbres más altivas que al ceder a la evocación —ahora con ritmos suyos, escogidos y ordenados solícitamente— de la pareja memoranda altercando otra vez sobre su vínculo; nunca compuso obra más desinteresada, pues en ella no tuvo cabida ningún propósito secundario de propaganda ideológica o política. Como un artista del Renacimiento, convencido de superar un ayer opaco, persiguió la pura —aunque tan esquiva— “finalidad sin fin” de la belleza; tal vez aquí finque otro de los motivos de su preferencia por un tema clásico, mítico, hasta desoír a ciertos consejeros que le indicaban la urgencia de asuntos vernáculos o, por lo menos, enlazables a la vicisitud americana.

No los contemporáneos, sino los pósteros, formularon a la *Dido* cargos de mayor peso: se le achaca la escasez de acción y el que casi todo en ella sea materia de discursos o re-

<sup>6</sup> *El Argos de Buenos Aires*, núm. 61, miércoles 30 de julio de 1823, en ed. cit., t. III, 1939, p. 253.

cuerdos, con lo que la enamorada cartaginesa, que tan persuasivamente desnuda su alma en los miríficos versos originales, que exulta o se lacera en su pasión, resulta ahora por momentos abstracta y hasta afectada, al punto que el eco de sus gritos no llega a conmovernos <sup>7</sup>.

Hubo quien imputó este deslucimiento a la excesiva vecindad del modelo virgiliano, cuyos hexámetros cantaban en la memoria del poeta argentino: “.es imposible —resume Mujica Láinez— marchar sobre las huellas de los gigantes” <sup>8</sup>. No es difícil, en efecto, admitir que el culto religioso por el latino entorpeció los libres movimientos de Varela, y que la profunda y honesta cognición de la *Eneida* favoreció, en no pocos pasos, que la *Dido* parezca más una paráfrasis que una recreación del Libro IV. Rojas, por su parte, cree hallar la clave del malogro en el sometimiento estricto a la regla de las tres unidades, pues la aventura del troyano y su amante “fue de tal modo henchida por Virgilio de plasticidad dramática. ., que quien se propusiera componer en la actualidad una tragedia moderna, encontraría no sólo consumados los caracteres y hasta abocetados los principales diálogos, sino distribuidos sus tres actos capitales: el primero con la llegada de Eneas al palacio de Dido; el segundo con la escena de amor en la gruta campestre; el tercero con la partida de las naves en la ribera de Cartago. No se le ocurre semejante audacia a nuestro poeta de 1823” <sup>9</sup>.

Ignorar un precepto seguido por los mejores talentos del

<sup>7</sup> “Varela hizo de su *Dido* una composición que apenas puede ser dicha una obra dramática, pues la forman escenas yuxtapuestas antes que encadenadas en una acción no interrumpida, sucesión de monólogos y parlamentos líricos puestos en boca de Eneas y de la ardiente reina de Cartago”. Roberto F. Giusti, *Juan Cruz Varela y la generación poética de la Revolución*, en *Nosotros*, segunda época, año IV, núm. 40, julio de 1939, p. 192. “El asunto de *Dido* no es pobre como entidad dramática para la escuela donde busca su forma, es pobre en manos de Varela que no podía sentir la raíz de aquel conflicto tan distanciado de su intimidad poética y de su ambiente histórico”. Arturo Berenguer Carisomo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, ed. Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947, p. 195.

<sup>8</sup> Manuel Mujica Láinez, *Estudio preliminar a la citada edición de las Poesías de Varela*, p. XXXVII.

<sup>9</sup> Ricardo Rojas, *Noticia preliminar a la citada edición de las Tragedias de Varela*, p. 21. Las mismas expresiones repite en su *Historia de la literatura argentina*; tomo II: *Los coloniales*, Buenos Aires, ed. Losada, 1956, p. 648.

mundo cultural que respetaba era, sin duda, cosa impensable para don Juan Cruz: incluso introdujo en su obsequio la única modificación al relato del maestro, e hizo que Dido se apuñalara ante Eneas en el salón palaciego testigo de sus presentimientos, de sus ilusiones, de sus reproches, aun al precio de destruir la poesía y el patetismo de esa reina que otea, a la luz apenas insinuada de una terrible aurora, los barcos que se alejan hacia Italia llevándose irremediabilmente a su amado y a su honor. Ha de reconocerse, sin embargo, que la fidelidad admirativa de Varela le sugirió un recurso que no falseara el carácter con que Virgilio dotó a su heroína, ya que la pira, las fúnebres guirnaldas, las libaciones y los ensalmos con que Dido despista la vigilante solicitud de Ana no implican para ella esperanza de remedio: Virgilio no quiso que el dolor de la viuda de Siqueo se amortiguase en la ebriedad de quien se fía a un sortilegio, y esa desesperada intrepidez se salva también en la Dido rioplatense.

Por lo demás, y ya que el designio de Varela no fue componer un drama romántico sino una tragedia sujeta a los cánones seudoclásicos, urdida sólo con situaciones capaces de suscitar terror o piedad, debe notarse que supo renunciar a la benevolencia espléndida de la soberana por su huésped, que en Virgilio es pretexto para las narraciones con que el troyano cautiva el corazón de su oyente; aunque tentase su lirismo, Varela la alude sólo en un breve pasaje, suficientemente intenso, no obstante, como para contarse entre los más poéticos de su pieza:

Yo le vi, tú le viste; y era Eneas  
más que un mortal, un Dios; hijo de Venus,  
amable, tierno, cual su tierna madre,  
grande su nombre como el universo,  
me miró, me incendió; y el labio suyo,  
trémulo hablando del infausto fuego  
que devoró su patria, más volcanes  
prendió con sus palabras aquí dentro,  
que en el silencio de traidora noche  
allá en su Troya los rencores griegos.  
Amor y elevación eran sus ojos,  
elevación y amor era su acento;

y al mirar, y al hablarme, yo bebía,  
sedienta de agradarle, este veneno  
en que ya está mi sangre convertida,  
y hará mi gloria o mi infortunio eternos <sup>10</sup>.

Tampoco podía presentarse la escena, colorida e idílica, de la cacería; pero Varela supo transformarla en reviviscencia angustiadora:

Testigo ha sido de mi unión el cielo.  
En el fuego del rayo que cruzaba  
prendió su antorcha el plácido himeneo,  
fue nuestro altar un álamo del bosque,  
y la selva frondosa nuestro templo <sup>11</sup>.

Más, no bien se esparciera por los campos  
el venatorio bando, cuando el trueno  
empezó a retumbar y en negra nube  
cubrirse el sol, y encapotarse el cielo...  
Toda la comitiva disipóse;  
y en las cabañas, o en los hondos senos  
de las cavernas do las fieras moran,  
buscaron un asilo los dispersos.  
A Eneas y a tu hermana un bosque amigo  
amparo les prestó, y en su silencio  
sólo la voz de amor fue triunfadora,  
y empezó a resonar dentro del pecho <sup>12</sup>.

El verdadero núcleo dramático estaba en el destino doloroso marcado por los dioses a ese amor: y a él se ciñó Varela. Por eso, ya desde el primer acto nos sitúa en el umbral de la catástrofe, pues si evoca en él los sucesos que despertaron la pasión de la reina y le dieron impetuoso vigor, ubica esas confidencias en el alba que verá zarpar las naves extranjeras. En el acto segundo la acción, aunque igualmente remansada, exacerba su tono: los celos y el airado desengaño de Dido se cruzan con las "pálidas disculpas" de Eneas, que en verdad dicen bien de su lucha entre el amor y la misión heroica a que lo reclaman los dioses. Por fin, el acto tercero, ágil y sombrío, apura con avisos prodigiosos la decisión del frigio, e impulsa

<sup>10</sup> Juan Cruz Varela, *Dido*, acto I, esc. 2ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 47.

<sup>11</sup> Juan Cruz Varela, *Dido*, acto I, esc. 3ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 54.

<sup>12</sup> Juan Cruz Varela, *Dido*, acto I, esc. 4ª, en *Tragedias*, ed. cit., pp. 57-58.

así a la reina a buscar en la muerte el final de sus remordimientos y de su desesperado abandono.

Difícilmente hubiera podido distribuirse mejor el escaso asunto; la *Dido* no es entonces “el comentario escénico de un argumento que se ha desarrollado antes de levantarse el telón”<sup>13</sup>, sencillamente porque no fue concebida como desarrollo de una serie de situaciones, sino como análisis de un conflicto pasional. Bastaba recordar *Cinna*, que no es sino un discurso tensivo de afectos encontrados, para hallar justificado el procedimiento; y sobre todo bastaba atender a las palabras de Varela cuando se escuda en el ejemplo de la *Bérénice* raciniana, para convencerse de la morosa reflexión que subyace en cada episodio de la *Dido*.

Por eso no podía menos de fastidiarle la ligera opinión de *El Centinela* al reputar su obra una bellísima endecha antes que una tragedia, y se comprende que replicara con enojo, desde las mismas columnas, que semejante incomprensión tenía por sola raíz conocimientos demasiado imperfectos<sup>14</sup>. En realidad el cantor porteño, tantas veces celebrador de vehementes aficiones, al cambiar de instrumento pensó que se le consentiría elevar su voz “a mayor sublimidad” sin renunciar del todo a su grato subjetivismo; modeló entonces personajes que hablaban de efímeros goces y de persistentes angustias en versos armoniosos y fluidos, y se congratuló de hallar ya fijada por el autor de *Phèdre* una concepción del amor que le placía y que cuadraba a su protagonista: el resultado fue una tragedia elegíaca, dramáticamente concentrada, indiferente al color local, de intriga casi inexistente.

Pero el influjo de dramaturgos franceses no se ejerce puro

13 Ricardo Rojas, *Noticia preliminar* a la citada edición de las *Tragedias* de Varela, p. 23. Idéntico concepto en la *Historia de la literatura argentina*; tomo II: *Los coloniales*, ed. cit., p. 649.

14 El acerbo juicio del anónimo opinante apareció el domingo 14 de setiembre de 1823 en el núm. 60 de *El Centinela*, pp. 157-161. La larga confutación de Varela se publicó en el número sucesivo, del 21 de setiembre de 1823, pp. 166-174. Véase la transcripción del periódico en la *Biblioteca de Mayo. Colección de obras y documentos para la historia argentina*, editada por el Senado de la Nación, Buenos Aires, tomo IX, segunda parte —*El Obseador Americano. El Independiente. La Estrella del Sud. El Centinela*—, 1960, pp. 8848-8851 y 8855-8862.

y excluyente sobre el ingenio que plasmó la *Dido*: para contradecir al crítico que lo asedia Varela invoca, como recalce, la autoridad de Alfieri, y es fácil probar que, junto con la fuerza de las obras teatrales del conde piamontés, atraieron al argentino sus ideas, expuestas con audacia revolucionaria en la *Vita*, en los *Pareri*, en la *Risposta al Cesarotti* o en el comentario a la *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*.

En primer lugar, para no arredrarse ante el tema, antiguo y ya tan egregiamente desenvuelto, Varela podía aducir la confesión y las admoniciones del italiano:

*"Se la parola invenzione si estende fino al far cosa nova di cosa già fatta, io son costretto a credere che nessuno autore abbia inventato più di me: poichè nei soggetti appunto i più trattati e ritrattati, io credo di avere in ogni cosa tenuto metodo, e adoperato mezzi, e ideato caratteri, in tutto diversi dagli altri"* 15.

También la simplicidad del plan guarda parentesco con los modos de Alfieri que, situado apenas en el comienzo, vuela con su ánimo al final y sorbe todo el espacio intermedio; más aún, la nerviosa concisión del último acto de *Dido* y la casi instantánea muerte de la reina parecen obedientes a un mandato alfieriano:

*"Gli ultimi atti strabrevi, rapidissimi, e per lo più tutti azione e spettacolo; i morenti, brevissimi favellatori"* 16.

La figura de los enamorados, por su parte, aunque fijada en las páginas de la *Eneida*, revela a un análisis atento ciertas amplificaciones y algunas tintas nuevas que quizá Varela no hubiera injertado sin el respaldo de Alfieri: así, el deuteragonista, particularmente arduo de pintar pues la empresa a que se lo destina le exige un temple acerado, vive en los episodios de *Dido* una lucha que, si no lo aparta de sus sueños de gloria, le hace a lo menos titubear y demorarse en correr en su pos. Exageraba con malicia el crítico de *El Centinela* al emitir su juicio: "Héroe más insulso y menos susceptible de excitar ni

15 Vittorio Alfieri, *Invenzione*, en *Le tragedie*, a cura di Pietro Cazzani, Milano, ed. Arnoldo Mondadori, 1966, p. 1070.

16 Vittorio Alfieri, *Sceneggiatura*, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 1082.

corresponder a un amor violento, más impasible y menos dramático no lo hay en toda la antigüedad”<sup>17</sup>; lo cierto es que Varela pone en boca de su troyano versos que traducen un amor hondo y potente, una cara inclinación contrastada, como si quisiera espejar alguno de los arquetipos modelados por Alfieri, individuos de altísima condición que sucumben, tras duro combate, ante fuerzas arcanas e incontrastables:

No, Nesteo,  
es grande mi pasión...;<sup>18</sup>

Permite que haga  
algo por mis amores, y mi pecho  
que tanto ha suspirado en esta estancia,  
suspire en ella por la vez postrera  
y oiga mi Dido mis postreras ansias<sup>19</sup>;

Esta llama  
que mentida pensáis, y que en mi pecho  
encendió la pasión de vuestra hermana,  
es una llama noble, duradera,  
que de un soplo improviso no se apaga.

Mis palabras  
la podrán persuadir de mis amores,

<sup>17</sup> *El Centinela*, núm. 60, domingo 14 de setiembre de 1823, p. 159 (ed. cit. p. 8849). El carácter de Eneas es el blanco de las más serias objeciones del autor de la reseña, deducidas por cierto de premisas harto endeables; a ellas se añade el subrayado de algunos “defectillos” en la construcción, que según el crítico —al retomar el argumento en el núm. 70, del domingo 23 de noviembre de 1823, p. 329— hubieran tenido enmienda de haberse pospuesto la publicación del drama a su interpretación teatral: “Imprimir una pieza antes de hacerla representar es privarse de la mejor proporción de corregir sus defectos, y es hacerlos inmortales”. Mucho más benévolo, y hasta plausible, había sido el comentario de *El Argos de Buenos Aires* al invitar a la lectura de la tragedia en su núm. 72, del 6 de setiembre de 1823 (ed. cit. p. 297): “El Sr. Varela ha sabido reunir en su *Dido* lo tierno, lo terrible, lo grande y lo sublime. Felizmente nacido con una comprensión clara y perspicaz, su versificación goza de una facilidad maravillosa. La marcha de esta pieza dramática es noble, segura y sin fausto. Su acción se prepara, se mueve, se desenvuelve sin esfuerzo, interesando siempre en cada escena el corazón” Aunque no llevaran firma, tal vez pueda señalarse con seguridad al prodigador de estas loas; Juan María Gutiérrez, en efecto, declara que “la casualidad” puso en sus manos “el original autógrafo del artículo, de letra del doctor don Gregorio Funes, quien estaba por entonces encargado de la redacción del *Araos* como miembro de la Sociedad Literaria” Juan María Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan de la Cruz Varela*, en *Los poetas de la Revolución*, ed. cit., p. 504, en nota.

<sup>18</sup> Juan Cruz Varela, *Dido*, acto II, esc. 1ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 70.

<sup>19</sup> Juan Cruz Varela, *Dido*, acto III, esc. 4ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 118.

y de la obligación que me arrebatara  
tan lejos de su lado... 20

En cuanto al amor de la reina, congenia bien con las pasiones que enciende en sus mujeres el poeta setecentista, quien reputaba indigna de la tragedia la afición tierna y plegable, y sólo apta para ella la furiosa e invencible:

*“Se l'amore s'introduce su le scene, dev'essere per far vedere fin dove quella passione terribile, in; chi la conosca per prova, possa estendere i suoi funesti effetti, affinché imparino gli uomini a sfuggirla o a professarla in tutta la sua estesa immensa capacità” 21.*

Es natural que así lo proclamara el noble de Asti que concibió sus piezas como un desahogo para las tempestades que le bullían dentro; todavía más natural es que, siguiendo sus trazas, Varela se complaciera en los monólogos reveladores y cincelara las quejas de Dido en los mejores versos de su drama; ¿qué importaba si la acción languidecía, o ni siquiera se insinuaba, dada la sorprendente afirmación de Alfieri: *“non solo il dire alte cose è un farle in gran parte, ma vale più che il farle?” 22.*

Nuevos ecos de las consignas del italiano podrían señalarse en la reducción de los personajes consultores o confidentes, a que era tan propenso el teatro galo: si Varela conserva algunos es obligado por el carácter de ciertas escenas, narradas más que vividas, y para desencadenar, en brevísima jornada, procesos íntimos de atribulada complejidad. No debe silenciarse, en fin, que el suicidio de Dido en el tablado, contra las normas clásicas, se vincula igualmente al uso alfieriano de permitir a los espectadores la visión de la mayoría de las catástrofes, en las que por lo general cifraba la esencia de sus ardientes avisos.

\* \* \*

Sólo un año más tarde Varela compuso *Argia*, pero la si-

20 Juan Cruz Varela, *Dido*, acto III, esc. 5ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 122.

21 Vittorio Alfieri, *Risposta dell'autore alla lettera di Ranieri de' Calzabigi*, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 973.

22 Vittorio Alfieri, *Del principe e delle lettere*, I, 5; a cura di Alessandro Donati, Bari, ed. Laterza, 1927, p. 115.

tuación política cambiada, envolviendo al poeta en su giro adverso, lo apartó de su sueño de un arte sin compromisos. El viejo tema del “odio a los tiranos” cobró a sus ojos renovada vigencia, aunque la fina cultura del porteño necesitara librarlo de sus trivialidades pasadas y otorgarle dignidad con los reflejos de literaturas y leyendas prestigiosas.

El propósito combativo emerge ya en el *Prólogo*: “Mi tragedia está llena de pasajes en que abiertamente se dice que las crueldades y atentados de Creón son los que cometen, o cometerían sin escrúpulo, todos los reyes, siempre que los creyeran necesarios al logro de su venganza o a los intereses de su ambición. En una palabra, contra todos los monarcas absolutos he disparado muchos tiros, y he tenido el mayor empeño en que fueran fuertes” El móvil de su quehacer, antes libérrimo, se ha trocado de tal suerte que, a la pregunta de si un objetivo semejante no empece la creación trágica poniendo bridas a la fantasía, se atreve a contestar: “En el país de la libertad no se violenta un escritor cuando se le presenta una ocasión cualquiera de atacar a los déspotas”<sup>23</sup>.

Colocado en esta posición, era lógico que Alfieri se le apareciera no como simple prodigador de cánones formales, sino como mentor para volcar su aborrecimiento, y a él pidió intrigas, quitó los moldes para vaciar sus personajes, imitó en diálogos y soliloquios. Por supuesto, convino con la imagen del autócrata que el piamontés se forjara, fantasma pavoroso que más que un simulacro poético es un íncubo pasional, una condensación de la perversidad humana a quien Alfieri no analiza o explica, sino solamente detesta con la aversión total de la víctima por su verdugo.

Ese Alfieri devoto de la libertad había acudido por dos veces a la historia de los hijos de Edipo para excitar en sus compatriotas la repulsa del dominador extranjero. Así se configuraron *Polinice* y *Antigone* que, con su insistido mensaje, llegaron al poeta argentino sugiriéndole, “para acabar de arraigar entre

23 Juan Cruz Varela, *Prólogo a Argia*, en *Tragedias*, ed. cit., pp. 142-143.

nosotros el odio a los tronos”, una curiosa *contaminatio*: si el usurpador del trono de Tebas tiene en *Argia* colores que renuevan el Eteocles de *Polinice*, la princesa de Corinto es tomada por Varela de las páginas de *Antigone* <sup>24</sup>. Ya veremos que las deudas no se limitaron a estas tragedias; digamos ahora sólo que el sitio puesto a Tebas por las tropas de Adrasto para rescatar a su hija, prisionera de la ciudad enemiga por redimir las cenizas de su esposo, y la manifiesta hostilidad de los tebanos hacia Creón, dan al déspota la conciencia de la endeblez de su poder y despiertan en él, exasperada, la voluntad de conservarlo a cualquier precio. Varela tiene entonces la oportunidad de acumular en su personaje los rasgos más sombríos:

.de mi contrario  
sabré triunfar, o perecer; pero antes  
muchos perecerán <sup>25</sup>;  
Moriré, morirás, morirán ellos,  
todos perecerán: pero del mando  
descenderé a morir como he vivido.  
Vengativo, implacable y arrastrando  
todos mis enemigos a mi tumba,  
contento entonces al sepulcro bajo <sup>26</sup>;

.Bajar del solio  
es peor que morir <sup>27</sup>;  
¡Oh ambición de mandar! ¡A lo que obligas  
a quien no quiere vida, si no manda! <sup>28</sup>;

pero estos versos suenan como traslado de los que Alfieri puso en boca del empecinado rey de *Polinice*:

*.la mia vita, e il mio regnar, son uno.  
Un re, dal trono  
cader non debbe che col trono istesso.  
Qual ira, entro quel petto*

<sup>24</sup> Alfonso Corti, *Argia* (Contribución al estudio histórico del teatro argentino), en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año XV, núm. 134, enero-abril 1918, pp. 14 y sigs.

<sup>25</sup> Juan Cruz Varela, *Argia*, acto I, esc. 1ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 154.

<sup>26</sup> Juan Cruz Varela, *Argia*, acto I, esc. 2ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 164.

<sup>27</sup> Juan Cruz Varela, *Argia*, acto I, esc. 3ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 171.

<sup>28</sup> Juan Cruz Varela, *Argia*, acto II, esc. 4ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 198.

*ferir può addentro, quanto l'ira mia?*

*Sì pur ch'ei pera, e pur ch'io regni... 29;*

o de los que, en *Antigone*, pronuncia el cruel monarca que la condenará a muerte:

*...Al poter mio*

*altro confin che il voler mio non veggio.*

*Tu il regnar non m'insegni. In cor d'ogni uomo*

*ogni altro affetto, che il terrore, io tosto*

*tacer farò 30.*

En el corazón de estos amos se esconde, sin embargo, una cobardía celosamente enmascarada; el temblor que provocan en sus súbditos es una revancha por el temblor que causa en ellos la conciencia de que el pueblo es el auténtico soberano, y por eso, a solas o en presencia de algún valido, dejan a ratos aflorar su zozobra:

*Per ingannar la sua mortal natura*

*crede invano chi regna, o creder finge,*

*che sovrumana sia di re la possa:*

*sta nel voler di chi obbedisce; e in trono*

*trema chi fa tremar 31;*

*O del celeste sdegno*

*prima tremenda giustizia di sangue.*

*pur giungi, al fine. Io ti ravviso. Io tremo 32;*

*.ma più tu il credi immoto,*

*più crolla il trono sotto al rio tuo piede.*

*V'ha chi d'un cenno il mal rapito scettro*

*può torti. 33*

*Mormora il volgo, a cui tua legge spiace;*

*e assai ne parla, e la vorria delusa:*

*e rotta la vorrà 34.*

Los textos paralelos a tales situaciones se ofrecen a la mano en *Argia*:

29 Vittorio Alfieri, *Polinice*, acto I, esc. 4ª, en *Le tragedie*, ed. cit., pp. 59-61.

30 Vittorio Alfieri, *Antigone*, acto III, esc. 1ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 121.

31 Vittorio Alfieri, *Antigone*, acto V, esc. 5ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 142.

32 Vittorio Alfieri, *Antigone*, acto V, esc. 7ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 145.

33 Vittorio Alfieri, *Antigone*, acto IV, esc. 2ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 133.

34 Vittorio Alfieri, *Antigone*, acto II, esc. 1ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 113.

El pueblo me aborrece; y si dejamos  
que, en el trastorno que la guerra causa,  
encuentre la ocasión de demostrarlo,  
puede perderse todo. Él obedece,  
pero murmura en el silencio.

.el pueblo de Tebas, ya cansado  
de horrores y de sangre, en esta guerra,  
puede al fin rebelarse contra su amo,  
y, sacudiendo sedicioso el yugo,  
a los proyectos cooperar de Adrasto. 35,

e incluso se reiteran tanto que, con la intención de subrayar los derechos populares, acaban por cambiar en tiradas enfáticas los breves y sugerentes trazos que elige Alfieri <sup>36</sup>:

¡Oh pueblo! ¡Pueblo vil! ¿Conque tú solo,  
a mi pesar, refrenas mis venganzas?  
¡Conque yo, que ni al cielo temería  
si no fuera por ti, hasta la infamia,  
hasta la astucia baja he de humillarme,  
por evitar la guerra, de hacer que Argia  
me oiga ofrecer mi mano y la desprecie?  
¡Oh, pueblo! ¡A lo que fuerzas a un monarca! <sup>37</sup>

¿Y el pueblo? ¿Adrasto? —¡Qué! ¿Por qué vacilo  
entre el temor y la esperanza?— Al cabo  
en este horrible día he conocido  
que también tiembla un rey; pero ya es tarde  
para retrogradar en el camino  
que un genio de furor me ha señalado <sup>38</sup>.

A pesar de estos redundantes desahogos, Varela admiró ciertamente la eficacia expresiva del lenguaje alfieriano, que traspone, abrevia, suprime, escorza, hasta convertir el drama en una puja fulmínea, en un duelo sin respiros: lo atestigua el comienzo de la segunda escena del acto quinto,

35 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto I, esc. 2ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 163.

36 Ya Ranieri de' Calzabigi había intuido esta conducta como propia de los imitadores demasiado escolares del trágico de Asti: "*Quanti da un solo suo pensiero, passandolo alla trafila, ne ricaveranno interi periodi, ed anche scene intere?*". Véase la *Lettera di Ranieri de' Calzabigi all' autore, sulle quattro sue prime tragedie*, en Vittorio Alfieri, *Le tragedie*, ed. cit., p. 921.

37 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto II, esc. 4ª, en *Tragedias*, ed. cit. p. 198.

38 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto IV, esc. 2ª, en *Tragedias*, ed. cit., v. 248.

Creón: Argia, ¿habéis elegido?  
 Argia: Sí.  
 Creón: ¿Mi mano?  
 Argia: Mi muerte.  
 Creón: Moriréis...

reverbero del tenso endecasílabo que en *Antigone* sella la suerte de la protagonista, y que el poeta argentino cita en el prefacio de su pieza como “sublime” modelo de concisión, intensificadora del clima trágico <sup>39</sup>. El empeñoso seguimiento de los modos del Astesano consigue, por lo demás, conferir a *Argia* una vivacidad y una energía irrumpente que desconoce *Dido*, si bien no alcanza a preservarla de todos los descarríos, según denota la primera escena de la obra, dictada por el paso de *Antigone* donde el tirano de Tebas retiene a su hijo Emone:

*.Odimi, o figlio;  
 nulla asconder ti deggio. O tu no'l sappi,  
 ovver non vogli, o il mio pensier tu finga  
 non penetrar finora, aprirtel bramo* <sup>40</sup>,

para revelarles después con frío acento la trampa tendida contra la hija de Yocasta. Es obvio que Varela recordó esa actitud cuando enfrenta a un Creón desafiante con la princesa argiva:

Acabad de una vez de conocerme,  
 que todo el corazón voy a mostraros;

<sup>39</sup> Dice Alfieri, en la escena primera del cuarto acto:

Cre. *Scegliesti?*

Ant. *Ho scelto.*

Cre. *Emon?*

Ant. *Morte.*

Cre. *L'avrai.*

Vittorio Alfieri, *Antigone*, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 130. Varela cita el paso “en la bella traducción francesa” —por tanto en alejandrinos—, que Giusti sospecha sea la de Trognon, “publicada en esos mismos años”. Roberto F. Giusti, *Juan Cruz Varela y la generación poética de la Revolución*, en *Nosotros* cit., p. 195.

<sup>40</sup> Vittorio Alfieri, *Antigone*, acto III, esc. 1ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 120.

y ved si temo a vos ní a vuestro padre,  
cuando así a mi enemiga me declaro;

mas el afán de hacer odioso a su personaje lo apartó de la medida sabiamente dosificada por Alfieri, y el tirano se jacta de todos los crímenes y astucias que también le atribuye el conde piamontés. . . , pero que en él habían requerido dos dramas enteros para mostrarse. Asimismo, mientras la confianza de Creonte a su hijo es necesaria para el tramado de *Antigone*, pues provoca la revelación del amor de Emone hacia la cautiva:

...*Me dunque  
me pur con essa manderai tu a morte.  
Amo Antigone, sappi; e da gran tempo  
l'amo; e più assai che la mia vita, io l'amo.  
E pria che t'ôrmi Antigone, t'è forza  
t'ôrmi la vita...*

en *Argia* el conocimiento de tantas tropelías no causa sino la perplejidad de la viuda de Polinico:

¡Oh Dios! ¿Y tantos  
respetos se atropellan? ¿Tanto puede  
la ambición de mandar en un tirano? <sup>41</sup>

Hay algo más. En su segunda pieza Varela no combina solamente —lo advertimos ya— datos y figuras tomadas de las obras en que Alfieri recrea la infeliz historia de Edipo; una tercera tragedia se les mezcla decisivamente, pues en la *Argia* de don Juan Cruz el recuerdo y la piedad por el esposo asesinado ceden ante el terror de perder su hijo a manos de Creón: la reina y la viuda abdicán ante el amor maternal, tan entrañable que aparece como la única razón del vivir.

En efecto, si en *Antigone* la princesa de Corinto llega a Tebas sin su niño, dejado a buen resguardo junto a Adrasto, la pieza de Varela la muestra acompañada por él, y apresados ambos por el rey enemigo. La capital mudanza tiene su raíz en la lectura de *Merope*, que proporcionó elementos combinables con los ya escogidos de *Antigone* y *Polinice*: también allí un tirano apela a inauditas violencias para mantenerse en el trono, tam-

41 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto I, esc. 1ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 157.

bién ha subido a él hollando el cadáver de su legítimo dueño, y también siente en peligro su corona por el sordo rencor de sus vasallos <sup>42</sup>.

Para afianzarse en el poder, el Polifonte de *Merope* ofrece matrimonio a la antigua soberana, y se precave de la cierta negativa amenazando de muerte al único de sus hijos salvado del estrago. El patetismo de la situación tentó a Varela, y por eso forzó a su protagonista a vivir la trágica alternativa de la viuda de Creofonte: al igual que ella, escucha la propuesta del innoble enlace:

*.almen ti posso,  
se il figlio no, render consorte e trono... 43*

Argia: ¿Y proponéis la paz?

Creón: No la propongo:  
la recibo, la doy, cual más os plazca;  
porque tan sólo en vuestra mano dejo  
el que haya medio o no de celebrarla.

Argia: Si me volvéis mi hijo.

Creón: Más os vuelvo,  
pues con un padre os lo presento. 44,

invitación que en los dos usurpadores, concordemente, no brota de afectos ni aun fingidos, sino de una declarada conveniencia política:

*Tu in guiderdon, se perdonarmi mostri,  
puoi, te'l confesso, or più gradito forse  
far mio giogo ai Messeni.*

Las alianzas  
que forma el himeneo entre los reyes  
son efecto común de lo que llaman  
razón de estado e interés del trono,  
pero se forman.

y que incita a las dos mujeres, a la par, a gritar su indignado rechazo:

42 Alzina Borzoni de Giacosa, *La influencia de "Merope" de Alfieri en "Argia" de Varela*, en *Humanidades*, tomo XXVII, La Plata, 1939, pp. 157-184.

43 Vittorio Alfieri, *Merope*, acto I, esc. 2ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 439.

44 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto II, esc. 2ª, en *Tragedias*, ed. cit., pp. 183-184.

*Oh nuovo, inaspettato, orrido oltraggio!  
L'insanguinata destra ad orba madre  
ardisci offerir, tu vil, che orbata l'hai?  
Del tuo signore al talamo lo sguardo  
innalzar tu, che lo svenasti?*

Recién conozco,  
sí, conozco recién que en algo iguala  
al bárbaro Creón esta infelice.  
¿A qué es posible comparar la rabia  
que tu insultante audacia me ha causado,  
sino a la que emponzoña tus entrañas?  
¡Hombre de fierro! ¿quién te ha sugerido  
ese género nuevo de venganza?  
Nunca me vi más humillada. nunca. 45

¡Ah, en mi lecho  
el que causó la muerte de mi esposo 46!

No obstante, una y otra madre se resignan a olvidarlo todo y se postran ante el monarca, aceptando, cuando saben que su repulsa desencadenó la orden de muerte contra sus hijos:

*.io le ginocchia al suolo  
piego Deh! tu l'alma a pietade inchina.  
Questo mio regno, onde ripormi a parte  
volevi (o almen pareva), intero il serba;  
sia tuo per sempre. Io, l'usurpato seggio,  
e il trucidato mio consorte, e i figli,  
tutto omai ti perdono; unico al mondo  
questo figlio mi avanza; altro non chieggo;  
deh! tu me'l dona; deh! 47*

*.Ma quali  
duri patti a me il rendono? Che dico?  
Dolce ogni patto che il figliuol mi rende! 48*

...Los oídos  
abrid, señor, al cabo a la plegaria  
de una mísera madre: mis suspiros,  
mis lágrimas amargas, vuestro pecho  
por un instante tornarán benigno.

45 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto II, esc. 2ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 186.

46 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto III, esc. 7ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 224.

47 Vittorio Alfieri, *Merope*, acto IV, esc. 3ª, en *Le tragedie*, ed. cit., pp. 471-472.

48 Vittorio Alfieri, *Merope*, acto IV, esc. 5ª, en *Le tragedie*, ed. cit., p. 473.

Yo lo espero, Creón. A vuestras plantas  
a Argia no miréis, mirad os pido  
la desolada madre de Lisandro. 49

Vuestra esposa  
seré. 50

En *Merope* el desenlace, típicamente alfieriano, sobreviene al desconcertarse la boda porque Egisto, con la segur del sacerdote, hiere a Polifonte y es exaltado por el pueblo a rey de Tebas; en *Argia*, con su complicado entrelazarse de influencias, el nudo se desata por la victoriosa irrupción de Adrasto al frente de las tropas corintias. Esta circunstancia nos devuelve otra vez a *Polinice*; las situaciones en que Varela coloca al padre de Argia bisan escenas creadas por el italiano: la entrevista entre Creón y Adrasto, solo, sin armas, a quien respalda la fuerza pero que promete paz a cambio de su hija y su nieto, calca el encuentro de los "hermanos enemigos" en el palacio de Eteocles, adonde llega el príncipe desterrado, cumplido el año prescripto, a reivindicar su derecho dejando el ejército a las puertas de la ciudad; la hidalga actitud se malogra en uno y otro drama por la artera conducta de los déspotas que, en *Polinice*, colma de licor envenenado la copa de la presunta amistad, y en *Argia* insiste en consumir la alianza detestable. Por fin, si Eteocles deja partir a su rival no es por temor a los soldados que amenazan escalar los muros, sino porque a saciar su odio no basta la sangre de uno solo; y también Creón consiente en que Adrasto se aleje salvo porque confía cobrarse en el combate, con un haz de muertes, la vida que ahora perdona:

Creón:                   En este instante  
                          pudiera daros muerte, mas la dejo  
                          para cuando me sea más gloriosa.  
Adrasto: Creón no tiene gloria; sólo el miedo  
                          es capaz de impedirle los delitos.  
Creón: Eurimedón, conduce en el momento  
                          a ese insultante rey fuera del muro.

                          .Sí, Creón, ya la guerra es necesaria,  
                          y después de triunfar, ¡oh!, ¡cuál me vengo

49 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto IV, esc. 3ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 250.

50 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto V, esc. 3ª, en *Tragedias*, ed. cit., p. 279.

del pueblo, de Argia, de su padre y su hijo!  
¡Correr más ríos de la sangre veo  
debida a mi venganza, que de toda  
cuanta derramarán tantos guerreros! 51

Al remarcar contactos tan repetidos no nos proponemos, sin embargo, señalar sólo los préstamos que el arte de Alfieri concede a la fantasía del trágico porteño; lo que sobre todo importa es advertir las claras ganancias que esa frecuentación procura a Varela, sea en el manejo de la acción como en el dibujo de los caracteres y en el vigor del estilo. Juan María Gutiérrez anotó complacido esos nuevos recursos del poeta, y el nervio que con ellos ganó su teatro: “La versificación de esta tragedia es artística y laboriosa. No es como la de *Dido* un agua que corre por pendientes esmaltadas de flores, sino un torrente de odio y de sangre que se estrella bramando contra caracteres de granito. El período es corto, la frase retenida, el movimiento frecuente y áspero, y el verso suena al oído como hierro que se quebranta o como cedro que estalla devorado por las llamas. En este modo de apreciar la versificación de la *Argia* tenemos la intención de hacer su elogio, porque sólo con estas cualidades, que todos los críticos reconocen en Alfieri, ha podido este maestro lograr que las formas de su estilo guarden una perfecta armonía con la índole de los caracteres que se complace en retratar en sus obras” 52.

\* \* \*

Por esta vía de tajante eficacia, de índoles implacables, deseó continuar Varela al probarse por tercera vez en el drama, en 1825. Para el asunto se acercó a un dramaturgo del siglo XVIII francés, Prosper Joyot de Crébillot, cuya tragedia *Idomenée*, ya aplaudida en Buenos Aires una década atrás 53,

51 Juan Cruz Varela, *Argia*, acto III, escs. 8ª y 9ª, en *Tragedias*, ed. cit., pp. 231-233.

52 Juan María Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan de la Cruz Varela*, en *Los poetas de la Revolución*, ed. cit., p. 240.

53 Mariano G. Bosch afirma que “en 1815” se estrenó *Idomeneo*, “tragedia en 5 actos, de Crébillon, traducida del francés en Buenos Aires por P. G.”. El manuscrito, que es una fiel versión en prosa, se conserva en la Biblioteca

ofrecía a sus convicciones liberales una fábula apta para condenar cualquier exceso en el uso del poder: el héroe cretense, como se sabe, mientras vuelve de Troya ofrece a Neptuno, en rescate de su vida amenazada por una furiosa borrasca, el holocausto del primer hombre que viera al pisar de nuevo las riberas de su isla.

Ya se ha hecho, ajustadamente<sup>54</sup>, el cotejo de las seis escenas redactadas por Varela y de las seis que también importa la primer jornada del modelo. Y aunque sería arbitrario acabar la urdimbre con los pocos hilos tendidos, máxime recordando los imprevistos recamados de don Juan Cruz, es fácil notar graves cambios en el temple de los personajes, que olvidan los dilemas lacrimosos a que los enfrenta Crébillon para convertirse en intérpretes de concepciones discordes acerca de la conducta humana. El Idomenée originario se debate en la pugna entre el amor por su hijo que ha salido a recibirlo y debe ser su víctima, la tentación de defraudar a la cruel deidad que aceptó su voto, y los celos al descubrir que Idamante es su rival en el amor por la cautiva Erixène. Varela, en cambio, quisiera fraguar a su protagonista en un molde análogo al que usó para Creón, con vueltas de soberbia y de dudas medrosas; y la misma Erixena, que en la composición imitada era una criatura hesitante en la clásica antinomia entre el deber y la pasión, se endurece ahora y se simplifica en el excluyente anhelo de vengar a su padre, muerto en rebelión contra el monarca.

El intento de esas alteraciones acaso explique la renuncia

Nacional con el núm. 7.463. Berenguer Carisomo, por su lado, menciona a Crébillon entre los autores cuyos libretos figuran en el legajo 14.760 existente en la misma biblioteca y donde, bajo el sello del teatro Coliseo, se reúne casi todo el repertorio extranjero y pre-romántico en boga durante las primeras décadas del siglo anterior. Bosch habla también de la representación, en 1818, de *Idomeneo*, "tragedia en tres actos de Alvarez de Cienfuegos", y una copia de su texto, acompañada de la nómina de actores que asumieron los distintos papeles en la función de agosto de ese año, se guardan en el repositorio indicado con el núm. 7477. Véase Mariano G. Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico El Comercio, 1910, pp. 72 y 99; Arturo Berenguer Carisomo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, ed. cit., p. 206.

<sup>54</sup> Rosanna Cavazzana de Barsotti, *Una tragedia inédita de Juan Cruz Varela*, Buenos Aires, ed. El Ateneo, 1954, pp. 70-85.

de Varela a sus planes: lo que debió atraerle en la pieza de Crébillon eran los claros reflejos del iluminismo y la filantropía dieciochescos, que amenguaban la estatura de los personajes épicos y disipaban las aureolas mitológicas, dejando ancho sitio en el tablado para los intereses sociales y las disyuntivas políticas. De allí la razonada negativa de Idomeneo a mantener su promesa, y los reparos en aceptar el perfil secularmente atribuido al numen:

O a los dioses

niego lo que he ofrecido, o empapadas  
en la inculpada sangre de un vasallo  
verá este día las funestas aras.  
¡Cielos! ¿Y un voto bárbaro se cumple?  
¿Qué importa a la deidad ver defraudada  
su esperanza de sangre? ¿Y qué deidades  
fundarán en la sangre una esperanza <sup>55</sup>?

Junto con este rechazo de una potestad omnímoda, Varela halla modo de refirmar, aunque sea fugazmente, la persuasión de que el mando absoluto comporta tanto el agravio a los sujetos cuanto el secreto pavor del autócrata:

¡Oh trono! ¡Cuánto cuestas!  
Y ¡oh Dios! ¡qué cara tu ilusión se paga <sup>56</sup>!

Pero era demasiado sentimental la intriga imaginada por el francés, demasiado claras las huellas de una arcádica molicie en la fisonomía de sus personajes, para que Varela pudiera encauzar la ambigua peripecia hacia sus recios designios. La obra quedó, por ende, trunca, y no mereció siquiera un recuerdo de su autor cuando, ya en Montevideo, prologó el 15 de noviembre de 1831 la alistada edición de sus poesías: “Mis dos tragedias, publicadas en 1823 y 1824, serán colocadas por separado. . .” <sup>57</sup>. Sin embargo, a pesar de la inconclusión, en el único acto cuida-

<sup>55</sup> Juan Cruz Varela, *Ydomenéo*, acto I, esc. 2ª, en Rosanna Cavazzana de Barsotti, *Una tragedia inédita de Juan Cruz Varela*, ed. cit., p. 103.

<sup>56</sup> Juan Cruz Varela, *Ydomenéo*, acto I, esc. 4ª, en Rosanna Cavazzana de Barsotti, *Una tragedia inédita de Juan Cruz Varela*, ed. cit., p. 110.

<sup>57</sup> Juan Cruz Varela, *Advertencia a la compilación de sus Poesías*, ed. cit., p. LXIV.

dosamente transcripto <sup>58</sup> resalta que, al fantasear un nuevo proyecto trágico, Varela decidió acogerse como siempre al magisterio de Alfieri. Ello explica la persistencia del endecasílabo libre en lugar de los alejandrinos de Crébillon, que se aparean en uniformes consonancias; y justifica además los matices arcaicos del lenguaje, la parquedad en la adjetivación, el gusto latino del hipérbaton, la elusión de perífrasis y metáforas. El espíritu del piamontés, impone también que la acción reemplace los comentarios líricos, que se refundan las escenas accesorias, que los confidentes desaparezcan para dejar paso a monólogos donde los afectos o los pensamientos se muestran en afanosos dilemas o con arrebatada vitalidad. Y sobre todo prescribe que la trama rectilínea deje inferir sin titubeos la mira del escritor; que los resabios míticos en nada estorben la impresión de actualidad, de inmediatez, perseguida para el problema propuesto; que ninguna gala retórica enerve la pujanza del mensaje <sup>59</sup>.

58 El cuadernillo del autógrafo se halla en la Biblioteca Nacional, signado con el núm. 2344/18. Su portada dice: "Ydomenéo. | Tragedia en cinco actos por | Juan C. Varela. | 1825".

59 Por esta indeclinada admiración Varela también tradujo la *Virginia* del conde de Asti: lo atestigua Juan María Gutiérrez, quien afirma poseer el manuscrito inédito de esa "tragedia en cinco actos, por el conde Alfieri, vertida al español en Buenos Aires. En prosa, sin firma de autor, pero de puño y letra de Varela". Juan María Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan de la Cruz Varela*, en *Los poetas de la Revolución*, ed. cit. p. 214. Ese texto debió ser utilizado, con el nombre de *Apio Claudio* —había que destacar el papel del "déspota"—, cuando los porteños celebraron las victorias obtenidas por la armada patriota, en mayo y junio de 1826, contra el bloqueo del Brasil. En tal ocasión, dice Bosch, "los argentinos se reunieron bajo la dirección del poeta Juan Cruz Varela, y representaron el *Apio Claudio*". Sería de agregar que los residentes italianos, para adherir al júbilo, improvisaron una compañía de *amateurs* que puso en escena, "con bastante discreción y acierto, un *Bruto* de Alfieri". Mariano G. Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires*, ed. cit., p. 113.

Esta última circunstancia nos tienta a señalar algunas otras muestras del favor que gozó en las décadas iniciales de la centuria pasada la obra del trágico italiano, seguramente porque se la veía —son palabras de Gutiérrez— como "la más adecuada para producir en los ánimos santo terror por los tiranos y repugnancia republicana por las tenebrosas bajezas de las cortes arbitrarias". El mismo crítico anoticia, en efecto, de un "*Felipe segundo*, inédito, traducido en verso por don Esteban de Luca con una fidelidad y una maestría notables" —*op. cit.*, pp. 181-182—, que pudo ser aplaudido por primera vez en 1818 y además, según Bosch, en 1821, en una función comentada por *El Argos de Buenos Aires* el martes 11 de setiembre de ese año (ed. cit., t. I, Buenos Aires, 1931, p. 151). Rosanna C. de Barsotti, "revisando los papeles de Juan María Gutiérrez en la Biblioteca del Congreso", halló publi-

Puede concluirse entonces, con buen derecho, que las lecciones del "*fiero allobrogo*", escuchadas desde el inicio al final de su trayectoria, contribuyeron primordialmente a modelar en Varela el poeta dramático más valioso de nuestro seudoclasicismo; en reciprocidad, la inmutada reverencia del autor de *Argia* por el gran italiano cobra la significación de un homenaje, el mejor de cuantos se le hayan ofrendado a orillas del Plata.

casas las dos primeras escenas de esa traslación en una entrega de *La Biblioteca Económica* de 1870. Rosanna Cavazzana de Barsotti, *Esteban de Luca traductor de Alfieri. Hallazgo de un fragmento de "Felipe II"*, Buenos Aires, Imprenta P.R.O.C.M.O., 1951, pp. 3-9. El feliz azar permitió advertir las diferencias con el manuscrito 7747 de la Biblioteca Nacional, analizado por Alfonso Corti en 1924, que bajo el título de *Felipe Segundo, Rey de España* ofrece la "traducción al castellano por C., en 1820", de la temprana pieza de Vittorio Alfieri. Acaso sea éste el libreto —cuya autoría Corte atribuye a Casacuberta— que sirvió para las interpretaciones del *Filippo* realizadas, después de 1824 y hasta 1830, por Matilde Diez en la parte de primera dama. Alfonso Corti, *El "Filippo" de Alfieri en Buenos Aires*, ed. del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras Sección de Crítica, tomo I, núm. 2, Buenos Aires, 1924.

En fin, será interesante señalar que no faltaron las refundiciones y los remedos de dramas de Alfieri, como "*Los hijos de Edipo*, traducción de A. Subiñón (corregida en el país)", que ciertamente plagia y mezcla el *Eteocle* y el *Polinice*, y que a pesar de su índole adulterada se repitió en las tablas de Buenos Aires de 1818 a 1820. Mariano G. Bosch, *op. cit.*, pp. 98 y 107.

## MANZONI EN EL RÍO DE LA PLATA

Cuando Vicente Fidel López rememora en la *Autobiografía* sus tiempos de estudiante, y se detiene en el año de la revolución liberal que puso en el trono de Francia a Luis Felipe, una serie de nombres y una rumorosa ansiedad colman las frases, como si también para los jóvenes porteños la data de 1830 marcara un cambio memorable:

“Nadie hoy es capaz de hacerse una idea del sacudimiento moral que este suceso produjo en la juventud que cursaba en las aulas universitarias. No sé cómo produjo una entrada torrencial de libros y autores que no se había oído mencionar hasta entonces. Las obras de Cousin, de Villemain, de Quinet, Michelet, Jules, Janin, Mérimée, Nisard, etc., andaban en nuestras manos produciendo una novelería fantástica de ideas y de prédicas sobre escuelas y autores, románticos, clásicos, eclécticos, sansimonianos. Nos arrebatábamos las obras de Víctor Hugo, de Sainte Beuve, las tragedias de Casimir Delavigne, los dramas de Dumas y de Víctor Duncange, Georges Sand, etc.. La *Revue de Paris*, donde todo lo nuevo y trascendental de la literatura francesa de 1830 ensayó sus fuerzas, era buscada como lo más palpitante de nuestros deseos”<sup>1</sup>.

Sería fácil multiplicar los testimonios que, como éste, precisan el momento en que Buenos Aires comenzó “a pensar a la moderna”; pero todos ellos coincidirían en reconocer que de Francia provinieron casi excluyentemente los sistemas de ideas y las normas de gusto que formaron la urdimbre espiritual de la generación nueva. Los cinco años parisienses de

<sup>1</sup> Vicente Fidel López, *Autobiografía*, en: *Evocaciones históricas*, Buenos Aires, ed. El Ateneo, 1929, p. 39.

Echeverría, las lecturas del grupo que se citaba en la casona de los Cané en la calle Balcarce<sup>2</sup>, la mayoría de los volúmenes “muy escogidos” que los “muchachos reformistas y regeneradores” podían consultar en la biblioteca anexa a la librería de Marcos Sastre, documentan por igual el prestigio que pensadores y artistas de Francia ganaron entre quienes por esa época llegaban, en la capital del Plata, a contar veinte años. Y acaso una carta de Alberdi valga, en el modo más sugestivo, para vislumbrar el contraste neto que se percibía entre un saber ya inerte por su formalismo rutinario y el saber fresco y atractivo que brindaban las páginas románticas; con fuerza pareja a la del rechazo de los viejos maestros, surgía la vehemente adhesión a los númenes nuevos:

.sacó Ud. de su bolsillo un libro por ver si nos entretenía más agradablemente que los versos de Virgilio, llorados más bien que leídos por nuestro pobre profesor Guerra. Le pedí a Ud. antes de abrirle, y me le dio. Al recorrer sus primeras líneas de un estilo y un asunto que hasta entonces habían sido desconocidos por mi corazón, mis ojos se bañaron en lágrimas. Este libro era la *Julia* de J. J. Rousseau: la *Julia* que mantuvo mi alma por más de cuatro años inundada de dulces ilusiones”<sup>3</sup>.

Curiosamente, el destinatario de esas memorias de adolescencia, nutrido como los demás en fuentes francesas e incluso llegado a ellas con anticipo, habría de señalarse, acaso por su “movilidad intelectual incansable”, porque inclinó sus preferencias hacia Italia, relegando o anublando la gravitación de Francia. Al trazar de este Miguel Cané un retrato que lo muestra en su madurez refinada e inquieta, dirá su hijo, el autor de *Juvenilia*: “Amaba la Italia como un proscrito. Sabía de memoria cantos enteros del Dante, Tasso y Ariosto, y los sonetos de Petrarca adquirirían una dulce y melancólica expre-

<sup>2</sup> Manuel Mujica Láinez, *Miguel Cané (padre), un romántico porteño*, Buenos Aires, ed. C.E.P.A., 1942, p. 36.

<sup>3</sup> Juan Bautista Alberdi, *Recuerdos de Suiza, Topografía de La Nueva Eloísa. A mi amigo el doctor Miguel Cané*, en *Escritos Póstumos*, Buenos Aires, Imprenta Juan B. Alberdi, 1900, t. XV, p. 852. El mismo episodio, de “una mañana de la primavera de 1929”, es recordado por Alberdi en *Memorias sobre mi vida y mis escritos*, *ibidem*, pp. 278-27

sión al pasar por sus labios. ”<sup>4</sup>. Y su biógrafo Mujica Láinez, al evocarle en 1832, añade también a sus arrebatos de mozo una nota inesperada: “bullente, excitado. .; loco, ya entonces, por Manzoni”<sup>5</sup>.

Tan decidida admiración podría juzgarse, en esa Buenos Aires afrancesada, como excepcional y hasta peregrina; pero ya que la compartieron, en cambio, miembros notables de la generación del 37, será útil discernir las vías por donde las obras del Lombardo llegaron a conocimiento de los jóvenes porteños, y develar los motivos que las exaltaron a sus ojos hasta incluirlas en el manojito de las creaciones trascendentales, predilectas.

\* \* \*

Mientras las relaciones de Manzoni con las letras españolas son escasas y librescas<sup>6</sup>, y relativamente tardías las traducciones al castellano de sus dramas, sus himnos y su novela<sup>7</sup>, es notoria la íntima vinculación que tuvo el conde Alessandro, por su residencia en París entre 1805 y 1810, con las doctrinas triunfantes en la Francia de comienzos del siglo XIX, con sus artistas y sus cenáculos literarios.

Esa participación cordial facilitó no sólo que sus obras

<sup>4</sup> Miguel Cané (h.), *Mi padre*, en *La Nación*, 1º de enero de 1942.

<sup>5</sup> Manuel Mujica Láinez, *Miguel Cané (padre), un romántico porteño*, ed. cit., p. 38.

<sup>6</sup> Véanse al respecto, por ejemplo, Francesco D'Ovidio, *Manzoni e Cervantes*, en *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli*, t. XX, 1895; A. Morel Fatio, *L'espagnol de Manzoni*, en *Bulletin Hispanique*, 1901, Nº 3; Alberto Rondani, *A proposito di Sancho Panza e di Don Abbondio*, en *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, anno XIV, 1906, pp. 235 y sigs.; Francesco Torraca, *Di alcune fonti dei "Promessi Sposi"*, en *Scritti critici*, Napoli, 1907, pp. 487 y sigs.; E. Mele, *Ancora di alcuni spagnolismi e dello spagnuolo nei "Promessi Sposi"*, en *Giornale storico della letteratura italiana*, anno LXIII, 1913, pp. 113 y sigs.; F. Nicolini, *Peste e untori nei "Promessi Sposi" e nella realtà storica*, Bari, ed. Laterza, 1937; Helmut Hatzfeld, *"Don Quijote" e "I Promessi Sposi"*, en *Estudios de Literaturas románicas*, Barcelona, ed. Planeta, 1972, pp. 297-321.

<sup>7</sup> La primera traducción de *I promessi sposi*, con el título *Lorenzo o Los prometidos esposos*, fue realizada en 1833 por Félix Enciso Castrillón (Madrid, sin pie de imprenta, tres volúmenes en 8º). La segunda, titulada *Los novios. Historia milanese del siglo XVI* (sic), se debió a Juan Nicasio Gallego, y fue editada en Barcelona entre los años 1836-1837 por la Imprenta de Antonio Bergnes (cuatro volúmenes en 8º).

transpusieran los Alpes con escasa demora respecto a la publicación italiana, sino que fueran esperadas y acogidas en tierra francesa con cabal advertencia de su novedad y de sus claros valores poéticos, contrapuestos muchas veces a la sequedad o a la vetustez de las producciones locales. Obviamente, diverge de nuestro objetivo reseñar esos juicios y esos encomios; sin embargo, para iluminar las sendas por donde llegó a Buenos Aires la fama de Manzoni, es indispensable repasar algunos de los conceptos que inspiró, o las influencias que ejerció, en los dispares autores citados por López. Podrán comprenderse así tanto el alto respeto cuanto los matices de algunas reticencias en los lectores del Plata, y sobre todo explicarse el ascenso y el declinar de un renombre, breve pero intenso y que dejó trazas numerosas.

Si comenzamos por el magisterio de Sainte-Beuve, en las *Causeries du Lundi* o en los *Portraits contemporains* el arte manzoniana era propuesta como saludable norma de equilibrio, sea ante los excesos pasionales del Stendhal de *Le rouge et le noir*:

*“Cette espèce de maladie animale, dont Fabrice est l'idéal à la fin de sa carrière, est fort laide et n'a rien d'attrayant dans sa conclusion hébétée. Quand on a lu cela..., on demande une part de raison, d'émotion saine, et une simplicité véritable, telle que l'offre l'histoire des Fiancés de Manzoni...”*<sup>8</sup>;

como frente a la vulgaridad de Hugo en ciertos momentos de *Nôtre-Dame de Paris*:

*“J'ai soif de quelque chose de l'âme et de Dieu, je regrette un accent pathétique, un reflet consolateur comme en a Manzoni.”*<sup>9</sup>

Es también Sainte-Beuve quien siente y reconoce, ante los esfuerzos por vivificar el teatro, la belleza honda de las piezas

<sup>8</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *M. de Stendhal*, en *Causeries du Lundi*, París, ed. Garnier, 1854, t. IX, p. 269.

<sup>9</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, París, ed. Lévy, 1869, t. I, p. 444.

manzonianas, que contrasta con el deslustre y la vacuidad de los dramas franceses:

*“Quand je songe à ces deux pièces isolées, qui se tiennent debout là-bas, comme deux belles colonnes, et qui semblent nous prêter d'avance le portique de l'édifice, à charge pour nous de le poursuivre, j'ai peine à ne pas rougir de ce que, sous nos yeux, le théâtre est devenu. ”*<sup>10</sup>

La lección implícita en esas tragedias, y las ideas abiertamente defendidas en la *Lettre à M. Chauvet*, de seguro no pasaron inadvertidas para el jefe del romanticismo francés; basta recordar las fechas de composición de *Il Conte di Carmagnola* y de *Adelchi* para aceptar su ascendiente sobre el Víctor Hugo que redactó el prefacio de *Cromwell*. Una influencia que los críticos percibieron y señalaron de inmediato, y cuyos alcances no cesan de ser deslindados:

*...ce romantisme, clair comme la lumière de la Lombardie, et ami du moderne, ennemi du romantisme nuageux en Allemagne et moyenâgeux en France, séduit Victor Hugo, et précise ses pensées; notre poète adopte surtout le credo de l'école italienne; des trois unités, il n'y en a qu'une qui soit essentielle, l'unité d'intérêt, ou comme dit un admirateur de Manzoni, l'unità del cuore”*<sup>11</sup>.

Además, los jóvenes de Buenos Aires podían fácilmente intuir el valor de la lírica de Manzoni al verla traducida, citada o imitada por sus amados preceptores franceses con tan rara frecuencia que esa sola circunstancia servía de enaltecimiento. En sus *Essais sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique*, Villemain incluyó una versión de *Il cinque maggio* para dar una muestra cabal de raptó poético<sup>12</sup>; Chateaubriand engarzó dos

<sup>10</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Historiens modernes de la France: Fauriel*, en *Revue des Deux Mondes*, t. X, 1<sup>o</sup> juin 1845, p. 944.

<sup>11</sup> Maurice Souriau, *La Préface de “Cromwell”*, París, Société Française d'Imprimerie et Librairie, 1897, p. 9. La misma opinión exponen, entre otros, Antoine De La Tour, *Théâtre et poésies d'Alexandre Manzoni*, París, ed. Charpentier, 1841, p. VIII; Jules Marsan, *La bataille romantique*, París, ed. Hachette, 1912, pp. 118-120.

<sup>12</sup> La traducción de Abel-François Villemain puede verse transcripta en B. A. Meschia, *Ventisette traduzioni in varie lingue del “Cinque Maggio”*, Foligno, ed. Campitelle, 1883, pp. 45-47.

estrofas de la misma oda en sus *Mémoires d'Outre-Tombe*, llamándola “*un des plus beaux morceaux lyriques du XIX siècle*”<sup>13</sup>; Sainte-Beuve buscó dos versos de la *Urania* para sugerir en apretada síntesis la mezcla de suavidad y cólera de la *Commedia* dantesca:

*Tu dell'ira maestro e del sorriso  
Divo Alighier, le fosti*<sup>14</sup>.

Por lo demás, el himno que la muerte de Napoleón inspiró al Lombardo fue imitado por Alphonse de Lamartine en su *Bonaparte*<sup>15</sup> —como a su vez lo imitaría Hugo en el *Lui* de las *Orientales*<sup>16</sup>—; y el poeta de las *Méditations* se abrevó de nuevo en el manantial manzoniano al escribir su *Hymne au Christ*, adonde llegan tantos ecos de *Il Natale* y *La Pentecoste* que era forzoso admitir la influencia directa del Conde: “*Je venais de lire ses poésies lyriques, où le grand poète éclate tout entier*”<sup>17</sup>.

\* \* \*

No es atrevido presumir que la singular valía del artista de Milán se reveló a la juventud del Plata a través de estas amplias resonancias, y también es probable que el primer con-

13 René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, París, ed. Garnier frères, 1899-1900, t. IV, pp. 102-103.

14 Charles Augustin Sainte-Beuve, “*La Divine Comédie*” traduite par M. Mesnard, en *Causeries du Lundi*, ed. cit., 1856, t. XI, p. 177.

15 Alphonse de Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, París, ed. Canel, 1823. Es conocida la devoción de los románticos argentinos por este romántico francés; recuérdese, como una prueba, la lectura nocturna de Amalia en la primera presentación que de ella nos hace Mármol. José Mármol, *Amalia*, con prólogo y notas de Adolfo Mitre, Buenos Aires, ed. Estrada (Clásicos argentinos), 1955, t. I, p. 28.

16 El eco del canto de Manzoni en los mayores poetas de la Francia de su tiempo puede medirse por este párrafo de Stendhal: “*Il a fait un ode à Napoléon qui lui assure l'immortalité. Depuis bien des années, rien d'aussi beau n'a été écrit dans ce genre. Les pièces que Lord Byron, M. de Lamartine et M. Casimir Delavigne ont publiées sur le meme sujet nous paraissent bien inférieures à l'ode de Manzoni. Pour trouver quelque chose de comparable, il faudrait chercher dans les oraisons funèbres de Bossuet, et Bossuet serait probablement vaincu*”. Stendhal, *Le Parnase italien*, en *Mélanges de Littérature*, III: *Mélanges critiques*, éd. curée par M. Henri Martineau, París, ed. Le Divan, 1938, p. 345.

17 Adolphe de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, París, ed. Firmin Didot, 1850, p. 68. Quizá nada sirva mejor que una carta de Lamartine, enviada a Manzoni en seguida de la publicación de su novela, para resumir la férvida

tacto con su mundo se produjera gracias a los numerosos y esmerados traductores que Manzoni halló tempranamente en Francia, como Auguste Trognon, Claude Fauriel, Antony Deschamps, Jean-Baptiste Montgrand. ¿O habrá acaso que sospechar que algunas de su obras, en el texto original, se contaron entre “los libros de fama corriente en París, franceses, italianos, alemanes traducidos” que, según López<sup>18</sup>, hizo llegar a Buenos Aires uno de “los jóvenes dorados del tiempo”? Sea como fuere, lo seguro es que la lengua italiana era conocida entonces por muy pocos; lo indica con innegable autoridad una carta de Mitre al segundo Miguel Cané, escrita el 29 de agosto de 1894 pero con la vista vuelta a los años de exilio en Montevideo: “.tan sólo leían y comprendían a los poetas italianos, nuestro maestro Florencio Varela, y su padre Miguel Cané, quien me los hizo amar antes de comprenderlos”<sup>19</sup>.

Sin embargo, durante ese período vivido por un grupo de desterrados en la orilla oriental, nuevas relaciones y nuevos conocimientos nutrieron en muchos de ellos afecto o curiosidad por la literatura de la península. Eran los tiempos en que Garibaldi y otros patriotas mazzinianos, fugitivos de la represión austríaca, soñaban en Montevideo la *Giovane Italia*, confraternizando en su anhelo de patria y libertad con los proscriptos argentinos. Uno de esos emigrados, Giambattista Cuneo, habría de asimilarse tan estrechamente al círculo de los porteños que, cuando en 1838 se fundó *El Iniciador*, fue uno de sus colaboradores más asiduos e inteligentes. Podemos imaginarlo, en las largas veladas, atenuando la nostalgia al

admiración que los medios literarios franceses profesaban al romántico italiano: “*Je viens de finir “I promessi sposi”: après une pareille lecture, on éprouve le besoin d’en parler à l’auteur. Mon impression a été neuve, forte et puissante. Je n’ai jamais lu de pages qui m’aient aussi frappé que celles où vous vous livrez au sentiment religieux, que respire en vous et dans tous vos ouvrages.. Don Cristoforo, le Cardinal Borromeo, la conversion de l’Innominato, sont des morceaux achevés: on vous reproche sottement le volumen de la peste comme trop long. Je ne suis pas de cet avis, ce volume est le plus beau du livre. Je l’aurais voulu plus long encore...*”. Alessandro Manzoni, *Carteggio*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, ed. Hoepli, 1912, vol. II, p. 351.

18 Vicente Fidel López, *Autobiografía*, en *Evocaciones históricas*, ed. cit., p. 40.

19 Transcripta en Mariano de Vedia y Mitre, “*El Iniciador*” y la generación de 1837, estudio introductorio a la reproducción facsimilar de *El Iniciador* por la Academia Nacional de la Historia, ed. Guillermo Kraft, 1941, p. 56.

hablar con sus amigos de los creadores italianos preferidos, Leopardi, Foscolo, Manzoni, con entusiasmo tan ferviente que, como notara Palcos, a pesar de su versación en temas políticos o sociales, nunca desarrolló en sus artículos sino argumentos artísticos o literarios<sup>20</sup>.

La atmósfera que logró suscitar en los años febriles de la *Nueva Troya* animó secretamente tantas opciones que era ponderada todavía, con un dejo de añoranza, por la generación sucesiva. De nuevo es el joven Cané quien evoca, escribiendo al viejo Bartolomé Mitre:

“Esa sensación del italiano, que despertaron en V., allá en su juventud, los proscritos italianos en Montevideo, la he tenido también por tradición de hogar. Cuneo, pocos años antes de su muerte, me hablaba de V. y de mi padre, de todo el grupo argentino que hacía brillar a Montevideo en la noche del Plata. Cuneo quería hacerme decir de memoria cantos del Dante y sonetos del Petrarca, como los decía mi padre, en el culto de aquella Italia que ustedes veían triste y encadenada como la propia patria... No sé esos cantos, no podría repetirlos; pero sí recuerdo que mi padre me hacía leer de niño cantos enteros del Ariosto o de la *Jerusalem*”<sup>21</sup>.

A ese Cané prendado de las bellezas italianas se debe la primera valoración de Manzoni que conoció el Río de la Plata. Aparecida en el segundo número de *El Iniciador*<sup>22</sup>, ya el epígrafe trasluce una voluntad de homenaje: el verso de la oda manzoniana en memoria de Napoleón basta para perfilar una presencia gigantesca y solitaria:

20 Debe entenderse, naturalmente, de los escritos publicados en *El Iniciador*. Véase Alberto Palcos, *Historia de Echeverría*, Buenos Aires, ed. Emecé, 1960, p. 78. La misma afirmación se lee en el prólogo de Palcos a la edición crítica de Esteban Echeverría, *Dogma socialista*, La Plata, ed. Universidad Nacional, 1940, p. XXXIV; y la repite Mariana de Vedia y Mitre en su prefacio a la ed. cit. de *El Iniciador*, p. 59.

21 Miguel Cané (h.), “La Divina Comedia” Mitre traductor de Dante, en *La Nación*, 29 de agosto de 1894.

22 Miguel Cané, *Alejandro Manzoni*, en *El Iniciador*, Montevideo, mayo 1º de 1838, t. I, Nº 2, p. 25. El artículo carece de firma, pero tanto el ejemplar del periódico existente en la Biblioteca Nacional, como el depositado en el Colegio Nacional de Buenos Aires —que pertenecieron a Miguel Cané y a Andrés Lamas, sus fundadores—, consignan en forma manuscrita esa paternidad.

...su l'orma propria ei giace.

El ensayo, en consecuencia, no aspira al rigor de una visión crítica. Su comienzo busca insinuar paralelos claros aunque tácitos, al dolerse de una Italia abatida y olvidada de sus glorias en la que, no obstante, se alzan espaciadas y solemnes las voces de algunos hijos celosos de los antiguos honores, suficientemente altas para devolver a la patria decoro y libertad si el pueblo supiera escucharlas y seguirlas<sup>23</sup>.

Manzoni es una de esas voces; más aún, si Cané señala en Dante el profeta y modelo del resurgimiento italiano, "padre legítimo de la *Joven Italia* del siglo XIX", indica en seguida que el florentino tiene en Manzoni "un hijo querido, digno de él" Pero por fortuna el escrito no se agota en estas loas genéricas, sino que capta con justeza algunas notas esenciales del arte y de la personalidad manzonianas, comenzando por la original potencia de una creación desdeñosa de fáciles rótulos:

"...espíritu demasiado alto para sujetarse a normas importunas y pueriles, fue demasiado fuerte para no dejarse arrastrar por una época de insurrección, transitoria por esencia..."

y por la honda moralidad que es sustancia primera del autor de *Adelchi*:

...retirado en el hogar doméstico, pensando y trabajando siempre por la mejora de su país, no ha manchado su nombre con una sola de aquellas concesiones que el talento suele prodigar al poderoso..."

hasta llegar a percibir en la casta moderación de *I promessi sposi* el timbre que destaca las páginas del Conde Alessandro entre todas las debidas al romanticismo europeo:

"Afectos sanos, ideas fraternales, amor y humanidad en todo; jamás una pasión furiosa, un sentimiento exaltado de horror o de venganza. "

Quizá deba advertirse en estas líneas un eco de las opiniones de Sainte-Beuve y Lamartine: Cané se lamenta, en efecto,

<sup>23</sup> Esa estatuaria figura inicial, aunque retórica, puede ofrecer un atisbo de lecturas de Cané, pues es indudable su dependencia del canto de Leopardi *All'Italia*, algunas de cuyas estrofas son casi parafraseadas por el argentino.

de no poseer las noticias bastantes para un juicio autónomo y maduro<sup>24</sup>. El peso de esa influencia debió inducirlo también a otorgar un valor preeminente a las tragedias, es decir, a las muestras del género en cuyo ámbito se libraron las más sonoras batallas literarias: “... me limito al Drama, porque creo que en él deben resumirse todos los elementos del progreso de nuestra vida actual” Y coherente con las tendencias líricas de su siglo, no es la acción lo que destaca en ellas, sino los dolientes o meditativos intermedios corales y el efecto que sus notas suscitan en el ánimo:

“El *Carmañola* y el *Adelghi* tienen coros que llenan [ ] la alta misión de esta clase de composiciones. Si la lectura de ellos no os conmueve, no os inspira aquel horror que por un sentimiento contrario os conduce al amor del bien, de la humanidad, desconfiad mucho de la generosidad de vuestra alma. Los coros de Manzoni son los ecos augustos de un pueblo moribundo, de un pueblo que lucha con la bárbara opresión de sus verdugos, para alzar su frente gloriosa un día, despreciada hoy [ . . . ]. Manzoni ha vaciado toda su alma en sus coros, resumido todas sus ideas, y dado al mundo en ellos el código de las nuevas doctrinas de la Italia naciente”<sup>25</sup>.

Por eso, cuando aborda la novela famosa, Cané quisiera conservar la misma actitud reverente, pero por primera vez titubea, y los reparos se deslizan aunque los venzan los elogios:

“Su romance *I promessi sposi* tiene un alto puesto en la literatura moderna; tal vez se le podrían notar demasiadas minuciosidades y pequeñeces; las tiene en efecto; pero

24 “Si Manzoni hubiera tenido... quien profetizara el influjo de su talento sobre el desarrollo del arte, como lo tuvo M. de Chateaubriand, nosotros conoceríamos algo más del autor del *Adelghi*” Miguel Cané, *Alejandro Manzoni*, en *El Iniciador*, ed. cit., t. I, p. 25.

25 Cané ensalzará otra vez estos himnos, especialmente los de *Adelchi*, en su novela *Esther* de 1854: “Luego leeremos juntos al Manzoni, que es mi poeta querido. Los coros del *Adelghi* merecerían ser cantados a la presencia del Eterno... Ermengarda es una mujer santificada, más por el alma del poeta, que por el santo dolor que la llevó a la tumba...”. Miguel Cané, *Esther*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo (Biblioteca Americana, tomo IV), 1859, p. 59. Es notable que tanto en *El Iniciador*, como en la “simple narración” escrita después de conocer Italia, Cané cite la segunda tragedia de Manzoni con su nombre indudablemente alterado por el recuerdo de la versión francesa: *Le Comte de Carmagnola et Adelghis*, traduits de l’italien par M. C. Fauriel, París, ed. Bossange frères, 1823.

sómos de opinión que aun esto mismo es de esencia al vasto plan de la obra. Manzoni se propuso retratar una época obscura, infame, tenebrosa, y le fue necesario emplear las sombras del cuadro con demasiada profusión; nosotros creemos que lo que se juzga defectuoso en la obra es un testimonio más de la habilidad del autor”.

Inconscientemente, con esa breve alusión: “*creemos que lo que se juzga defectuoso.* ”, Cané nos entrega una señal reveladora. No puede pensarse que refute objeciones brotadas en su entorno, ya que el artículo de *El Iniciador* convoca a una lectura todavía infrecuente: “¿Gustáis encontrar, en el escritor de nuestros días, profundos conocimientos del pasado y del presente? ¿Grandes y elevados sentimientos de lo cierto y de lo justo? Leed a Alejandro Manzoni” Los contendores a quienes idealmente se dirige, entonces, son los críticos franceses conquistados por la narración histórica a lo Walter Scott —piénsese en Villemain, en Charles Didier, en las reseñas de la *Revue Française* <sup>26</sup>—, en comparación con la cual la novela del poeta italiano es más psicológica, más profunda, entramada como está por una visión trascendente del mundo y por íntimas preocupaciones morales. Pero precisamente estas cualidades acendradoras la volvían casi añeja y en claro contraste con la Francia de 1828 <sup>27</sup>, en cuyo clima cultural triunfaban el positivismo y el anticlericalismo:

*“Il ne faut pas [ ] oublier qu’aux environs de 1827 l’impopularité du clergé, en France, était à son comble: hostilité de la bourgeoisie voltairienne contre la Congrégation; rééditions à grand succès des oeuvres de Voltaire, Rousseau, Condillac, Helvétius, des philosophes incroyants du XVIII siècle. Il faut bien se représenter tout cela pour comprendre pourquoi, après la Préface de Cromwell*

<sup>26</sup> Aunque estima *I promessi sposi* como “*un ouvrage de haute littérature*”, Villemain opone en su *Cours de littérature française* algunas reservas a la obra capital de Manzoni, y otro tanto puede decirse del artículo de Charles Didier que encabeza la serie de los *Poètes et romanciers modernes de l’Italie*, aparecido en la *Revue des Deux Mondes* de setiembre de 1834. En cambio, es francamente negativo el breve examen publicado por la *Revue Française* de mayo de 1828.

<sup>27</sup> A comienzos de ese año aparecieron las dos primeras versiones de *Les Fiancés, histoire milanaise du XVII siècle*: la realizada por M. Rey-Dusseuil (París, ed. Gosselin, 5 vols.), y la de M. Gosselin (París, ed. Dauthereau, 5 vols.).

*et l'influence de Scott, le roman de Manzoni, avec sa forte empreinte religieuse, paraissait, aux yeux du lecteur moyen, d'une morale perimée... et n'était goûté dans ses finesses et ses nouveautés que par les connaisseurs...*"<sup>28</sup>

A pesar de esas turbadoras reservas, prevalece en Cané la afectuosa admiración nacida en Buenos Aires y que Cuneo había logrado robustecer: ninguna apología más abierta que el ingenuo augurio con que cierra su ensayo: "¡Quiera el cielo dar a esta virgen tierra hombres como Manzoni!" Y encontrará todavía otra ocasión para mostrar ese ascendiente al publicar en *El Iniciador*, pocos meses más tarde, una breve meditación sobre el tema de los sepulcros, tan caro a los románticos; aunque campean allí, como era esperable, los recuerdos de Foscolo<sup>29</sup>, son dos versos del *Adelchi* los que sirven de lema:

*Gli estinti, Ansberga,  
talor dei vivi son più forti assai*<sup>30</sup>.

Años después, en la ficción de *Esther* y mientras el protagonista defiende apasionadamente la literatura argentina, acentos de Manzoni vienen a entrenzarse en el discurso, y Cané no siente siquiera la necesidad de precisar el autor, tan espontáneos son en él, y tan dilatada era ya en el Plata la fama de *Il cinque maggio*:

*La procellosa e trepida  
gioia d'un gran disegno.* 31

Una actitud que repetiría puntualmente el joven Miguel Cané cuando, enfrentado al compromiso de juzgar la traducción de Dante por Bartolomé Mitre, no sólo acude a versos

<sup>28</sup> Dorothee Christesco, *La fortune de Alexandre Manzoni en France*, París, ed. Balzac, 1943, pp. 68-69.

<sup>29</sup> Miguel Cané, *Cementerio*, en *El Iniciador*, Montevideo, noviembre 1º de 1838, tomo II, Nº 2, p. 25. Sobre el mismo tema, y prosificando casi *I Sepolcri* de Foscolo, había publicado Giambattista Cuneo un artículo, *Proyecto de un cementerio*, en la entrega del 1º de junio de ese año.

<sup>30</sup> Alessandro Manzoni, *Adelchi*, acto IV, esc. 1ª, vv, 111-112.

<sup>31</sup> Miguel Cané, *Esther*, ed. cit., p. 61. Intercalados también en una prosa, esos mismos versos pueden hallarse en la traducción del fragmento *Un año en España* de Charles Didier, aparecida en *El Iniciador*, Montevideo, setiembre 15 de 1838, t. I, Nº 11, p. 237.

que sueñan casi proverbiales, sino que calca en su párrafo el movimiento de pregunta y respuesta de la estrofa manzoniana:

“¿Lo será la suya, general? *Ai posteri l'ardua sentenza* <sup>32</sup>”.

\* \* \*

En un número de *El Iniciador* poco distante del que llevaba la presentación de Manzoni hecha por Cané, los lectores de Montevideo pudieron hallar una muestra de la poesía dramática del Lombardo. Eran las dos escenas finales de *Il Conte di Carmagnola* <sup>33</sup>, y el traductor Juan María Gutiérrez lograba reconstruir por momentos, en modo bastante aceptable y con los endecasílabos libres del original, la atmósfera de magnánimo dolor, de fe y de piedad con que culmina la tragedia del *condottiero* de Venecia:

...quién me diera  
el gozo de morir entre vosotros!  
Mas ¡ay! que siempre una secreta fuerza  
de mi feliz destino me arrebató,  
y cual a un criminal sólo me deja  
la libertad de querellarme en vano!

Ese mismo drama, y aun esas mismas escenas, estarían en la memoria de Gutiérrez al componer su canto a *El joven Maza*, en honra de la víctima de Rosas. El epígrafe, que protesta la inocencia del condenado, vierte en prosa un intenso momento del último acto manzoniano:

*Di' lor che il brando io non macchiai con l'onta  
d'un tradimento: io nol macchiai: son io  
tradito.*

pero además todo el poema palpita, como el desenlace de *Carmagnola*, en la atmósfera acongojada del guerrero que se ve sustraído a la lucha por su ideal, y que anhela la muerte para

32 Miguel Cané (h.), “*La Divina Comedia*”. Mitre traductor de Dante, en *La Nación*, loc. cit.

33 Juan María Gutiérrez, *La prisión. Fragmento del “Conde Carmagnola” de A. Manzoni*, en *El Iniciador*, Montevideo, agosto 1º de 1838, t. I, Nº 8, pp. 168-172.

liberarse de una inacción más opresiva que el peso de las armas.

También el ansia del aire abierto, el amor al peligro, la aventura corrida a la par de los soldados, que son suspiros en boca del prisionero:

*O campi aperti!  
o sol diffuso! o strepito dell'armi!  
o gioia dei perigli! o trombe! o grida  
de' combattenti! o mio destrier! tra voi  
era bello il morir...*

se reflejan en la alucinada imagen de Gutiérrez:

Y cree que está en la pelea,  
que la bandera flamea,  
que los jinetes ansiosos  
montando potros briosos  
sus voces de mando esperan...;

así como el voto incumplible de morir en batalla:

*.anch'io credea  
morir sul campo.*

inspira la imagen del héroe que desearía acabar

...en la llanura extendida,  
en una mano la brida  
y en la otra el filoso sable... <sup>34</sup>

Otro recuerdo manzoniano, ahora de la oda *Il cinque maggio* y defectuoso en la breve cita hecha de memoria, tendrá Gutiérrez muchos años después en un irónico artículo sobre las veleidades literarias del general José María Flores, aparecido en la *Revista de Buenos Aires*:

"...concibe una ardua empresa, y experimenta como el  
Napoleón de Manzoni,

*la tempestuosa e trepida  
gioja d'un gran disegno.. "* <sup>36</sup>

<sup>34</sup> Juan María Gutiérrez, *El joven Maza*, en *Poesías*, Buenos Aires, ed. Estrada, 1945, pp. 59-62.

<sup>35</sup> Juan María Gutiérrez, *El general Don José María Flores, poeta*, en *La Revista de Buenos Aires*, año IV, N° 45, enero de 1867, p. 107. El mismo yerro se

Son ecos ciertamente fugaces, pero su periódica aparición testimonia con eficacia una estima inalterada desde los años de la juventud, cuando junto a otros estudiantes porteños descubría los hombres y las obras eminentes de las culturas europeas; ya entonces, en el discurso que pronunció al abrirse el Salón Literario de Marcos Sastre, lamentaba que entre los “versificadores” de España no hubiera bardos capaces de impulsar el progreso de los pueblos conduciéndolos hacia las “bellas utopías” que son metas de “dicha y felicidad”: “Recordemos lo que pasa en nuestras almas al leer las obras de los modernos, Byron, Manzoni, Lamartine. ., y confesemos a una voz que la misión del verdadero poeta es tan sagrada como la del sacerdocio”<sup>36</sup>.

\* \* \*

Mitre se equivocaba al afirmar que, entre los intelectuales de Montevideo, sólo Florencio Varela y Miguel Cané conocían

nota en la carta que enviara al general Mitre, enseguida de Pavón: “Usted camina con paso de vencedor sobre la ciudad del Rosario, si es que ya en este momento no acampan en su plaza nuestros valientes. La satisfacción que esto me causa participa de aquella *gioja tempestuosa e trepida* de que habla Manzoni, en la oda al 5 de mayo, que usted mejor que yo sabe de memoria. .”. Carta del 3 de octubre de 1861, transcripta en: Bartolomé Mitre, *Correspondencia literaria, histórica y política*. Publicación del Museo Mitre. Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos, 1912, t. I, p. 156. En cambio, los versos manzonianos vuelven a su corrección original en la última memoria que de ellos hallamos en la producción de Gutiérrez: en la “Biblioteca de escritores en verso, nacidos en la América de habla española, antiguos y modernos”, al ocuparse de Francisco Ruiz de León, autor mejicano de un “poema heroico” titulado *Hernandía*, anota la “identidad con que Manzoni en su famoso canto al 5 de mayo expresa una idea muy hermosa que hallamos también en Ruiz de León”. El compilador alude a este pasaje:

Aquel puro embeleso con que alienta  
el deseo de gloria; *aquella suave,*  
*dulcísima inquietud con que atormenta*  
*a coronar el fin, la empresa grave...*;

y acaba comentando: “Nos parece... que los versos en bastardilla encierran exactamente la misma idea que los siguientes bien conocidos de Manzoni:

*La procellosa e trepida*  
*gioja d'un gran disegno,*

que un poeta venezolano traduce así:

El proceloso anhélito

que un gran designio inspira”. Cf. en *Revista del Río de la Plata*, t. V, Buenos Aires, 1873, pp. 473-474.

<sup>36</sup> Juan María Gutiérrez, *Fisonomía del saber español: cuál debe ser entre nosotros*, reproducido entre los *Antecedentes sobre el “Salón Literario”*, en

la lengua italiana. También Gutiérrez la poseía, y el grupo, aunque siempre reducido, contaba además con el hermano mayor de Florencio, Juan Cruz Varela, y probablemente con otro cuñado de Cané, Luis L. Domínguez <sup>37</sup>.

El antiguo secretario de Rivadavia, en cuya obra son numerosas las remembranzas de Parini y Alfieri, atemperó en los días del destierro su rigor clasicista hasta dejar que aflo-raran en sus cantos postreros los furores románticos de tantas páginas libertarias <sup>38</sup>. Así pudieron Foscolo y Leopardi sugerirle notas de amor patrio o de desdeñosa rebeldía; y al imaginar el *25 de Mayo de 1938 en Buenos Aires*, su odio a Rosas cuajó en acentos que importan un tributo no casual a la fama de Manzoni.

Ese himno, inicialmente clandestino en la Argentina, por inexplicables motivos quedó fuera también de las ediciones modernas del poemario de Varela, acaso porque, como la de 1879 <sup>39</sup>, se limitaron a reproducir la selección que el autor hiciera de sus versos en 1831. Pero basta recorrer los tercetos

el volumen: Esteban Echeverría, *Dogma socialista*, ed. cit., p. 359. Entre los libros que formaron la biblioteca de Juan María Gutiérrez, conservada con lamentables mutilaciones en el Congreso Nacional, queda aún como indicio del conocimiento por parte del argentino del gran artista milanés una *Antologia dei moderni poeti italiani* de Paolo Heyse —Stoccarda, s|a—, que contiene *In morte di Napoleone*, el himno a *La Risurrezione* y el coro de la primer tragedia manzoniana conocido como *La battaglia di Maclodio*.

37 Florencio Varela estaba casado con Justa Cané desde 1831, y poco después Luis L. Domínguez tomó por mujer a Ana Cané.

38 Los matices románticos que Varela mostró en sus años más tardos fueron vistos ya por Gutiérrez, su amigo y admirador. Juan María Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1871, pp. 331-334, Giusti también recalca la atención de Varela hacia los nuevos maestros italianos: "Refugiado el poeta rivadaviano en Montevideo, todavía pudo llorar antes de morir, imitando los coros del *Adelchi* de Manzoni, 'el mísero orgullo de un tiempo que fue', por donde se ve que alcanzó a iluminar sus sienas algún pálido rayo de la naciente poesía romántica italiana". Roberto F. Giusti, *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Buenos Aires, ed. Raigal, 1954, p. 41. En el mismo sentido, véase Emilio De Matteis, *Storia della civiltà argentina nelle fonti letterarie*. Introduzione e traduzione dall'originale spagnuolo inedito di Sandro Cassone, Torino, ed. Fratelli Bocca, 1932, pp. 106-108.

39 Juan Cruz Varela, *Poesías y las tragedias Dido y Argia del mismo autor*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1879. Tampoco figura en la edición cuidada por Manuel Mujica Láinez —Buenos Aires, ed. Estrada, 1943; reimpresión en 1956—, quien sin embargo lo comenta en el prolijo estudio preliminar donde "el brusco golpe de timón romántico", del que brotaron los

de dodecasílabos, encadenados por la rima aguda, para advertir la deuda con el primer coro del *Adelchi*: una fuente que no presta sólo el instrumento formal, sino que ofrece apoyos válidos a la inspiración con sus imágenes de un pueblo antes altivo y ahora sujeto a servidumbre. La figura del tirano, bestial y cobarde:

Feroz y medroso, desde el hondo encierro  
do temblando mora, la mano de hierro  
tiende sobre el pueblo mostrando el puñal. . 40,

nace de los sombríos atributos que los oprimidos fantasean en los opresores de los ritmos manzonianos:

*Ansanti li vede, qual trepide fere,  
irsuti per tema le fulve criniere,  
le note latebre del covo cercar,  
e quivi deposta l'usata minaccia.*

El actual vasallaje contrapuesto a la antigua majestad tiene también paralelos en las estancias del coro. Cuando Varela interroga:

¿Y tú, Buenos Aires, antes vencedora,  
humillada sufres que sirvan ahora  
todos tus trofeos de alfombra a su pie?  
¿Será que ese monstruo robártelos pueda,  
y de ti se diga que sólo te queda  
el mísero orgullo de un tiempo que fue?,

la reminiscencia de pasos del *Adelchi* es reconocida explícitamente:

*Dai guardi dubbiosi, dai pavidì volti,  
qual raggio di sole da nuvoli folti,  
traluce de' padri la fiera virtù:  
ne' guardi, ne' volti confuso ed incerto  
si mesce e discorda lo spregio sofferto  
col misero orgoglio d'un tempo che fu.*

insólitos acentos, es explicado así: "Quizá haya sido ésta su manera de pasar la antorcha, de transmitir, a la generación que le sucede y que se agolpa ya con impetuoso brío, el mensaje que él recibiera de sus mayores" (ed. cit., p. LV).

40 Juan Cruz Varela, *El 25 de Mayo de 1838 en Buenos Aires*, en: Roy Bartholomew, *Cien poesías rioplatenses (1800-1950)*, Buenos Aires, ed. Raigal, 1954, pp. 16-19.

En efecto, Varela comenta en una nota a su canto: "*Col misero orgoglio d'un tempo che fu*, dice el vehemente Manzoni en uno de sus coros" Y aunque son diversas las circunstancias de que surgen uno y otro poema, algunos de los afectos que el italiano fija magistralmente —la vergüenza de un pueblo sojuzgado, la expectación ansiosa de días libres, el llamado a la redención política— suscitan nuevas resonancias en el argentino. La imagen de la primera sextina:

*.un volgo disperso repente si desta;  
intende l'orecchio, solleva la testa...*

se repercute en la invocación:

Hijos de mi patria, levantad la frente!

e incluso la simbólica alusión al dominio:

*.sul collo vi sta,*

trasluce en palabras de Varela:

*.uncidos al yugo.*

El favor que esta composición logró entre los románticos argentinos explica que otros autores, ensalzando las jornadas de 1810, modelaran sus acentos en el mismo troquel: en 1844, Mitre podía afirmar que "no hay uno de los jóvenes poetas que hoy escriben que no haya bebido alguna inspiración en el último himno que D. Juan Cruz Varela dedicó a Mayo poco antes de morir"<sup>41</sup>. Así, por vías directas u oblicuas, la lírica que cierra el acto III de *Adelchi* multiplicó su cadencia en muchas páginas de cívico aliento. Juan María Gutiérrez fue uno de esos seguidores, primero en las rimas "escritas para concurrir a un certamen abierto por las autoridades de Montevideo en el aniversario de Mayo de 1841", que mezclan en su sonora polimetría siete estrofas calcadas sobre las manzonianas<sup>42</sup>, y des-

<sup>41</sup> Bartolomé Mitre, *Al 25 de Mayo de 1844*, en *Cantos a Mayo*, leídos en la sesión del Instituto Histórico-Geográfico Nacional, el 25 de Mayo de 1844. Montevideo, ed. Imprenta del Nacional, 1845, p. 125.

<sup>42</sup> Juan María Gutiérrez, *A Mayo*, en *Poesías*, ed. cit., pp. 23-24.

pués en las *Escenas de la mazorca*<sup>43</sup>, enteramente urdidas sobre el afortunado esquema.

También José Mármol, en 1847, habría de adoptarlo, más que por obsequio a Manzoni, para prolongar en idénticos metros y sonos los conjuros, los apóstrofes y presagios de Varela o Gutiérrez:

¿Recuerdas la mente forjando esperanzas,  
y el pueblo entusiasta, tirando las lanzas  
buscar el arado, la paz y el hogar?  
¿Recuerdas los sabios dictando las leyes,  
y en vez del capricho de impávidos reyes,  
al pueblo bisoño, justicia enseñar?  
Pues mira si encuentras un vástago apenas  
de tantos jardines, sobre esas arenas  
que hoy oyen desiertas del Plata la voz.  
La mano de Rosas pasara por ellas  
cegando con ríos de sangre sus huellas.  
¿y no hay algún rayo, justicia de Dios?<sup>44</sup>

Incluso entre los ritmos cambiantes de su *Canto al ejército libertador*, compuesto en honor de Urquiza aprestado a la batalla contra Buenos Aires, se insinuará la estrofa tan rica de matices en manos del poeta de *Adelchi*:

¡Bendito mil veces el rayo divino  
que ya en el oriente del cielo argentino  
anuncia la aurora de su libertad!  
¡Benditos los días de paz y de gloria  
que en pos de los tiempos de ingrata memoria  
vendrán con la aurora de la libertad!<sup>45</sup>

Igualmente externos o episódicos son los influjos del lírico de los *Inni sacri* en otros románticos de mediados de la centuria pasada: de ahí que, por lo menos en lo que atañe al Río de la Plata, parezca excesivo afirmar como Emilio Carilla

43 Juan María Gutiérrez, *Escenas de la mazorca*, en *Poesías*, ed. cit., pp. 53-56.

44 José Mármol, *Al sol de Mayo en 1847*, en *Armonías*, Montevideo, ed. Imprenta Uruguayana, 1851, pp. 114-115.

45 José Mármol, *Canto al Ejército Libertador*, en *La Semana*, Periódico Político y Literario..., publicado por la Imprenta Uruguayana, Montevideo, N° 24, octubre 20 de 1851, pp. 230-232. Véase ahora en: José Mármol, *Poesías completas*, Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, t. II: *Composiciones varias*, 1947, pp. 267-269.

que “de los pocos escritores italianos que gozaron de renombre en Hispanoamérica” —y cita a Monti, Foscolo, Pellico—, “el realmente conocido e imitado fue Manzoni”<sup>46</sup>.

Si reparamos, por ejemplo, en Esteban Echeverría, quizá debamos convenir en que no le eran ignotas las creaciones del Lombardo: aunque poco dejó traslucir de los maestros y lecturas que ocuparon su lustro parisiense, no es difícil que durante ese lapso haya conocido las tragedias del italiano, traducidas ya en 1823 y avaloradas por el juicio entusiasta que merecieron a Goethe<sup>47</sup>; acaso pudo gustar también, si no en el original a lo menos en su versión francesa, la poesía austera y suave de *I promessi sposi*. Pero de estos probables contactos casi no quedaron en su producción rastros perceptibles: apenas el vestigio de dos versos del *Conte di Carmagnola*:

*Già la terra è coperta d'uccisi;  
tutta è sangue la vasta pianura.*

que sirven de epígrafe a la cuarta parte de *La cautiva*<sup>48</sup>, y las últimas notas del himno a *La Risurrezione* que, antepuestas en *Los consuelos* al segundo de sus “Coros”<sup>49</sup>, anuncian y resumen la fe que los anima. O tal vez haya algo más en esta última composición que remite a Manzoni: si no trasuntos estrictos, por lo menos el aura de festiva esperanza, que parece contagiada de los versos italianos.

46 Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, ed. Gredos, 1958, p. 116.

47 Arrieta también conjetura este acceso al Manzoni dramaturgo en *Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata*. Cf. Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, ed. Peuser, 1958, t. II, p. 28. Allí se señala además la posible meditación de la *Lettre à M. Chauvet* sobre las unidades dramáticas: unida a otros textos que teorizaban la nueva concepción teatral, quizá influyó sobre las ideas expuestas por Echeverría en *Clasicismo y romanticismo (Obras completas)*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1874, t. V, pp. 104-107).

48 Esteban Echeverría, *La cautiva*, en *Poemas varios (Obras completas)*, ed. cit., 1870, t. I, p. 71).

49 Esteban Echeverría, *Coros*, en *Los consuelos (Obras completas)*, ed. cit., t. III, p. 140). En esta transcripción se altera, deliberada o inadvertidamente, el sentido de las palabras originales. Echeverría escribe:

*Su la via che a morte guida  
nel Signor chi si confida  
col Signor risorgerà...*

donde la *via* es sin duda metáfora de la común existencia humana. Manzoni, en cambio, había dicho:

También Bartolomé Mitre conoció y admiró seguramente al Conde milanés. En los años de Montevideo, cuando casi adolescente colaboraba en *El Iniciador*, pudo aprender la lengua que le permitiría adentrarse en el inmenso Dante, y que ya entonces le franqueó el acceso a las líricas manzonianas. De esos tiempos de formativo ejercicio se acordaría escribiendo al segundo Cané: “Su carta. . . me ha transportado a la época lejana en que delectaba el patriótico poema. . . , aleccionado por los proscritos italianos que soñaban con la Italia Unida. . . , a la vez que los emigrados argentinos esperaban la libertad de su patria”<sup>50</sup>.

Sin embargo, en las *Rimas* las huellas de Manzoni son raras y débiles: la más nítida podría señalarse en el largo *Himno a los mártires de la libertad* —sobre todo en la redacción definitiva—, donde el coro inicial copia la melodiosa construcción de *Il cinque maggio*, con sus sextillas de heptasílabos y el efecto de las rimas esdrújulas o agudas:

De América las vírgenes  
con mano temblorosa,  
la cabellera frígida,  
sangrienta y polvorosa  
de las heroicas víctimas,  
con flores ceñirán.

Entre perfumes célicos  
y grata melodía  
de cánticos suavísimos,  
hasta la tumba fría,

*O beati! a lor più bello  
spunta il sol de' giorni santi;  
ma che fia di chi rubello  
torse, ah! stolto!, i passi erranti  
nel sentier che a morte guida?  
Nel Signor chi si confida  
col Signor risorgerà. . . ,*

donde la vida de los justos es contrapuesta a la de los rebeldes, que eligen el *sentier* del pecado y desembocan así en la *morte* de la eterna perdición. Véase ahora sobre este tema, Ángel J. Battistessa, *Manzoni y los epígrafes de Echeverría*, en *La Nación*, 10 de junio de 1973.

<sup>50</sup> Carta de Bartolomé Mitre a Miguel Cané (h.), reproducida en el estudio preliminar de Mariano de Vedia y Mitre a la edición facsimilar de *El Iniciador*, cit., p. 56.

entre aureolas fúlgidas,  
los héroes bajarán. . 51

En cambio, las estancias que Mitre pone en boca del Poeta oferente se modelan sobre *La Risurrezione* aunque con un leve cambio en el metro, pues el argentino no pasa al uso del octosílabo:

La tumba del valiente  
no pide débil llanto,  
sino del vate ardiente  
el estridente canto,  
que imite en su armonía  
vibrante vocería  
del campo del honor.

¡Qué importan a los bravos  
las pompas de los templos  
que compran los esclavos!  
¡Les bastan sus ejemplos,  
su inmarcesible gloria,  
su tumba, su victoria,  
sus lauros. su valor! 52

Reflejos opacos, ya se ve. Mitre cayó incluso en la tentación de disimular la trivialidad de uno de sus versos declarándolo brote de un ilustre pasaje manzoniano, y es así que:

La muerte es un don bendito 53,

elige en la primera edición de las *Rimas*, de 1864, este fragmento de *Il Conte di Carmagnola* para que le haga de glosa:

*Oh! gli uomini non hanno  
inventata la morte; ella sarà  
rabbiosa. insopportabile; dal cielo  
essa ci viene; e l'accompagna il cielo  
con tal conforto, che né dar né torre  
gli uomini ponno.*

51 Bartolomé Mitre, *Rimas*. Texto completo de la tercera edición (1891), corregida y considerablemente aumentada por el autor, Buenos Aires, ed. La Cultura Argentina, 1916, p. 65.

52 Bartolomé Mitre, *Rimas*, ed. cit., p. 66.

53 Bartolomé Mitre, *En la tumba de un poeta* (fragmentos), en *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1864, p. 199. La glosa, o nota 54º, figura a p. 310.

El enlace permanece inmutado en la segunda edición de 1876<sup>54</sup>; pero por fortuna el verso desapareció de la versión definitiva del poema, aparecida en la tercera impresión de 1891, y con él, naturalmente, la forzada cita manzoniana.

Un último eco en el grupo de los proscriptos, tan fugitivo como la mayor parte de los señalados, puede percibirse aún en Luis L. Domínguez, a quien la vecindad de los Varela y de los Cané debió haber informado de las calidades del Lombardo. Al leer los versos elegíacos que compuso deplorando la muerte de Rufino Varela, tras el combate de Oribe y Lavalle en Quebracho Herrado:

¡Pobre Rufino! impróvido  
de la enemiga suerte,  
no oyó la voz fatídica  
del ángel de la muerte  
que, por su amante, tímida  
le hablaba con disfraz.

Y al campo voló rápido  
de la feroz batalla,  
y una corona espléndida  
ganó entre la metralla,  
que el tiempo ni la muerte  
marchitarán jamás...<sup>55</sup>,

se diría que el coro de Ermengarda añade una más a sus resonancias en el Plata.

\* \* \*

Hemos subrayado que la generación del 37, aunque no supo acoger en sus obras las fecundas incitaciones del arte de Manzoni, y se limitó a seguirlo en superficiales pormenores, admiró al autor de *I promessi sposi* y frecuentó, directamente o a tra-

54 Bartolomé Mitre, *En la tumba de un poeta* (fragmentos), en *Rimas*, segunda edición, corregida y aumentada. Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1876, p. 176. La cita italiana está a p. 346.

55 A Rufino Varela apareció en *El Nacional* de Montevideo el 16 de enero de 1841 (Nº 637, vol. I, p. 3). También ha sido incluido en: Juan de la C. Puig, *Antología de poetas argentinos*, Buenos Aires, ed. Martín Biedma e hijo, 1910, t. V: *La Sociedad de Mayo*, pp. 319-323.

vés de versiones francesas y españolas<sup>56</sup>, su mundo animado por nobilísimas convicciones. Pero pocos lustros más tarde, cuando ocupó el proscenio de las letras argentinas la llamada generación del 80, incluso ese afectuoso respeto se había mitigado: los años de la lucha por la libertad ya estaban lejos, e Italia no ejercía la atracción de los tiempos en que iba también en busca de la unidad nacional. El prestigio de Francia tornaba a campear incontrastado, tanto que podría generalizarse el entusiasmo de Guido y Spano: “La *belle France* me abría. sus brazos, y yo me lanzaba en ellos como un joven amante”<sup>57</sup>.

Por lo demás, y aunque el romanticismo echó renuevos pertinaces hasta agotarse el siglo, ya el positivismo y la literatura realista desapegaban de libros y autores antes amados. Calixto Oyuela, en un ensayo de 1911 sobre *La poesía civil*, resume una situación nacida décadas atrás cuando contrapone desalentado las nuevas tendencias y los nuevos númenes a los maestros declinantes a pesar de la eterna validez de su mensaje:

“Cierta *modernismo* poético tiene para mí su mayor pecado en una estrecha y falsa interpretación de lo que se ha llamado *el arte por el arte*, fórmula excelente, pero peligrosa, por lo fácil de entenderse mal. Es generalmente inútil buscar [. . .] en los afiliados a esa secta [...] esos sentimientos profundos de religión (positivos o negativos), de patria, de hogar, esa pasión de llama viva que, transfigurada luego por la belleza, engendra los soberanos cantos de un Leopardi o de un Manzoni, ante los cuales parece cosa tan indigente la opulencia imaginativa y metafórica de D’Annunzio”<sup>58</sup>.

56 Por referencias a bibliotecas privadas, o por avisos que las librerías de Buenos Aires y Montevideo publicaban dando cuenta de las novedades recibidas, puede documentarse que aquí se conocieron una edición de las *Opere complete de Manzoni* —acaso la impresa en París “con un discorso preliminare di Niccoló Tommaseo ed aggiunte osservazioni critiche”, ed. Baudry, 1843—; las dos tragedias volcadas al francés por Claude Fauriel —quizá la segunda edición del volumen, de 1834—; y la primera y segunda traducción de *I promessi sposi* al castellano, es decir, las tituladas *Lorenzo o los prometidos esposos* y *Los novios. Historia milanese del siglo XVI*, citadas.

57 Carlos Guido y Spano, *Carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*, en *Ráfagas*, Buenos Aires, ed. Igon Hermanos, 1879, t. I, p. XXXIII.

58 Calixto Oyuela, *Estudios literarios*, Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, 1958, t. II, p. 289.

En la obra de los poetas que se forman en los años posteriores a Caseros, es vano buscar rastros reconocibles de Manzoni. Tampoco en los que versifican en Uruguay, y puede valer para mostrarlo el nutrido manojito de *El Parnaso oriental* recogido en 1878 por Alejandro Magariños Cervantes<sup>59</sup>. Los silencios y las omisiones son tan constantes que acaban por resultar más eficazmente reveladores que el dudoso hallazgo de alguna reminiscencia genérica: Guido y Spano, por ejemplo, cuando escribe sus memorias y llega a los días en que Buenos Aires fue diezmada por la fiebre amarilla, pinta así las jornadas lamentables: "El pueblo y las autoridades se aterraban, y Buenos Aires se moría. La descripción que hace Tucídides de la peste de Atenas, la de Boccace de la de Florencia en 1348, célebres ambas en la literatura y en los anales de las calamidades humanas, darían pálida idea del cuadro que se desplegó a nuestra vista: muerte, miseria, espanto. " <sup>60</sup>. Ninguna alusión, ningún recuerdo de la mortandad magistralmente fijada por Manzoni en capítulos inolvidables y terribles de *I promessi sposi*, con su mezcla de criaturas patéticas y siniestras, de despiadado egoísmo y de apostólica abnegación.

La sensibilidad de los jóvenes estará tan remota de las preferencias de sus padres, que el hijo de aquel Miguel Cané para quien Manzoni era "ídolo" <sup>61</sup>, viendo en las calles de Milán al anciano creador de obras egregias, no sabrá trazar sino una escena de epidérmica curiosidad, de incompreensión casi burlona:

"Siendo muy joven, un día, en las calles de Milán, noté que los pasantes se agrupaban y saludaban con profundo respeto a un viejo que iba por la calle. *Es Manzoni*, oí decir. Figuraos la impresión de un aspirante a literato, de veinte años de edad, oyendo pronunciar uno de los nombres más gloriosos del glorioso cielo intelectual italiano de la pri-

59 Alejandro Magariños Cervantes, *El Parnaso oriental. Album de poesías*, Montevideo, ed. Imprenta La Tribuna, 1878, 548 páginas.

60 Carlos Guido y Spano, *Carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*, en *Ráfagas*, ed. cit., p. LX. Es subrayable que el autor nombre a Boccaccio a la francesa: *Boccace*.

61 Ricardo Sáenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo*, Buenos Aires, ed. Guillermo Kraft, 1955, p. 89.

mera mitad de este siglo. La *Oda al 5 de mayo, I promessi sposi*, los coros del *Adelghi*, *Carmagnola*, la ráfaga entera de recuerdos cantó en mi memoria... y me puse a seguir al anciano. Abandonó la calle principal, tomó una de las laterales casi desierta y por fin entró a una confitería de mala muerte, compró unos caramelos, envolvió cuidadosamente el paquete en un pañuelo inmenso y de muchos colores que sacó del bolsillo, y se perdió con aire contento, en su suave trotecito, con dirección a un arrabal”<sup>62</sup>.

¿En qué puede atenuar este creciente eclipse que un artista tan fino como Rodó recuerde con estima a Manzoni en sus *Motivos de Proteo* o en *El que vendrá?* Y no se trata, siquiera, de memorias que coloreen algún momento de arrebatado poético, sino de citas doctas, que apoyan una ponderada valoración crítica. Así, encareciendo la superioridad del artista creador frente al teórico puro para discurrir y adoc-trinar sobre el arte —ventaja nacida de “su iniciación e intimidad en los secretos de la obra”—, alega la persuasiva diafanidad con que poetas diversos han podido meditar sobre el linaje de los propios frutos:

“¡Cuántos volúmenes de críticos de oficio y de doctores de la estética, podrían cambiarse por fragmentos de crítica nacidos de la conciencia reflexiva de la propia producción, como la *Carta de las unidades dramáticas* de Manzoni, el prólogo del *Cinq-Mars* de Alfredo de Vigny, el del *Cromwell* de Víctor Hugo, el de los *Sonetos eclesiásticos* de Wordsworth, y cualquier página teórica o polémica de Carducci!”<sup>63</sup>

Otra vez, analizando la esencia y la capacidad sugestiva de las narraciones históricas, explicará: “La ciencia de las cosas pasadas, subordinándose a la intuición, por modo artístico, de la misma muerta realidad, concurre a la aptitud peculiar de los novelistas históricos, como Walter Scott, Freytag y Manzoni”<sup>64</sup>. O bien, al reconocer el poder vivificante de la fantasía de Scott, capaz de animar, “con palpita-

<sup>62</sup> Miguel Cané (h.), *Notas e impresiones*, Buenos Aires, ed. La Cultura Argentina, 1918, p. 205.

<sup>63</sup> José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo*, Buenos Aires, ed. Albatros, 1949, p. 210.

<sup>64</sup> José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo*, ed. cit., p. 205.

ciones ignoradas de vida, el tiempo muerto", indica a *Los novios* y a *Cinq-Mars* como los "romances" que trasplantaron esa "rama rica de savia generosa, a las literaturas del Mediodía" <sup>65</sup>.

Como se ve, Manzoni ha entrado a formar parte de los ilustres habitantes de un "*nobil castello*" a quienes todos reverencian, pero a lo que pocos se acercan para recibir, en trato de gozosa disciplina, las llaves de acceso a un recinto de belleza y de verdad perennes. Es la dura "ley de Némesis", de que habla Bourget a propósito del otrora también idolatrado Lamartine. Y es lo que comprueba Calixto Oyuela, repasando a principios de siglo el significado de famas por un tiempo lucentes:

"¿Quién lee ya en la misma Italia, por interés poético, las poesías de Berchet o de Rossetti, las tragedias de Niccolini, las obras de Pellico, las novelas de Grossi, de D'Azeglio o de Guerrazzi? ¿Cómo se han obscurecido sus nombres en los cielos del arte. .! En rigor, sólo fulguran gloriosos en la posteridad, entre las obras de ese período, *Los sepulcros* de Foscolo, los *Cantos* de Leopardi y la gran novela de Manzoni" <sup>66</sup>.

\* \* \*

Podemos preguntarnos si *I promessi sposi*, reconocida como obra máxima del Lombardo apenas calmado el hervor romántico y sus preferencias por la objetivación dramática, influyó sobre las narraciones de fondo histórico que en número no exiguo se escribieron en el Río de la Plata.

Descartamos del grupo, de acuerdo con el criterio de Amado Alonso —autor, en Buenos Aires, de uno de los más lúcidos ensayos sobre ese género afortunado y efímero, y de un inteligente examen de las posiciones de Manzoni ante el connubio de historia y ficción <sup>67</sup>—, las novelas que apenas si retroceden en el tiempo, como la *Amalia* de Mármol, y que

<sup>65</sup> José Enrique Rodó, *El que vendrá*, Barcelona, ed. Cervantes, 1920, p. 115.

<sup>66</sup> Calixto Oyuela, *Estudios literarios*, ed. cit., t. II, p. 284.

<sup>67</sup> Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, ed. Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, 1942.

por ende no resucitan modos de vida tramontados, difundiendo sobre los episodios ese perfume mustio de las cosas añejas.

Pero cuando atendemos a las demás, que se proponen revivir períodos de la colonia española o de la liberación criolla, no es el nombre de Manzoni sino el de Walter Scott el que se reitera en las menciones de fuentes, a menudo señaladas por los propios narradores. Y es que Scott, si no puede pretender la invención del relato histórico, encaminó esa especie literaria por rumbos capaces de encender y sustentar la curiosidad del lector, incitando a muchos novelistas europeos a imitarlo en un sin fin de variaciones más o menos felices. El mismo Manzoni, durante la visita del escocés a Milán, le ofreció *I promessi sposi* mientras se declaraba modestamente su discípulo<sup>68</sup>. No parecerá extraño, entonces, que el influjo de Scott se haya ejercido con grande peso sobre quienes en esta región americana cultivaron la novela y eligieron para sus tramas los sucesos de una época no explotada aún, rica en ocultos fermentos y en violentas erupciones.

Vicente Fidel López tuvo la ambición de vivificar esos tiempos en un vasto friso, cuya primera estampa cumplida, *La novia del hereje*, se centra en una Lima inquisitorial y apasionada, sugestiva hasta en el contraste de los pálidos patricios y de los indios, cholos, zambos y negros que dan rumoroso colorido a las calles estrechas. El resto del proyecto no logró plasmarse en figuras y peripecias acabadas<sup>69</sup>; pero nos basta

68 Sir Walter Scott le habría respondido: "En ese caso, *I promessi sposi* es mi mejor novela" Pero dejando a un lado anécdotas, en su carta del 3 de noviembre de 1821 a Claude Fauriel, Manzoni expone ampliamente su "idée principale sur les romans historiques" y especifica por cuáles razones el *Ivanhoe*, única narración scottiana que ha leído, le parece "un roman défectueux".

69 López no trazó sino esbozos del relato que debía rememorar las empresas guerreras del virrey Zeballos, y también quedaron apenas abocetados *El Conde de Buenos Aires* —en honor de Liniers—, *Martín I* —un cuadro de las agitaciones que culminaron en el complot de Alzaga—, *El Capitán Vargas* —con la idea de libertad expandiéndose a Chile por obra de San Martín—, y *Güelfos y gibelinos* —donde los caudillos provinciales alzan las masas de campesinos contra el poder central. Acaso algunos de los apuntes preparados para esas obras hayan servido a las cartas ficticias de *La gran semana de 1810*, así como testimonios e intuiciones sobre las gestas del Libertador pudieron cooperar en la "leyenda" de *La loca de la guardia*.

conocer sus objetivos para vislumbrar al trasluz el modelo de las *Waverley novels*, y persuadirnos de que Scott guiaba la reconstrucción de las tradiciones, los retratos idealizantes o estafalarios, las descripciones de la naturaleza. Explícitamente, en la carta-prólogo de 1854 a *La novia del hereje*, López reconoce esta deuda, y añade sólo el recuerdo de Cooper para agotar la mención de sus maestros:

“Parecíame [. . .] que una serie de novelas destinadas a resucitar el recuerdo de los viejos tiempos, con buen sentido, con erudición, con paciencia y consagración seria al trabajo, era una empresa digna de tentar al más puro patriotismo; porque creía que los pueblos en donde falte el conocimiento claro y la conciencia de sus tradiciones nacionales, son como los hombres desprovistos de hogar y de familia, que consumen su vida en obscuras y tristes aventuras sin que nadie quede ligado a ellos por el respeto, por el amor, o por la gratitud. Las generaciones se suceden unas a otras abandonadas a las convulsiones y a los delirios del individualismo. Ésta es quizá la causa de que Scott y Cooper sean únicos en el mundo moderno; es un hecho, al menos, que los pueblos para quienes escribieron son los únicos donde se respetan las tradiciones nacionales como una creencia inviolable”<sup>70</sup>.

Sin embargo, en el respeto por la verdad de la historia, en el criterio sobre lo que en ella importan los actos de los grandes y de los humildes, en la concepción de los modos con que un relato puede combinar, artística y verazmente, los documentos de edades pretéritas y las creaciones de una fantasía poética, creemos percibir reminiscencias de Manzoni:

“A mi modo de ver, una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos. Así como de la vida de los hombres no queda más recuerdo que el de los hechos

<sup>70</sup> Vicente Fidel López, *Carta-prólogo (al Sr. Dr. D. Miguel Navarro Viola)*, en *La novia del hereje*, Buenos Aires, ed. La Cultura Argentina, 1917, p. 13. Esta dependencia de Scott ha sido aceptada sin discusiones por todos quienes juzgaron la novela de López; sirva como probanza la frase de Rodó al deplorar la frustración del programa del narrador: “Por desgracia, nuestro Walter Scott quedó en su *Waverley*”. José Enrique Rodó, *El que vendrá*, ed. cit., p. 118. Cf. también Marguerite C. Suárez-Murias, *La novela romántica en Hispanoamérica*, New York, ed. Hispanic Institut in the United States, 1963, pp. 74-75.

capitales con que se distinguieron, de la vida de los pueblos no quedan otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia. Su vida ordinaria, y por decirlo así *familiar*, desaparece; porque ella es como el rostro humano que se destruye con la muerte. Pero como la verdad es que al lado de la vida *histórica* ha existido la vida *familiar*, así como todo hombre que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la *vida familiar* y sujetándose estrictamente a la *vida histórica* en las combinaciones que haga de una y otra para reproducir la verdad completa” 71.

Cualquiera que conozca la *Lettera al Marchese Cesare d’Azeglio*, o las páginas *Del romanzo storico, e in genere de’ componimenti misti di storia e d’invenzione*, reconocerá en ese párrafo por lo menos resabios de ideas manzonianas. Y no es aventurado presumir que López conoció las meditaciones del autor de *I promessi sposi*: amigo de Cané desde los años de la *Asociación de Estudios Históricos y Sociales*, cuando con otros jóvenes “ponían en común. lecturas y estudios” 27, debió compartir los textos que entusiasmaban a su camarada, y entrar de su mano no sólo en el mundo de Manzoni, sino en el ámbito de quienes, asociados a sus ideas, hallaban materia para sus relatos en la historia de siglos ilustres o trabajados. Téngase presente que Miguel Cané tradujo *L’assedio di Firenze* de Francesco Guerrazzi, y que, al divulgar su juicio sobre *La novia del hereje*, recordó a ese mismo Guerrazzi y al Massimo d’Azeglio que escribió *Niccolò dei Lapi* 73.

De cualquier modo son apenas vestigios, e incluso opinables; es elocuente, en cambio, que en su estudio sobre las novelas inspiradas en la época de la conquista Concha Meléndez enumere, aparte de los obligados Scott y Cooper, a franceses que van desde Voltaire a Chateaubriand, pasando por Rousseau,

71 Vicente Fidel López, *Carta-prólogo*, ed. cit., p. 19.

72 Vicente Fidel López, *Autobiografía*, en *Evocaciones históricas*, ed. cit., p. 43.

73 Miguel Cané, “*La novia del hereje o La Inquisición de Lima*” por el Dr. D. Vicente F. López, en *La Revista de Buenos Aires*, año I, Nº 8, diciembre de 1863, pp. 626-628.

Marmontel y Saint-Pierre, pero no reconozca influjo alguno a las concepciones manzonianas <sup>74</sup>.

Es evidente que éstas no cuentan en las páginas, exaltadas o pintorescas, que Rosa Guerra y Eduarda Mansilla dedicaron, con intervalo breve, a reconstruir la presunta vicisitud de *Lucía Miranda* <sup>75</sup>. Pero tampoco las tuvieron presentes escritores de otra época y de otra formación, como Manuel Gálvez, que al cimentar en hechos y leyendas de la guerra del Paraguay algunas de sus novelas —*Vísperas de agonía*, *Humaitá*, *Los caminos de la muerte*—, no persiguió una meta diversa a la del resto de sus prosas, es decir, hacerlas “reflejos del tiempo en que vivimos y de los problemas eternos del hombre”, con una técnica realista que acataba “la enseñanza de Flaubert: profundizar y caracterizarlo todo, las escenas, los retratos, los paisajes, los estados de ánimo” <sup>76</sup>. ¿Y quién ignora cuánto sedujo la minuciosa arqueología de *Salambó* al Larreta restaurador de la España de Felipe II, para entretejer en ella los casos de *La gloria de don Ramiro*? <sup>77</sup>

Con el declinar del siglo, entonces, el renombre de Manzoni se atenúa entre los artistas del Plata. A decir verdad, no sólo su figura se desdibuja, sino que decrecen muchas resonancias de la literatura italiana <sup>78</sup>: como una paradoja, ese descuido ocurre precisamente en las décadas en que millares de inmigrantes traen a Buenos Aires sus esperanzas operosas <sup>79</sup>.

<sup>74</sup> Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Madrid, Imprenta de la Librería Hernando, 1934, pp. 33-60.

<sup>75</sup> Rosa Guerra, *Lucía de Miranda*, Buenos Aires, ed. Imprenta Americana, 1860; Eduarda Mansilla de García, *Lucía Miranda*, Buenos Aires, ed. Imprenta de Juan A. Alsina, 1882.

<sup>76</sup> Manuel Gálvez, *Amigos y maestros de mi juventud (1900-1910)*, Buenos Aires, ed. Guillermo Kraft, 1944, p. 33.

<sup>77</sup> No pueden suponerse influjos manzonianos en el Manuel Mujica Láinez que dio de la Italia del Renacimiento las estampas de *Bomarzo*. En una carta a la autora de este ensayo, del 21 de mayo de 1973, declara: “...la obra de Manzoni no ejerció ninguna influencia sobre el planteo de mi novela *Bomarzo*, por la sencilla (y melancólica) razón de que la conozco apenas. Me acuso de ello...”.

<sup>78</sup> Folco Testena, *La literatura italiana. Su influencia en la literatura argentina de este primer cuarto de siglo*, en *Revista Nosotros*, Buenos Aires, año XXI, Nº 219-220, agosto-setiembre 1927, pp. 344-352.

<sup>79</sup> Son los tiempos en que aparece, en la sociedad y en la literatura, el complejo problema del *gringo*. Véase Gladys S. Onega, *La inmigración en la li-*

No mucho después, los jóvenes harán círculo en torno de Darío, y no verán otros astros en el cielo cultural que los indicados por el Maestro en coloquios amicales o en el pórtico a sus *Prosas profanas*.

De Manzoni se acuerdan sólo los críticos cuando su nombre sirve para ostentar una erudición que alcanza a zonas inusuales, o para reforzar los argumentos de alguna circunstancial polémica. Sirva como muestra el debate sobre las virtudes de la poesía sostenido en 1870 por Eduardo Wilde y Pedro Goyena, a través de la *Revista Argentina*; al refutar ciertas apreciaciones de Wilde acerca del valor de la versificación, Goyena apela a palabras de Gutiérrez:

“...la rima es una esclava para el que conoce su idioma y tiene imaginación: sólo es estorbo para aquellos versificadores a quienes, según el dicho epigramático de Horacio, no pueden soportar ni los postes. La lenta rémora del consonante sazona, por decirlo así, el pensamiento que busca una forma definitiva: al bregar con ella saltan chispas de gracia, de novedad, de eficacia, que el prosador no habría hecho brotar en el camino llano de su pluma. Manzoni la ha llamado con razón *inspiratrice*, porque la rima es un verdadero genio, aunque subalterno, en el coro de los que inspiran la labor del poeta”<sup>80</sup>.

La réplica de Wilde al respecto no necesita comentarios:

“Excuso analizar lo que dice el señor Manzoni porque va por la misma conjugación y porque se me imagina que el tal Manzoni ha de ser algún republicano soñador y tan visionario como tú, mi querido Pedro, y como mi apreciado amigo D. Juan María Gutiérrez”<sup>81</sup>.

Goyena no deja pasar el desconocimiento de Wilde, y aun lo subraya con nuevas pruebas de su información:

“Supongo que no sostendrás que los versos del Dr. Gutiérrez hacen bostezar a las personas de buen gusto, y que

*teratura argentina (1880-1910)*, Santa Fe, Facultad de Filosofía y Letras, 1965.  
Germán García, *El inmigrante en la novela argentina*, Buenos Aires, ed. Hachette, 1970.

<sup>80</sup> Pedro Goyena, *El Señor Del Campo y sus críticos*, en *Revista Argentina*. Buenos Aires, t. VIII, 1870, pp. 69-70.

<sup>81</sup> Eduardo Wilde, *Carta sobre la poesía*, en *ibidem*, pp. 258-259.

no te atreverás a insinuar siquiera lo mismo respecto de los versos del eximio poeta a quien M. Fauriel llamaba el angélico Manzoni. Pues bien, uno y otro declaran que deben parte de su inspiración a las exigencias de la medida y de la rima... ”<sup>82</sup>.

Pero Wilde usa el desenfado como argumento:

“ .me cuentas que un tal Fauriel llamaba angélico al caballero Manzoni, y que los dos, tanto el angélico como el bienaventurado Fauriel, declaran solemnemente que no habrían sido ellos mismos tan sublimes a no ser por la medida y por la rima. ”<sup>83</sup>.

Al decir la última palabra en el altercado, Goyena no olvida tributar al Lombardo que le sirviera de apoyo un rápido desagravio:

“Tus bromas sobre Manzoni y Fauriel, es decir, sobre el más notable poeta italiano del siglo XIX, y sobre uno de los más eminentes profesores de la Francia. ”<sup>84</sup>

Episodios intrascendentes, aunque melancólicamente develadores: a pesar de la búsqueda prolija, no pudimos hallar circunstancias que denotaran un recuerdo o un influjo más fecundo. Quizá la única excepción la marque *El Eco de Córdoba* que, en 1874 y presumiblemente como homenaje a la muerte de Manzoni, publicó en folletín *Los novios*, esa excepcional síntesis de fervor lírico y de intensidad dramática, de verdad y poesía, que dio a la novela histórica su expresión cimera. En cambio, ni siquiera los diarios más importantes de Buenos Ai-

<sup>82</sup> Pedro Goyena, *Contestación a la carta del Dr. Wilde*, en *ibidem*, p. 271.

<sup>83</sup> Eduardo Wilde, *La poesía*, en *ibidem*, p. 328.

<sup>84</sup> Pedro Goyena, *Contestación a la segunda carta del Dr. Wilde*, en *ibidem*, p. 346. En 1917, al prologar la edición de ensayos críticos de Goyena, Angel de Estrada resumió aquel debate y añadió su parecer, concorde al del vencedor: “Wilde consideraba las reglas como corsés deformadores o tijeras cortantes. Goyena le replicaba que el artificio, en vez de encarcelar intimidando, da al poeta en su lucha mayor aliento, y que el gran Manzoni llamaba con razón a la rima: *inspiratrice*. Y ¿quién puede negar, en efecto, que un buen poeta no halla en las reglas freno, sino acicate; que en realidad no debe admitir como licencia sino el sostener que no hay ninguna; y que esa palabra de Manzoni responde a la legión de versos, y de los más inmortales, que han nacido de las rimas inesperadamente, como un hallazgo”. Angel de Estrada, *Introducción a la Crítica literaria de Pedro Goyena*, Buenos Aires, ed. La Cultura Argentina, 1917, p. 18.

res advirtieron la desaparición del mayor romántico italiano: ni *La Prensa*, ni *La Nación* de ese Bartolomé Mitre<sup>85</sup> que sin embargo había sabido recitar de memoria *Il cinque maggio*.

Más tarde, cuando se acepta la opinión unánime que incluyó a Manzoni en el manojó de nombres representativos de la cultura en el siglo XIX, la atención por su obra se hizo obligada: aparecen entonces algunas ediciones<sup>86</sup> —cierta vez en el texto italiano<sup>87</sup>—, y las revistas ofrecen de pronto el enfoque de un aspecto de su personalidad o de su creación<sup>88</sup>. Pero un único ensayo se detiene a repensar las criaturas manzonianas y a medir la posible eficacia en nuestros días del *Dilexi justitiam, odivi iniquitatem*, que podría indicarse como lema de Manzoni: es el que Gherardo Marone le dedicó en su galería de *Escritores de Italia*<sup>89</sup>. Por eso, la suerte actual del poeta de Lucía, de Ermengarda, de don Abbondio, del *Innominato*, nos parece la contradictoria suerte que, pensando en

85 La primera memoria manzoniana que encontramos en *La Nación* es el pasaje de *La peste de Milán* aparecido el 27 de febrero de 1897; en cuanto a los ensayos críticos, son escasísimos y siempre traducidos: Cesare Lombroso, *La neurosis de Manzoni* (27 de julio de 1898); Pietro Solari, *Manzoni íntimo* (Suplemento literario, 6 de diciembre de 1925), y muy poco más. La situación es análoga en *La Prensa*: Francesco D'Ovidio, *Manzoni y Cervantes* (8 de abril de 1885); Antonio Giulio Barilli, *Cuestiones literarias. Románticos y clásicos. Los partidarios de Alejandro Manzoni* (26 y 28 de abril de 1885): ambos artículos en recordación del centenario del nacimiento del Lombardo. Después el interés se diluye.

86 Alessandro Manzoni, *Observaciones sobre la moral católica*. Traducción de Francisco Navarro y Calvo, con prólogo de Tomás de Casares, Buenos Aires, ed. Emecé, 1944; *Los novios*. Traducción de Juan Nicasio Gallego, Buenos Aires, ed. Molino Argentina, 1945; *Los novios*. Traducción de L. N., Buenos Aires, ed. Tor, 1946; *Los novios*. Traducción de Florencio Sebastián Yarsa, Buenos Aires, ed. Editoriales Reunidas, 1947; *El Conde de Carmañola*. Traducción de F. Baraibar, Buenos Aires, ed. Espasa-Calpe, 1950.

87 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Buenos Aires, ed. Corinto, 1945.

88 Renata Donghi de Halperin, *Alrededor de "Los novios" de Manzoni: significación cristiana de Lucía*, en *Revista Nosotros*, año XVIII, Nº 187, diciembre 1924; Alessandro Luzio, *Le fiamme di Leopardi e i suoi contatti con Manzoni*, en *Il Primato Italiano*, Buenos Aires, Nº 8, junio de 1943; Vincenzo Bucci, *Il figliastro del Manzoni*, en *Il Primato Italiano*, Nº 14, diciembre de 1943; Domenico Feretti, *La moglie del Manzoni*, en *Il Primato Italiano*, Nº 16, febrero de 1944; G. T. Tozzi, *La vida humana en el pensamiento de Leopardi y Manzoni*, en *Historium*, Buenos Aires, núm. 68, 1945; Lamberto Lattanzi, *Alejandro Manzoni en el 75º aniversario de su muerte*, en *Criterio*, Buenos Aires, número 1001, mayo 1947.

89 Gherardo Marone, *Alessandro Manzoni*, en *Escritores de Italia desde Galilei a nuestros días*, Buenos Aires, ed. Sociedad Impresora Americana, 1946, pp. 111-129.

otro forjador de mundos soberanamente bellos —Ludovico Arioso—, fijó Borges en la mesticia de sus versos:

...reducido  
a simple erudición, a mera historia,  
está solo, soñándose. (La gloria  
es una de las formas del olvido) <sup>90</sup>.

<sup>90</sup> Jorge Luis Borges, *Ariosto y los árabes* en *Obra poética 1923-1967*, Buenos Aires, ed. Emecé, 1967, p. 209.



## VERSIONES ARGENTINAS DE LOS CANTI LEOPARDIANOS

Casi desde el comienzo de su *Zibaldone*, mientras medita sobre la fatiga de traducir que había ocupado tantas horas de su ávida adolescencia, Leopardi recalca las trabas que dificultan la obtención de una “*uguaglianza perfetta*”. Apuntes rápidos o densos subrayan el esmero con que deben cumplirse los traslados, definen la esencia de este arte delicado y complejo, señalan el peligro de indiscretas mudanzas. Y tan arduo se le ocurre lograr una versión digna de los grandes poetas —a él, que lo había intentado ya con los *Idilios* de Mosco, con la *Batracomiomaquia*, con el libro I de la *Odisea* y el II de la *Eneida*—, que entre las cartas enviadas a Pietro Giordani en 1817, entretejidas de confidencias sobre sus solitarios estudios, más de una vez asoman frases como de desaliento, o de frustrado empeño:

“Creo haber advertido que traducir para ejercitarse es algo que debe hacerse antes de componer, y es cosa necesaria o muy útil para llegar a grande escritor; pero para llegar a ser traductor insigne conviene haber compuesto antes y ser un notable escritor: en suma, una traducción perfecta es más bien obra de viejo que de joven”<sup>1</sup>. “Llegué entre mí a la conclusión de que para traducir poesía es menester un alma grande y poética y mil otras cosas”<sup>2</sup>.

Todavía tres años más tarde, a propósito de las *Geórgicas* virgilianas romanceadas por Jacques Delille, volverá a encarecer

<sup>1</sup> Giacomo Leopardi, *Lettera a Pietro Giordani*, Recanati, 29 de diciembre de 1817, en *Lettere*, a cura di Francesco Flora, Milano, ed. Arnoldo Mondadori, 1949, p. 118.

<sup>2</sup> Giacomo Leopardi, *Lettera a Pietro Giordani*, Recanati, 30 de abril de 1817, en *Lettere*, ed. cit., p. 63.

las graves exigencias y las asechanzas que afronta quien trasladada a otra lengua un texto poético:

“Indudablemente, toda belleza capital en las artes y en la escritura deriva de la naturalidad, y no de la afectación o rebusca. Pero el traductor necesariamente afecta, es decir, se esfuerza por expresar el carácter y el estilo ajenos, y repetir el dicho de otro a la manera y al gusto de éste. Notad entonces qué ardua resulta una buena traducción en el campo de las bellas letras, ya que es obra que debe componerse con propiedades que parecen discordantes, incompatibles y contradictorias. Y lo mismo ocurre con el alma, y el espíritu, y el ingenio del traductor. Sobre todo cuando el primero o uno de los primeros valores del original consiste en lo inafectado, natural y espontáneo, dado que el traductor por su naturaleza no puede ser espontáneo”<sup>3</sup>.

Llevado por estas convicciones o por la entrega cada vez más exclusiva a su propia poesía, Leopardi casi olvidó en los tiempos de su madurez la labor de traducción; después de 1820, si en algunas ocasiones volvió a ella, no fue para verter los cantos de épicos y líricos preclaros, sino sólo los versos satíricos, o burlescos, o morales, que le mostraban en las edades clásicas desencantos y tedios afines a los de su dolorosa existencia.

Sin embargo, en la cuidada edición última de su poemario, aparecida en Napoli en 1835, Leopardi incluyó una breve alegoría titulada *Imitazione* que, más que eso, es una traducción de *La feuille* de Antoine Vincent Arnault. Y este único ejemplo de versión de un autor moderno, probablemente cumplido en época posterior a 1828 dado el empleo de la estrofa libre, se nos aparece inestimable no sólo porque a ella confluyeron las ideas leopardianas acerca del traducir en su definitiva riqueza y nitidez, sino porque el fruto logrado al aplicarlas es un idilio gentilísimo, una recreación a la vez respetuosa y superadora del original, cuyas imágenes ganan sugerencia al envolverse en la nueva y melancólica armonía.

El nombre mismo de la composición, aparentemente genérico, alude a la cualidad que Leopardi estima primordial en

<sup>3</sup> Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Francesco Flora, Milano, ed. Arnoldo Mondadori, 1949, vol. I, pp. 288-289.

todo calco: “La plena y perfecta *imitación* es lo que constituye la esencia de la perfecta traducción”<sup>4</sup>. Y ello porque imitar “es una facultad de atención exacta y minuciosa al objeto y a sus partes, y una facilidad para avezarse a él”<sup>5</sup>. Dos condiciones que, para cumplirse cabalmente, suelen exigir un largo cuidado. En efecto, analizando la metáfora en la que Leopardi, repitiendo a Arnault, deplora la fugaz vanidad de todas las cosas, Pieretti y Carducci pensaron que el recanatense debió leer la fábula del francés en 1818, en un número de *Lo Spettatore* de Milano, e intentar ya entonces su paráfrasis; pero sólo tardíamente, tras sucesivos retoques, la página logró colmar la bifronte necesidad de una versión lograda: no alterar el carácter del autor traducido, ni desvirtuar la índole de la lengua que lo recibe<sup>6</sup>. Como sobre la *Batracomiomaquia*, pulida con paciente lima desde 1815 a 1826, también sobre la parábola de la

*povera foglia frate*

se ejerció por más de una década el arte luciente del mayor poeta romántico italiano.

\* \* \*

Es circunstancia por lo menos singular que este lírico de intimidad tan alta y celosa, este creador de una música tan arrobada y vasta que se diría pensada y escuchada más que cantada, haya inducido a un número de traducciones de veras inusual entre nosotros.

Sería vano suponer para esta predilección motivaciones profundas, afinidades de experiencia, adhesiones entrañables a la amarga sabiduría leopardiana. Su dolor perfecto, sus sordos combates, su absoluta renuncia, lo colocan entre los artistas de verbo irrepetible, esencialmente embebido del sentir que lo dictó. Por lo demás, bastan como prueba del debilísimo eco despertado por su obra en las letras argentinas los testimonios de

<sup>4</sup> Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. cit., vol. I, p. 1244.

<sup>5</sup> Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. cit., vol. I, p. 917.

<sup>6</sup> Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed. cit., vol. I, p. 1226.

la encuesta sobre la influencia italiana realizada por la revista *Nosotros* en 1928: sólo uno de los escritores consultados, Homero Guglielmini, señaló a Leopardi entre los poetas “con eficacia expansiva fuera de su tierra”<sup>7</sup>.

No obstante, a fines del siglo pasado, unido al de otros poetas cuya inspiración secundaba un anhelo de patria o un ideario social, el nombre de Leopardi suscitó grandes y efímeros fervores, tal vez porque se cambiaba su disgusto de “*le umane sorti*” por una negación anárquica. Haciéndose eco del restringido grupo que le era devoto en esas postrimerías del Ochocientos, Juan Antonio Argerich pudo asegurar: “Carducci y Leopardi eran nuestros dioses; Stecchetti nuestro semi-díos.”<sup>8</sup>.

Se intentaron entonces algunas versiones, como muestra de las cuales podría valer la del canto *All'Italia* por Juan José García Velloso: una elección dictada no sólo por la ardiente convocatoria a un país hecho de nobleza y de fértiles bríos, sino porque esos ritmos juveniles no oponen aún las trabas sutiles pero cereñas de los idilios o de los acerbos himnos finales. El resultado, con todo, es una libre glosa más que un cabal trasiego; los ciento cuarenta versos originales se contraen a noventa y tres, que no procuran siquiera reflejar el esquema estrófico o las armoniosas inflexiones del modelo, y que, incluso en los momentos menos inhábiles, quitan relieve y apremio a las imágenes estatuarias y a los solemnes recuerdos de gloria:

Ya no veo el laurel que coronaba  
del vencedor la frente,  
ni el hierro con que el héroe conquistaba  
el nombre para tí de omnipotente.  
Cual triste, pobre y solitaria viuda  
lloras tus penas y dolor, inerme. 9

7 Encuesta sobre la influencia italiana en nuestra cultura, en revista *Nosotros*, año XXI, núm. 225-226, febrero-marzo 1928, p. 72.

8 Juan Antonio Argerich, “La Iglesia de Polenta” de Carducci, en *Artículos y discursos*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editorial Coni Hermanos, 1906, p. 62.

9 J. J. García Velloso, *A Italia. Canto de Leopardi*, en *Flores a Italia*. Colección de autógrafos compilados por Antonio Vighiani, Buenos Aires, ed. Jacobo Peuser, 1890, pp. 52-53. Aunque español de origen, J. J. García Velloso desarrolló entre nosotros una eficaz acción cultural. “Maestro sapiente y sensible... que cantó y enseñó con inteligencia erudita y con cordial voluntad”, lo define

También en las últimas décadas de la centuria anterior un libro de poesías, aparecido bajo la simple denominación de *Cantos*, implicó desde este rasgo inicial una explícita memoria del hijo de Recanati. Pero si no es posible conocer ahora, ni importan demasiado, las razones que sugirieron a su autor ese gesto, acaso pueda aceptarse que fue la admiración por la tersura formal en que una lacerante angustia logra transmutarse lo que acercó al joven profesor Calixto Oyuela al mundo trágico y bello de Giacomo Leopardi.

Ya en la *Teoría literaria* de 1885 había llamado al conde marquesano “grande y verdadero clásico moderno”<sup>10</sup>, y había propuesto numerosos pasajes de su lírica, desde las tempranas canciones patrióticas al absorto divagar de los *Idilii*, como modelos insuperables de estilo. No puede sorprender, entonces, que el volumen publicado en 1891 muestre entretejidas en los versos de Oyuela reminiscencias leopardianas casi puntuales, y que matices aprendidos en la confianza de *Le ricordanze* vengán a colorear sus estrofas de nostalgia y escepticismo inconfundibles.

De pronto, el recuerdo de la niñez perdida:

.esa edad infantil, cuya memoria  
guarda todo mortal, y a la que siempre  
torna en sus duelos con amor los ojos,

es el que se enlaza claramente a una suspirada invocación:

.*ameni inganni*  
*della mia prima età! sempre, parlando,*  
*ritorno a voi.*

de pronto, el repaso de juegos y algazaras:

¡Cuánto estrépito alegre, cuánto agudo  
grito infantil, de estos agrestes troncos  
en torno resonó!.<sup>11</sup>

Rubén Darío al recordar las primeras personas que conoció a su llegada a Buenos Aires. Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, ed. Mundo Latino, 1918, p. 122.

<sup>10</sup> Calixto Oyuela, *Elementos de teoría literaria*, Buenos Aires, ed. Angel Estrada, 3ª ed., 1902, p. 155.

<sup>11</sup> Calixto Oyuela, *La vuelta al campo*, en *Cantos*, Buenos Aires, 1891, p. 14.

es el que sigue con forzoso cambio de escenario los acentos de una remembranza análoga:

*..In queste sale antiche,  
al chiaror delle nevi, intorno a queste  
ampie finestre sibilando il vento,  
rimbombaro i sollazzi e le festose  
mie voci... 12.*

Si una calma vigilia nocturna aflora alguna vez en la afectuosa elegía:

*.y en altas horas,  
allá lejos, el áspero chirrío  
de larga hilera de pesados carros,  
que el viento trae unido al quejumbroso  
melancólico son de los cencerros 13,*

surge espontáneo el paralelo con una imagen famosa de serenidad recobrada:

*E, dalla via corrente, odi lontano  
tintinnio di sonagli: il carro stride  
del passegger che il suo cammin ripiglia 14;*

y si son las ilusiones de un porvenir preclaro las que se memoran:

*.tomé parte  
en la hazaña inmortal de los trescientos,  
y vi a Jerjes huir torvo y sombrío 15,*

vuelve a oírse el ya alzado encomio a los héroes espartanos y a su edad de vivos ideales:

*O tessaliche strette,  
dove la Persia e il fatto assai men forte  
fu di poch'alme franche e generose!*

*Allor, vile e feroce,  
Serse per l'Ellesponto si fuggìa. 16*

12 Giacomo Leopardi, *Le ricordanze*, en *Canti*, Firenze, ed. Sansoni, 1952, pp. 185-186.

13 Calixto Oyuela, *La vuelta al campo*, en ed. cit., p. 22.

14 Giacomo Leopardi, *La quiete dopo la tempesta*, en *Canti*, ed. cit., p. 195.

15 Calixto Oyuela, *La vuelta al campo*, en ed. cit., p. 12.

16 Giacomo Leopardi, *All'Italia*, en *Canti*, ed. cit., p. 18.

Se diría un *pastiche*, el producto de una fría astucia literaria, si no se percibiera, en cambio, que sólo es el tributo de un fervoroso culto. El mismo fervor que le hará sostener el empeño de diez traducciones, y afrontar tan disímiles maneras como son las del Leopardi vibrante de *All'Italia*, el tierno de *A Silvia*, el desesperadamente blasfemo de *A se stesso* o el extático de *L'infinito*.

Si aplicamos al resultado las severas normas del *Zibaldone*, deberemos necesariamente afirmar que el énfasis o el prosaísmo invalidan muchos frutos del confiado esfuerzo. Sin embargo, Oyuela alcanza algunos éxitos parciales: sobre todo cuando la veintiañera arrogancia de Leopardi y sus visiones exaltadas apelan a exclamaciones e interrogaciones un poco retóricas, la versión se acerca con menos pena al ritmo y la emoción originales:

¿Dónde las armas, la constancia, el brío?  
¿Quién te arrancó la espada?  
¿Quién te rindió? ¿Qué afán, qué trama artera,  
qué inmenso poderío  
te pudo arrebatarse manto y corona? <sup>17</sup>;

y también el desprecio de la gloria en la clausura del *Bruto minore*:

*E l'aura il nome e la memoria accoglie* <sup>18</sup>,

conserva su vigor en

Y el nombre y la memoria envuelva el viento <sup>19</sup>,

así como la desolada melodía final de *La sera del dí di festa*:

*.ed alla tarda notte  
un canto che s'udia per li sentieri  
lontanando morire a poco a poco,  
già similmente mi stringeva il core* <sup>20</sup>,

se esmera por no alterar sus notas en la lengua nueva:

.y en la alta noche,  
si por las calles se escuchaba un canto

<sup>17</sup> Calixto Oyuela, *A Italia*, en *Cantos*, ed. cit., p. 159.

<sup>18</sup> Giacomo Leopardi, *Bruto minore*, en *Canti*, ed. cit., p. 104.

<sup>19</sup> Calixto Oyuela, *Bruto menor*, en *Cantos*, ed. cit., p. 171.

<sup>20</sup> Giacomo Leopardi, *La sera del dí di festa*, en *Canti*, ed. cit., p. 67.

que tenue en lontananza iba muriendo,  
ya así también se me oprimía el alma<sup>21</sup>.

Ante estas muestras de cuidado no pueden menos de extrañar, no ya los descoloramientos o las derrotas casi fatales en quien conciba tan levantado proyecto, sino las desinterpretaciones del sentido literal que tergiversan la expresión leopardiana. Los soberbios versos que reclaman, por ejemplo, el derecho a disponer de la propia vida:

*.Quando gl'infausti giorni  
virile alma ricusa,  
riede Natura, e il non suo dardo accusa?*<sup>22</sup>,

se truecan en un absurdo interrogante:

*.Si sus infaustas horas  
alma viril rehusa,  
¿dardo que no la hirió Natura acusa?*<sup>23</sup>;

la memoria de los afectos de la adolescencia, que la casta sencillez de las palabras hace más aguda:

*Che pensieri soavi,  
che speranze, che cori, o Silvia mía!*<sup>24</sup>,

se muda en una imprevista trivialidad:

*¡Qué suaves pensamientos,  
qué coros de esperanzas, Silvia mía!*<sup>25</sup>;

y el lamento por la juventud que pasa, más amada que el renombre, más que la vida misma:

*..e intanto vola  
il caro tempo giovanil; più caro  
che la fama e l'allor, più che la pura  
luce del giorno e lo spirar*<sup>26</sup>,

se distorsiona al punto que el vivir se entiende como muerte:

21 Calixto Oyuela, *La noche del día festivo*, en *Cantos*, ed. cit., p. 177.

22 Giacomo Leopardi, *Bruto minore*, en *Canti*, ed. cit., p. 99.

23 Calixto Oyuela, *Bruto menor*, en *Cantos*, ed. cit., p. 168.

24 Giacomo Leopardi, *A Silvia*, en *Canti*, ed. cit., p. 171.

25 Calixto Oyuela, *A Silvia*, en *Cantos*, ed. cit., p. 186.

26 Giacomo Leopardi, *Le ricordanze*, en *Canti*, ed. cit., p. 183.

...y en tanto vuela  
el dulce tiempo juvenil; más dulce  
que el laurel y la fama; más que el puro  
fulgor del día, y el morir... 27

Cuando en 1905 Oyuela publicó sus *Nuevos cantos*, el propósito de continuar las versiones leopardianas hasta alcanzar su totalidad se anuncia abiertamente<sup>28</sup>. Lo estimulaban a hacerlo los juicios lisonjeros obtenidos por su fatiga anterior, de los que podrían ser cifra estas frases de Miguel Cané: "Oyuela ama a Leopardi. Lo lee, lo penetra, se satura de ese pesimismo al que es curioso haya podido resistir su fe robusta y, por fin, se connaturaliza con él hasta traducirlo con una fidelidad tal, que se diría que las ideas sombrías que corren por un cauce que jamás lleva a la esperanza, han nacido en su propio cerebro y se han enlutado en su corazón"<sup>29</sup>.

El elogio, naturalmente, está lejos de ser objetivo. También las traslaciones ahora realizadas, *Consalvo*, *Aspasia*, *Alla sua donna*, persiguen muchas veces en vano espejar la irónica amargura, las ideales aspiraciones, las súplicas y los rechazos, envueltos por Leopardi en espléndida veste. Una imagen que fulgura con la luz de remotas estrellas:

..o s'altra terra ne' superni giri  
fra' mondi innumerabili t'accoglie,  
e più vaga del Sol prossima stella  
t'irraggia, e più benigno etere spiri. 30,

se opaca en la yerta interpretación:

.o si otra tierra en su girar divino  
entre innúmeros mundos te contiene,  
y un astro más hermoso al sol vecino  
te irradia, y más benigno aire respiras...; 31

y hasta un símil tan nítido como

27 Calixto Oyuela, *Los recuerdos*, en *Cantos*, ed. cit., p. 193.

28 Calixto Oyuela, *Nota a Sobre los "Cantos" de 1891*, en *Nuevos cantos*, Buenos Aires, ed. Félix Lajouane y Cía., 1905, p. 306.

29 Miguel Cané, *Prólogo a los Nuevos cantos de Calixto Oyuela*, ed. cit., pp. XXII-XXIII.

30 Giacomo Leopardi, *Alla sua donna*, en *Canti*, ed. cit., p. 138.

31 Calixto Oyuela, *A su amada*, en *Nuevos Cantos*, ed. cit., p. 176.

*.d'affetti*  
*orba la vita, e di gentili errori,*  
*è notte senza stelle in mezzo il verno* <sup>32</sup>,

se resuelve en una abrupta inconsecuencia:

...de afectos  
y hermosos sueños huérfana la vida,  
es sin estrellas noche en primavera... <sup>33</sup>

Empero, el respeto de Oyuela y la constancia con que se afana por mantener, en cada composición, el número de versos, las combinaciones métricas, ciertas sugerentes cesuras, logran por momentos la recompensa de un decoro estimable. En *Aspasia* podrían indicarse diversos signos de ese mejor acercamiento, como en el despechado pasaje:

*Or ti vanta, che il puoi. Narra che sola*  
*sei del tuo sesso a cui piegar sostenni*  
*l'altero capo, a cui spontaneo porsi*  
*l'indomito mio cuor. Narra che prima,*  
*e spero ultima certo, il ciglio mio*  
*supplichevol vedesti.*

que consigue verterse preservando el ritmo dictado por un ánimo al que confluyen vergüenza y menosprecio:

Puedes jactarte, sí. Dí que en tu sexo  
eres la sola a quien la altiva frente  
sufrí doblar, a quien tendí espontáneo  
mi indócil corazón. Dí que primera,  
y última espero, las pupilas mías  
suplicantes miraste. .;

o la desengañada sonrisa de quien ha descubierto en todas las cosas una igual vanidad:

...a me bastante  
*e conforto e vendetta è che su l'erba*  
*qui neghittoso immobile giacendo,*  
*il mar, la terra e il ciel miro e sorrìdo* <sup>34</sup>,

que se mantiene en la clausura prolijamente acordada:

<sup>32</sup> Giacomo Leopardi, *Aspasia*, en *Canti*, ed. cit., p. 250.

<sup>33</sup> Calixto Oyuela, *Aspasia*, en *Nuevos cantos*, ed. cit., p. 194.

<sup>34</sup> Giacomo Leopardi, *Aspasia*, en *Canti*, ed. cit., p. 250-251.

.me es bastante  
por consuelo y venganza, que aquí inmóvil  
en la hierba yaciendo negligente,  
el cielo, tierra y mar miro y sonrío <sup>35</sup>.

Quizá esta mayor adherencia, aunque sea discontinua, se deba a la menor altura de los cantos elegidos: ya Carducci delataba en el *Consalvo* "pobreza de vida fantástica" y la aceptación insólita del "modelo romántico, entre byroniano y francés" Pero acaso sea más acertado, para explicar la creciente solicitud de Oyuela y su innegable progreso en la comprensión de los textos de Leopardi, recordar su amistad hacia un grupo de intelectuales italianos, en parte colegas suyos en el magisterio universitario <sup>36</sup>. En efecto, desde las *Ilustraciones* que sirven de apéndice a los *Cantos*, hasta las que cierran los *Cantos de otoño*, se suceden las notas cordiales de Giuseppe Tarnassi <sup>37</sup>, Francesco Capello <sup>38</sup>, Leopoldo Longhi <sup>39</sup>; y es de presumir que el afecto que movió a juicios estimulantes y aun a epístolas en verso, habrá sido también pródigo en indicaciones preciosas para discernir un grado de color, una vibración mordaz, una osadía sintáctica del grande poeta del Piceno.

De hecho, en 1924 Oyuela incluyó en su tercer entrega lírica nuevas versiones de idilios leopardianos, y de los más delicados y representativos, que si no consiguen abreviar en mucho la indeficiente distancia del modelo, por lo menos están libres de los yerros de comprensión no escasos en los intentos precedentes. Sobre todo en algunos pasajes del *Ultimo canto di Saffo* los triunfos son halagüeños; el majestuoso comienzo:

35 Calixto Oyuela, *Aspasia*, en *Nuevos cantos*, ed. cit., p. 193-194.

36 El doctor Calixto Oyuela enseñó Literaturas de la Europa Meridional y Literatura Castellana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, desde abril de 1898 hasta noviembre de 1918.

37 Giuseppe Tarnassi fue profesor de Literatura Latina en la misma Facultad por una década (julio de 1896 - julio de 1906).

38 Francesco Capello ocupó diversas cátedras en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (Griego, Literatura Griega, Literatura Latina, Historia de las Civilizaciones), entre abril de 1903 y junio de 1938. De él ha trazado Roberto F. Giusti una afectuosa semblanza en *Visto y vivido*, Buenos Aires, ed. Losada, 1965, pp. 139-146.

39 Desde 1919 hasta su muerte, ocurrida en 1942, el profesor Leopoldo Longhi de Bracaglia fue catedrático de Griego en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

*Placida notte, e verecondo raggio  
della cadente luna; e tu che spunti  
fra la tacita selva in su la rupe,  
nunzio del giorno...*

es literalmente vertido:

Plácida noche, y verecundo rayo  
de la poniente luna; y tú que asomas  
sobre la roca en la callada selva,  
nuncio del día...;

y la queja por la indiferencia con que miran los dioses el infortunio de los hombres:

*..i destinati eventi  
move arcano consiglio. Arcano è tutto,  
fuor che il nostro dolor. Negletta prole  
nacemmo al pianto, e la ragione in grembo  
de' celesti si posa. 40,*

conserva también su afán en el preciso traslado:

*.los fatales hechos  
mueve arcano designio. Arcano es todo,  
menos nuestro dolor. Prole olvidada  
nacemos para el llanto, y en el seno  
de los celestes la razón reposa. 41.*

Las tres restantes composiciones, en cambio, nacidas de la última estada en la odiosamada Recanati, oponen tales escollos que el traductor debía necesariamente quedar frustrado en sus designios. ¿Cómo conservar la luz y el perfume de los campos tras el aguacero, cómo repetir el rumor de las voces que se cruzan alegres, y del trabajo que se reanuda en la suspirada bonanza de *La quiete dopo la tempesta*? Las imágenes, vivas en quien las modeló sobre sus recuerdos, pueden encerrar impensadas asechanzas para el literato absorto en las exigencias del metro. Dice Leopardi:

*E, dalla via corrente, odi lontano*

40 Giacomo Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, en *Canti*, ed. cit., pp. 114-115, 119.

41 Calixto Oyuela, *Último canto de Safo*, en *Cantos de otoño*, ed. Agencia General de Librerías y Publicaciones, Buenos Aires, 1924, pp. 166-168.

*tintinnio di sonagli...* 42,

y la alusión escueta basta para figurarse el camino principal, que atraviesa la aldea y se prolonga hasta la campaña, de donde llega amortiguado un rumor de cencerros. Pero el hechizo cesa si inadvertidamente se cae en una incoherencia:

De la *interpuesta* calle, oye lejano  
tin-tin de campanillas. 43

En *Il sabato del villaggio*, la fresca gracia de figuras y escenas conserva intacta la expectación de la gente por el reposo y el goce del día festivo, mientras las rimas internas, transformando muchos endecasílabos en heptasílabos, y aun en pentasílabos, ciernen la ilusión del caserío en la atmósfera melodiosa y ágil de las *canzonette* populares. ¿Cómo podía repetir Oyuela la maestra levedad de esos toques, las curvas de esas airosas modulaciones? *Il passero solitario*, por su parte, fía la sugestión de su presentido futuro de orfandad a la música grave de los versos escasos de rimas; pero Oyuela, con consonancias reiteradas, no sólo interrumpe los vastos períodos de meditación y turba su clima recogido, sino que da en efectos desmañados como

Cantas, y *tu ala huella*  
del año y tu vivir la flor más bella 44,

bien lejano de la melancólica sobriedad de

*Canti, e così trapassi*  
*dell'anno e di tua vita il più bel fiore* 45.

Aciertos y desmayos en sustancia análogos a los señalados ocurren en la final y más densa colección de versiones leopardianas, incluida en los *Cantos nocturnos* de 1933, y que muestra casi colmada la promesa de traducir íntegro el poemario del recanatense. Dejando a un lado el precoz *Appressamento della morte* y los versos inspirados en *Il primo amore*,

42 Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*, en *Canti*, ed. cit., p. 195.

43 Calixto Oyuela, *El sábado de la aldea*, en *Cantos de otoño*, ed. cit., p. 170.

44 Calixto Oyuela, *El pájaro solitario*, en *Cantos de otoño*, ed., cit., p. 175.

45 Giacomo Leopardi, *Il passero solitario*, en *Canti*, ed. cit., p. 177.

lo cual implica reconocer las notas auténticas de Leopardi sólo a partir de la canción *All'Italia*, Oyuela recompone paso a paso el itinerario lírico de su poeta hasta el postrer *Tramonto della luna*, con las únicas excepciones de *Ad Angelo Mai*, *Al conte Carlo Pepoli* e *I nuovi credenti*<sup>46</sup>. La tensa fatiga no se conforma, sin embargo, con ver cerrados los huecos: cada uno de los traslados ya conocidos es revisto y modificado, aunque haya que lamentar que sólo en pocas ocasiones el nuevo texto corrija o atenúe un anterior ajamiento<sup>47</sup>.

Con todo, no puede menos que subrayarse este esfuerzo sostenido —*delizia ed erinni!*— por más de cuarenta años: una fidelidad a cuyo servicio se pusieron las mejores fuerzas disponibles, pues no hay duda de que las *Leopardianas* representan lo menos caduco de la labor poética de Oyuela. Y es obligado reconocer que tanto esmero no lo convence de alcanzadas cercanías; con honesta dignidad sólo afirma que los textos publicados son el fruto de la “revisión más severa y escrupulosa de que *era capaz*”, para admitir en seguida: “La distancia a que queden de sus altos originales no ha de imputarse [. . .] a fallas de voluntad ni del tenacísimo empeño que ellos exigen, sino únicamente a la limitación de las facultades indispensables para llevar a feliz término tan difícil empresa”<sup>48</sup>.

\* \* \*

Esta lúcida modestia, que Oyuela podrá reivindicar siempre como mérito real, no se repite desafortunadamente en otros escritores, aun de su círculo, y a los que tal vez su

46 Faltan también el fragmento *Odi, Melisso* y las dos traducciones del griego de Simónides de Amorgo, además del *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*, que algunas ediciones incluyen en los *Canti* aunque deba desglosárselo del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. De cualquier manera, Oyuela proyectaba traducirlos “en breve, como complemento de la tarea realizada”. Calixto Oyuela, *Cantos nocturnos. Leopardianas*, Buenos Aires, ed. L. J. Rosso, 1933, p. 149.

47 Así, por ejemplo, en el *Bruto menor*: “...si sus infaustas horas / alma viril rehusa, / ¿vuelve Natura, y dardo ajeno acusa?”. *Cantos nocturnos. Leopardianas*, ed. cit., p. 179.

48 Calixto Oyuela, *Advertencia a Leopardianas*, en los *Cantos nocturnos*, ed. cit., p. 149.

ejemplo aguijó a probarse en la versión de alguna lírica. Así ocurre en Francisco Soto y Calvo, mediocre versificador que ante la tumba de Leopardi osó hablar de “arte hermano”<sup>49</sup>, y envidiar la suerte de Nerina en las pobrísimas estrofas que le sugirió la lectura de *Le ricordanze*.<sup>50</sup> No sorprenderá entonces que, en sus manos, se ofusquen los dieciséis versos que bastaron al hijo de Monaldo para expresar una pena a la que la naturaleza y la luna, benévolas aún y consoladoras, infunden alguna dulzura. Los acentos finales del idilio, en que ese poco de serenidad se vuelve nostalgia:

..Oh come grato occorre  
nel tempo giovanil, quando ancor lungo  
la speme e breve ha la memoria il corso,  
il rimenbrar delle passate cose,  
ancor che triste, e che l'affanno duri!<sup>51</sup>,

se convierten en una sucesión de afirmaciones tan ajenas al Leopardi de 1820, cuando evocaba su defraudado anhelo de libertad, que sólo abusivamente puede considerárselas una traducción:

¡Oh, cuán voluble el tiempo,  
en la edad juvenil! Y cuán, cuán breve  
es el lucir de la esperanza instable,  
al recordarla en las pasadas cosas  
y cuando aún la pena y los afanes duran<sup>52</sup>.

También Jorge Max Rhode fue seducido por la calma aflicción, por el acre placer de las memorias, que son notas distintivas de *Alla luna*. Pero el encanto del poemita, más que de las palabras, brota de la música muelle de los endecasílabos libres, que va diseñando en el paisaje nocturno el bosque penetrado de claror y la figura doliente del poeta:

49 Francisco Soto y Calvo, *Ante la tumba de Leopardi*, en *¡Italia, dulce Italia!*, Buenos Aires, ed. López y Cía., 1929, p. 86.

50 Francisco Soto y Calvo, *Al margen de “Le ricordanze”*, en *¡Italia, dulce Italia!*, ed. cit., pp. 149-150.

51 Giacomo Leopardi, *Alla luna*, en *Canti*, ed. cit., pp. 68-69.

52 Francisco Soto y Calvo, *A la luna*, en *Traducciones líricas*, París, sin pie de imprenta, 1909, p. 108. Además, la segunda línea de esta versión incurre en una burda desinteligencia: “*Sovra questo colle...*” es transpuesto “en este cuello mismo. .”.

*O graziosa luna, io mi rammento  
che, or volge l'anno, sovra questo colle  
io venia pien d'angoscia a rimirarti:  
e tu pendevi allor su quella selva  
siccome or fai, che tutta la rischiari.*

Si esa música se pierde, el hechizo cesa aunque las palabras conserven con escrúpulo el sentido. Y es precisamente el desvanecerse de la blanda cadencia lo que empaña la traducción de Rhode:

¡Oh graciosa luna! yo recuerdo  
que el año pasado en este monte,  
henchido de amargura a contemplarte  
me venía. Inclínada sobre aquella  
selva, tú, como ahora, la aclarabas. 53

Más aún, si el delicadísimo tejido de armonías y sentimientos alcanza, como en *L'infinito*, una perfección suprema, ningún elemento de la sabia trama puede relegarse sin que se acuse un grave daño. La ubicación de las cesuras, el tono y el peso de los adjetivos, los encabalgamientos y las atónitas pausas, se entremeten en las imágenes tan prietamente que cambiarlos importa disipar el aura sugestiva, renunciar a la intuición de lo inacabable:

*.interminati  
spazi di là di quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo; ove per poco  
il cor non si spaura... 54*

Es casi obligado, por eso, que no basten al intento los recursos de quien se prueba en repetir el vértigo de tal experiencia:

*.espacios  
desde allí interminables y silencios  
sobrehumanos y calma profundísima,  
lejos de todo aquello en el espíritu*

53 Jorge Max Rhode, *A la luna*, en *Evocaciones*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora Coni, 1921, p. 216.

54 Giacomo Leopardi, *L'infinito*, en *Canti*, ed. cit., p. 38.

me forjo; el corazón casi se angustia <sup>55</sup>.

Como un signo más de que todo en *L'infinito* es intangible, podría alegarse que la prolongación temporal, o más bien intemporal, determinada por los gerundios "*ma sedendo e mirando*", no soporta la brusquedad del "mas me siento y miro"; y tampoco el "*suon*" tan inmediato y claro, que es voz de la edad presente, acepta la mudanza en el "eco" que la mitiga y aleja. Empero, estas objeciones no desconocen el cuidadoso estudio de Rhode, que llega a merecer la recompensa de algunas vecindades con el original; lo denotan ciertos pasos de *La sera del dí di festa*, el tercero de los cantos leopardianos contenidos en *Evocaciones*, sea que vierta la vehemente rebeldía del joven:

Entretanto yo indago lo que aún debo  
vivir, y aquí por tierra tiemblo y grito  
y me revuelvo....,

sea que refleje su resignada comprobación del efímero trayecto de las cosas humanas:

.el corazón se angustia  
pensando que en el mundo todo huye,  
sin dejar casi rastro. Ya el festivo  
día ha pasado, y al festivo el día  
común sucede. <sup>56</sup>

Es de lamentar que, también aquí, la fluencia armoniosa se detenga de pronto por la rudeza de un verbo:

..en su seno el tiempo  
todo humano accidente *traga*.

ajeno a la eterna e igual corriente imaginada por Leopardi:

<sup>55</sup> Jorge Max Rhode, *Lo infinito*, en *Evocaciones*, ed. cit., p. 127. En el comentario que precede su traducción, el autor parece situar el "*ermo colle*" a una distancia mucho mayor de la escasa que lo separa del palacio Leopardi. En efecto, imagina que el poeta "paseaba todas las tardes por los alrededores de su ciudad natal y, siempre solo..., se le veía detenerse por las colinas y los senderos dorados por el sol poniente, hasta que el caminante taciturno ganaba el monte Tabor y, bajo la escasa fronda, sobre rústica piedra, daba tregua a su cuerpo y descanso a su agitado espíritu" Cf. *Evocaciones*, ed. cit., p. 123.

<sup>56</sup> Jorge Max Rhode, *La noche del día de fiesta*, en *Evocaciones*, ed. cit., pp. 291-292.

*.se ne porta il tempo  
ogni umano accidente...;*

como tampoco es feliz el trueque por

Todo es paz y silencio, y en el mundo  
descansa todo, y más no se razona. 57,

de los dos versos, tanto más graves, donde la paz no es signo  
de placidez sino de muerte:

*Tutto è pace e silenzio, e tutto posa  
il mondo, e più di lor non si ragiona.* 58

\* \* \*

El primer centenario de la muerte de Leopardi, cumplido en junio de 1937, fue ocasión para que en periódicos y revistas se multiplicaran las semblanzas, los ensayos críticos, las traducciones de páginas en prosa o de algunas de sus líricas<sup>59</sup>, con el designio de evocar una vez más su solitaria grandeza y dar nuevo testimonio de la indeclinable juventud de su poesía. En ese año, Pedro Juan Vignale presentó un volumen que, además de las prolijas versiones realizadas, por primera vez en español, de partes del *Epistolario* y del *Zibaldone*<sup>60</sup>, incluía cinco de los diálogos que eslabonan la serie de las *Operette morali*, casi la mitad de los *Pensieri*, la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* y una decena de cantos.

La selección de estos últimos respondió, según la *Noticia preliminar*, al deseo de exhibir “el aspecto más íntimo, menos generalizado, de Leopardi”<sup>61</sup>, y en verdad el ramillete ofrece,

57 Jorge Max Rhode, *La noche del día de fiesta*, en *Evocaciones*, ed. cit., p. 292.

58 Giacomo Leopardi, *La sera del dí di festa*, en *Canti*, ed. cit., p. 67.

59 Sirvan como ejemplos: Nella Passini, *Giacomo Leopardi*, en revista *Nosotros*, 2ª época, año II, núm. 15, junio 1937, pp. 138-155; Leandro Pita Romero, *Las mujeres de Leopardi*, en *La Prensa*, 12 de diciembre de 1937.

60 Pedro Henríquez Ureña tradujo, algún tiempo después, las páginas del *Zibaldone di pensieri* que contienen las reflexiones leopardianas sobre *La gracia y la belleza*, y las publicó en la revista *De Mar a Mar*, Buenos Aires, año II, núm. 4, marzo de 1943, pp. 8-11.

61 Giacomo Leopardi, *Obras. Cuaderno de Apuntes. Epistolario*, divulgados por Pedro Juan Vignale, Buenos Aires, ed. Amigos del libro italiano en la Argentina, 1937, p. 12.

además de las composiciones más célebradas —celebradas con razón— del lírico italiano, algunas de las escritas durante su estancia en Napoli, por tanto tiempo juzgadas de menor precio y que hoy promueven un interés tan asiduo<sup>62</sup>. Para verterlas, Vignale quiso intentar un camino enteramente personal, el que le sugería “su sensibilidad del poeta”, apartándose con deliberación de los modos de Oyuela cuyos traslados estima “durísimos, y con todos los errores que se derivan de su parnasianismo”<sup>63</sup>. Se prometía colmar, así, “la secreta aspiración de ofrecer una imagen de Leopardi en relieve”; y aunque el propósito es excelente y el traductor se esmeró en hallar sendas nuevas para cumplirlo, no siempre los logros pagaron la insistencia del esfuerzo<sup>64</sup>.

Vignale se anima, en efecto, a alterar las primorosas cadencias leopardianas con metros que les son extraños, como los bisílabos y pentasílabos de *A Silvia*:

.y a desolarme con mi desventura  
vuelvo.

.¿por qué después no alcanzas  
lo que entonces prometes? ¿por qué engañas  
tanto a tus hijos?

¡Ay, qué, cuán pasajera  
fuiste,  
querida compañera  
de mi primer edad. .!65,

o de *La sera del dí di festa*:

En tanto indago

62 Walter Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, ed. La Nuova Italia, 1962, *passim*.

63 Giacomo Leopardi, *Obras. Cuaderno de Apuntes. Epistolario*, divulgados por Pedro Juan Vignale, ed. cit., p. 250.

64 Nos parece movido por amistosa adhesión el aplauso que Luis Emilio Soto dedica a la tarea, sin duda meritoria, de Vignale: “Nada ha perdido la hondura del acento al ser trasladado a nuestro idioma. Sin desvirtuarse ni desvanecerse los matices, la desesperación vital de Leopardi, intacta, adquiere en castellano nuevos estremecimientos”. Luis Emilio Soto, *Crítica y estimación*, Buenos Aires, ed. Sur, 1938, pp. 185-189.

65 Pedro Juan Vignale, *A Silvia*, en Giacomo Leopardi, *Obras. Cuaderno de Apuntes. Epistolario*, ed. cit., pp. 21-22.

lo que vivir me aguarda, aquí en tierra  
me arrojó y clamo tembloroso. 66

Otras veces, por conseguir el ritmo deseado, es la línea rigurosa y nítida del discurso poético lo que se descuida, y entonces se empañan reflexiones o quejas entrañables. Así, *Il passero solitario*:

*Tu, solingo augellin, venuto a sera  
del viver che daranno a te le stelle,  
certo del tuo costume  
non ti dorrai.*

disuelve su mesticia en frases alejadas de la intención leopardiana:

Solitaria avecilla, tú a la noche  
llegas y vida te darán estrellas,  
sumiso a tus costumbres  
no te lamentarás..

y cuando el diálogo culmina en el presentimiento de la propia final aridez:

*A me, se di vecchiezza  
la detestata soglia  
evitar non impetro,  
quando muti questi occhi all'altrui core,  
e lor fia vòto il mondo, e il dí futuro  
del dí presente più noioso e tetro,  
che parrà di tal voglia? 67,*

resalta más aún la divergencia con la perpleja inquietud del original:

A mí si de vejez  
salvar no imploro  
el pernicioso escaño,  
cuando a otro corazón lleve estos ojos  
y el mundo hallen vacío, y ese día  
más que el presente, cansador y tétrico,  
de esto ¿qué pensaré? 68

66 Pedro Juan Vignale, *La noche del día de fiesta*, en Giacomo Leopardi, *Obras. Cuaderno de Apuntes. Epistolario*, ed. cit., pp. 178-179.

67 Giacomo Leopardi, *Il passero solitario*, en *Canti*, ed. cit., pp.178-179.

68 Pedro Juan Vignale, *El pájaro solitario*, en Giacomo Leopardi, *Obras. Cua-*

Por fin, el reemplazo deliberado o accidental de un término, sobre todo si el poeta lo ha cargado de significación trascendente, puede desvirtuar una cardinal convicción; es lo que ocurre en *A Silvia*, donde el lamento por la esperanza que acaba al desvanecerse las ilusiones de la adolescencia:

*All'apparir del vero  
tu, misera, cadesti: e con la mano  
la fredda morte ed una tomba ignuda  
mostravi di lontano,*

pierde su sentido inconfundiblemente leopardiano en la sustitución de Vignale:

Al sorprenderte el mundo  
tú, mísera caíste: y con la mano  
la fría muerte y una tumba árida  
mostrabas desde lejos <sup>69</sup>;

e incluso en *Il tramonto della luna*, esa lividez de la vida, que agobia como pesadísimo fardo después que se extinguen los “deleitosos engaños”:

*Abbandonata, oscura  
resta la vita. In lei porgendo il guardo,  
cerca il confuso viatore invano  
del cammin lungo che avanzar si sente  
meta o ragione.. 70,*

se altera en los matices nuevos que le impone la versión:

Abandonada, oscura  
la vida queda. En ella penetrando  
busca el viajero confundido, en vano,  
del camino que avanza ante sus pasos  
meta y razón. <sup>71</sup>

Son reparos que no importan, sin embargo, desconocer la aplicación honesta y no pocas veces fecunda de Vignale; pero

*derno de Apuntes. Epistolario*, ed. cit., p. 15.

<sup>69</sup> Pedro Juan Vignale, *A Silvia*, en Giacomo Leopardi, *Obras. Cuaderno de Apuntes. Epistolario*, ed. cit., p. 22.

<sup>70</sup> Giacomo Leopardi, *Il tramonto della luna*, en *Canti*, ed. cit., p. 322.

<sup>71</sup> Pedro Juan Vignale, *El ocaso de la luna*, en Giacomo Leopardi, *Obras. Cuaderno de Apuntes. Epistolario*, ed. cit., p. 33.

es tan honda y afiligranada la poesía leopardiana, tan pulcra-mente firme su estructura, que asumirla en su integridad y ceñirla sin mengua con el nuevo ropaje es condición inexcusable para no verla ajada, desteñida. Justamente desde uno de los poemas elegidos para completar su florilegio, *Sopra il ritratto di una bella donna*, Vignale pudo recibir la admonición de Leopardi acerca de la fragilidad del canto brotado del acuerdo de sonos e ideas:

*Desiderii infiniti  
e visioni altere  
crea nel vago pensiero,  
per natural virtù, dotto concerto;*

*ma se un discorde accento  
fere l'orecchio, in nulla  
torna quel paradiso in un momento* 72

\* \* \*

Durante el año 1937, otras cuatro versiones de *L'infinito* ofrecieron el homenaje de sus autores al poeta de los *Canti*. La de Eleuterio Tiscornia cuida con empeño el ritmo, las pausas internas, el equilibrado peso de las frases, que en tanto concurren a la intensidad expresiva del juvenil idilio. Acaso haya que objetarle que algunos arcaísmos y preciosismos —“allende” “aquestas”, “soledoso”— no se correspondan con la llaneza confidente del modelo y la virginal sencillez de sus palabras; o que el progresivo dilatarse y enriquecerse de lo imaginado, el dramático *crescendo* impulsado y sostenido por cada vocablo:

*Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani*

72 Giacomo Leopardi, *Sopra il ritratto di una bella donna*, en *Canti*, ed. cit., p. 262. En su traducción Vignale confunde la recta acepción de *concerto*, que no es “concepto” sino “concierto”, con lo que se extravía el designio del original. Véase Pedro Juan Vignale, *Sobre el retrato de una hermosa dama*, en Giacomo Leopardi, *Obras. Cuaderno de Apuntes. Epistolario*, ed. cit., pp. 30-31.

*silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo...*

no mantenga en el calco su afanosa, su turbadora gradación:

Mas asentado y contemplando espacios  
allende aquél, sin término y no humano  
silencio y profundísimo sosiego  
en la mente me finjo. 73

Es menester señalar, en cambio, la desafortunada libertad con que Ricardo del Campo enfrenta el texto leopardiano. Ya al comienzo, el orden invertido con que presenta la colina y el seto famosísimos:

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.*

conduce a la ilógica afirmación de que es la altura del monte la que impide a la mirada abarcar hasta remotas lejanías:

Siempre gratos me fueron este cerco  
y esta yerma colina que la hermosa  
visión del último horizonte amengua. 74

En seguida, no obstante, los versos olvidan el restricto marco, y anulan con ello el vertiginoso fantasear del poeta y su victoria sobre cualquier límite:

Pero al mirar espacios infinitos,  
más allá de sus formas.

Sólo en la segunda mitad del canto, la intuición de lo perpetuo consigue modular voces menos remotas de la sublime virtud leopardiana:

Y al susurrar el viento entre el follaje,  
su voz comparo con el infinito  
silencio aquel que hace evocar lo eterno.

73 Eleuterio Tiscornia, *El infinito*, publicado primeramente en la revista *Atlántida*, Buenos Aires, setiembre de 1937, y citado después por Benvenuto Terracini en *Conflictos de lenguas y de cultura*, Buenos Aires, ed. Imán, 1951, p. 89.

74 Ricardo del Campo, *Lo infinito*, en *La Prensa*, 27 de junio de 1937.

Por fin, las traslaciones de Carlos Obligado y de Ángel J. Battistessa pueden llamarse de veras adherentes, al punto que sería útil parangonarlas para que mejor resalten los ponderables aciertos. En ambas un afinado sentido poético sugiere soluciones respetuosas del paisaje y de sus alusivos confines, de los momentos de meditación metafísica, de los retornos emocionales; si en algún paso debe reconocerse a una la superación más airosa de un escollo, en el instante siguiente es la otra quien reclama el triunfo. Dice Obligado, por ejemplo:

.sobrehumanos  
silencios, y un hondísimo reposo  
me forjo yo en la mente; *con que casi*  
*se espanta el corazón.* 75,

y ese nexo coopera a referir, con alguna mayor fidelidad que en el texto de Battistessa, la zozobra del poeta por haber osado tanto:

.sobrehumano  
silencio y profundísimo sosiego  
en la mente me finjo; *por muy poco*  
*se espanta el corazón.* 76

Pero al llegar al verso conclusivo, con ese inmémorable abandono que hace absolutamente necesario el acento grave de la última palabra:

75 Carlos Obligado, *El infinito*, en revista *Nosotros*, 2ª época, año II, núm. 15, junio de 1937, p. 137.

76 Ángel J. Battistessa, *El infinito*. Leído en el curso de una conferencia, ha quedado inédito y por eso creemos oportuno citarlo por entero:

Siempre grata me ha sido esta colina  
y el seto vivo que por tantas partes  
el último horizonte aquí me oculta.  
Mas sentado y mirando, indefinidos  
espacios más allá, y sobrehumano  
silencio y profundísimo sosiego  
en la mente me finjo; por muy poco  
se espanta el corazón. Y cuando el viento  
oigo plañir entre estas plantas, ese  
infinito silencio a tales voces  
voy comparando, y lo eterno evoco  
y la estación ya muerta, y la presente  
y viva, y su rumor. Así tras esta  
inmensidad se anega el pensamiento:  
y naufragar me es dulce en mar tan vasto.

*.e il naufragar m'è dolce in questo mare,*

Obligado no encuentra otro arbitrio que apelar a un plural:

.Así por esta  
inmensidad se anega el pensar mío,  
y naufragar me es dulce en estos mares <sup>77</sup>,

con lo que desdobra en lo infinito del espacio y lo infinito del tiempo la única inquietante intuición de lo inconmensurable; Battistessa, en cambio, hallará una vía que, si se aparta ligeramente de lo literal, secunda el espíritu de Leopardi con un verso amplísimo de solemne belleza:

.Así tras esta  
inmensidad se anega el pensamiento:  
y naufragar me es dulce en mar tan vasto <sup>78</sup>.

Méritos parecidos alcanza Battistessa en su versión de *Il sabato del villaggio*, ya que la gracia de la joven campesina que vuelve trayendo el adorno de "*un mazzolin di rose e di viole*", la viejecita que hila, los niños que juegan bulliciosos, el artesano que vela en su taller, mantienen su frescura descriptiva y su solidaria emoción en la veste hispana, respetuosa del aéreo dibujo de los metros y la libre curva de las estancias. También la atmósfera de ilusionada espera y la claridad ambigua del novilunio preservan sus levísimos tonos, que flotan, sugestivos, sobre la charla memoriosa de la juventud perdida y el rumor de juegos y labores:

Ya el aire se apenumbra,  
la luz se vuelve azul, y largas sombras  
tornan bajo los techos y collados  
con el blanquear de la reciente luna.  
El esquilón preanuncia  
la fiesta que se acerca. <sup>79</sup>

<sup>77</sup> Es la solución imaginada ya por Oyuela, y adoptada por Rhode y del Campo.

<sup>78</sup> De la "fortuna" que *L'infinito* ha tenido en la Argentina podrían alegarse como nueva señal las estrofas que su angustia cósmica inspiró a Ezequiel Martínez Estrada. Cf. *Variaciones sobre un tema de Leopardi*, en *Humoresca*, Buenos Aires, ed. Babel, 1929, p. 33.

<sup>79</sup> Angel J. Battistessa, *El sábado de la aldea*, en *El poeta en su poema*, Buenos Aires, ed. Nova, 1965, p. 249. Antes había sido publicado en la revista *Lyra*, Buenos Aires, 1937.

Y como Battistessa sabe bien que “según su propia, radical y existencial experiencia es posible que Leopardi no estuviese seguro de la felicidad humana”, aunque “esto no le impidió que la deseara a otros, ni que creyera, de rebote, en la sustantividad de la dicha”<sup>80</sup>, incluso el consejo cordial y reticente al “*garzoncel scherzoso*” acierta con la fórmula que lo transcriba, precisa a la par de enigmática:

Goza, hijo mío; estado dulce y suave,  
estación grata es ésta.  
Ya nada te diré, mas que tu fiesta  
aunque tarde en llegar no te sea grave.

Es lástima que a estos intentos felices no se hayan sumado otros, sintiéndose pagos del desvelo con el acabado trasplante de un verbo irrepetido. Hubiera podido facilitarse así, sin deslustres ni desvíos, el acceso a uno de los volúmenes más ricos de vida y de arte, al trasluz de cuyas páginas se percibe, neta, la semblanza de un lírico que, mucho más que un romántico doliente, fue un empecinado opugnador de tiempos mezquinos, un solitario desafiante de la adversidad,

*erta la fronte, armato,  
e renitente al fato*<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Angel J. Battistessa, *Clasicismo y romanticismo integrados*, en *El poeta en su poema*, ed. cit., p. 248.

<sup>81</sup> Giacomo Leopardi, *Amore e morte*, en *Canti*, ed. cit., p. 227.

## REMINISCENCIAS PASCOLIANAS EN LEOPOLDO LUGONES

En 1917, cuando apareció *El libro de los paisajes*, el “numen caprichoso” de Lugones había cambiado ya reiteradamente registro. Primero fue el ardoroso clamor de *Las montañas del oro*; después vinieron las imágenes estudiadamente elegantes de *Los crepúsculos del jardín*, la intencionada extravagancia del *Lunario sentimental*, la noble celebración de las *Odas seculares*, el remanso intimista de *El libro fiel*. En cada poemario lucía un matiz diverso de la irisada sensibilidad lugoniana, pero en cada uno podía también discernirse, clara, la huella de los maestros frecuentados con una sed de conocimiento y de goce que todos sus críticos debieron subrayar, algunos para advertir las deudas contraídas, otros, menos polémicos, para encarecer el dúctil metal de su talento.

Es indudable que cuando esas fuentes se presentan en la puntual ordenación de una nómina, como la redactada por Carlos Obligado <sup>1</sup>, la capacidad mimética de Lugones fuerza casi al asombro. Más allá de la descontada lección de Darío, se juzgan manifiestos los ecos de Hugo, Whitman, Poe, Baudelaire, acaso Byron, Verlaine, Samain, Banville, Laforgue. Las palabras se vuelven cautas sólo para añadir una más a tan copiosas influencias: “Adújose también a Pascoli con referencia al Lugones bucólico de los *Paisajes*, y creo que no sin relativa razón...” <sup>2</sup>. Es

1 Carlos Obligado, *La cueva del fósil*, Buenos Aires, Librería y Editorial “La Facultad”, 1927, p. 227.

2 Carlos Obligado, *ibidem*,. También Pedro Miguel Obligado, en su estudio sobre *La vida y la obra de Leopoldo Lugones*, cita a Pascoli únicamente para atribuirle una paralela predilección temática: “La descripción de estos pájaros, por su belleza y exactitud, es sin duda única en nuestra lengua; y sólo algún poeta, como Pascoli..., se dio a labor semejante”. Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, con prólogo de Pedro Miguel Obligado, Madrid, ed. Aguilar, 1948, p. 31.

probable, en cambio, que el grande lírico italiano haya sido, por casi una década, una de las voces más asiduamente interrogadas por el poeta argentino.

Sería vano pretender ahora dibujar el camino cierto por donde llegó a Lugones el mensaje del cantor de Castelvecchio, y discernir el interés preciso que lo acercó a su obra profunda y melodiosa. Quizá la fama de Carducci, vasta en la Argentina finisecular, pudo extender su luz hasta revelar al discípulo que, con acentos inéditos, demarcó pronto su mundo inconfundible; quizá contribuyó a señalarlo la explícita convicción del prestigioso D'Annunzio, que exaltó en Pascoli al mayor poeta de Italia después de Petrarca. Pero, fueran éstas u otras las vías, lo seguro es que hacia 1908, cuando Lugones meditaba sus loas a la patria y reanimaba en contacto con las *Geórgicas* virgilianas las imágenes agrestes de su primera juventud, descubrió en el autor de los *Poemetti* un artista congenial, y desde entonces gustó, junto a los versos del mayor poeta de Roma, los que "*l'ultimo figlio di Virgilio*"<sup>3</sup> había sabido plasmar con su amor intenso por la vida campesina, por sus protagonistas humildes y sus hábitos venerables como un rito.

Otras afinidades debieron robustecer después el iniciado ascendiente. Alguna vez confesó Lugones que "si no temiera hacer una frase decorativa, diría que *su* Santísima Trinidad intelectual la formaban Homero, Dante y Hugo"<sup>4</sup>. Y a través de los *Poemi conviviali*, publicados en 1904, no sólo pudo conocer a un enamorado de la Grecia clásica, sino a un vate capaz de recrear los mitos homéricos y de prolongar su hechizo, sea que en *La cetra d'Achille* rememorara los momentos postreros del héroe de la *Iliada*, sea que en *L'ultimo viaggio* imaginase la aventura suprema del ingenioso Ulises<sup>5</sup>.

3 Gabriele D'Annunzio, *Il commiato*, en *Alcyone (Poesie, Teatro, Prose)*, ed. Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1966, p. 388).

4 Respuesta de Leopoldo Lugones a la *Encuesta sobre la influencia italiana en nuestra cultura*, publicada en la revista *Nosotros*, N° 225-226, febrero-marzo 1928, p. 190.

5 Entre los libros de Lugones, que se conservan en parte en la "Biblioteca del Maestro" del Consejo Nacional de Educación, se halla un ejemplar de los *Poemi conviviali*, y además uno de *Myricae*, de los *Primi poemetti*, del *Inno a Roma* y de los *Nuovi poemetti*.

Y también —lo aludían precisamente las palabras liminares de los *Poemi*— Pascoli había sostenido, deslumbrado por un arte cimera, otra larga y grata fatiga: la del estudio e interpretación de la *Commedia*. Los tres volúmenes en que expuso su ciencia sutil y segura, su exégesis minuciosa y nueva, no hallaron demasiados consensos entre los dantistas de profesión; pero Lugones pudo leer en el prefacio-dedicatoria al fundador del *Convito* las frases con que el poeta romañolo proclamaba el valor de *Minerva oscura*, de *Sotto il velame* y *La mirabile visione*. Vibrantes de firme osadía, esas expresiones eran a propósito para excitar la fértil curiosidad de libros y teorías del poeta cordobés: “*Io morirò: quelli no. Così spero, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il Genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli*”<sup>6</sup>.

Algunas señales denotan que la frecuentación de la obra pascoliana se hizo en Lugones admirativa, perseverante. En las primeras *Odas seculares*, el tono alzado y augural, la animación de aguas y montes, la celebrante evocación del pasado, tienen memorias de los endecasílabos solemnes del *Inno a Roma*, tanto como en la *Oda a los ganados y a las mieses* esa discursividad, ese tono de afectuosa confianza, ese dibujo que ciñe con prolija verdad el paisaje, sus habitantes y labores, procuran emular la rústica virtud de *La sementa*, de *L'accestire* o de *La mietitura*. Y cuando cambiaron los estímulos del canto, y Lugones pasó de la exaltación de su tierra a la alabanza de su intimidad más repuesta, si dejó que en *El libro fiel* triunfaran las sugerencias verlainianas, la delicadeza de ciertas composiciones, que Bonet calificó de “casi oníricas”<sup>7</sup>, recuerda espontáneamente la trama impalpable de poemas como *La baia tranquilla* o *La tessitrice*.

Después, en 1915, durante el ciclo de conferencias sobre Historia del Arte que dictó en la Universidad de La Plata, Lugones calificó a Pascoli como “uno de los mayores poetas de Italia” y “su autor preferido”<sup>8</sup>. Para apoyar sus concepciones

<sup>6</sup> Giovanni Pascoli, *Prefazio a los Poemi convivia'i* (*Poesie*, Milano, ed. A. Mondadori, 1944, p. 683).

<sup>7</sup> Carmelo M. Bonet, *Leopoldo Lugones*, en revista *Nosotros*, 2ª época año III, núm. 26-28, marzo-julio 1938, p. 135.

<sup>8</sup> Leopoldo Lugones, Carta al Director de *La patria degli Italiani*, del 4 de julio de 1916, en *Mi beligerancia*, Buenos Aires, Otero y García Editores, 1917, p. 146.

estéticas, en efecto, a ningún poeta acudió con la frecuencia con que se acerca al teorizador de *Il fanciullino*, de quien lee y comenta una veintena de líricas en versiones que no se atreven a prescindir del texto originario, pues una traducción cabal —deplora— “está lejos de su alcance” De pronto lo seducen los breves encantamientos de *Myricae*, sus vuelos mórbidos o festivos, como en *Alba* o *Nevicata*; de pronto subraya la justeza pascoliana para fijar los espectáculos naturales con un impresionismo que volatiliza los datos concretos y en seguida se tiñe de nostalgia, como en *Piano e monte* y *Paese notturno*; o elige *La calandria* para dar una muestra sorprendente de lenguaje que se funde en melodías; o señala en *Il transito* imágenes de levedad extrema, que se circundan de anchas aureolas alusivas.

Era el tiempo en que preparaba *El libro de los paisajes*; y aunque también aquí, como en sus cancioneros anteriores, se turnan resonancias plurales, la voz de Pascoli impregna secretamente toda la colección y aflora a menudo para insinuar una perspectiva, decidir una cadencia, dictar una estructura.

No se trataba, sin embargo, de analogías hondas, de encuentros en la zona de la subjetividad lírica, de la trascendencia obligatoria para toda grande poesía. La sensibilidad umbrátil y movilísima de Pascoli, capaz de percibir los más secretos vínculos entre los seres y las cosas, abierta a las vastedades cósmicas e inclinada hacia las criaturas ínfimas, es don extraño a Lugones, habilísimo artista, “cincelador en oro fino”, como lo definió Darío, pero “de gracia pesada”<sup>9</sup>. Entre ellos, los contactos de temperamento y vocación debían por fuerza reducirse a aspectos de la común inquietud formal: ambos comparten esa disposición de la fantasía que se deja seducir y como encandilar por los detalles de las cosas, por el análisis de los particulares, que en Pascoli acaban asumiendo significaciones inesperadas; y atrae a ambos el experimentalismo, la aventura

<sup>9</sup> Rubén Darío, *Un poeta socialista: Leopoldo Lugones*, en revista *Nosotros*, 2ª época, año III, Nº 26-28, mayo-julio 1938, p. 128. El artículo, dedicado a Carlos Vega Belgrano, se publicó originalmente en *El Tiempo* el 12 de mayo de 1896; y puede leerse también en los *Escritos inéditos de Rubén Darío* recogidos por E. K. Mapes (New York, ed. Instituto de las Españas, 1938, pp. 102-108).

de romper los viejos calcos, el ensayo incesante y abigarrado de nuevas posibilidades de expresión. Por eso, la estela que marcó en *El libro de los paisajes* el magisterio de Pascoli remite especialmente a las colecciones líricas donde esas tendencias del italiano se explayan en un libre juego de invenciones léxicas y sintácticas, de pruebas musicales: *Myricae*, los *Primi* y los *Nuovi poemetti*, *Canti di Castelvecchio*.

Las reminiscencias, incluso la aceptación de soluciones, se dan en múltiples planos. Un esquema típico de *Myricae*, reiterado en los ciclos de *La finestra illuminata*, de *Le pene del poeta*, de *L'ultima passeggiata*, y que los *Poemetti* retoman para enmarcar las estampas de su idilio campestre —la breve sucesión de tercetos endecasílabos que se cierra con un cuarteto—, es fielmente calcado, incluso en la combinación de las rimas, en *La violeta solitaria*, en *Alba*, en *Tarde*. Alguna vez es el comienzo feliz de un verso, o una imagen que consigue infundir vibraciones y matices a un albor uniforme:

*Nevica: l'aria brulica di bianco;  
la terra è bianca: neve sopra neve*<sup>10</sup>,

la que procura conservar su sugestión en el molde nuevo:

Negó y sobre la tierra descendió blandamente,  
cuajando en la nevada su luz el cielo en flor<sup>11</sup>.

O bien un ritmo ágil y cantarino, como el inicial de *Alba festiva*:

*Che hanno le campane  
che squillano vicine,  
che ronzano lontane?*

busca transcribirse en *Repique matinal*:

Prolonga la campana  
su loa matutina,  
con la calma, vecina,  
con el viento, lejana;

<sup>10</sup> Giovanni Pascoli, *Nevicata*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 11).

<sup>11</sup> Leopoldo Lugones, *Nieve florida*, en *El libro de los paisajes*, Buenos Aires, ed. M. Gleizer, 1926, p. 20.

sólo que Lugones se embriaga con la fácil sonoridad, y la alarga trivialmente, ajeno a la fina modulación de Pascoli que matiza y ennoblece su armonía al enlazarla a más graves veneros:

...*L'onda*  
*pende dal ciel, tranquilla.*  
*Ma voce più profonda*  
*sotto l'amor rimbomba,*  
*par che al desio risponda;*  
*la voce della tomba*<sup>12</sup>.

Ya ha sido señalado en los *Paisajes* el uso de adjetivos sinestésicos, "al modo de Baudelaire", con el designio de allegar otra prueba de su filiación modernista<sup>13</sup>. Pero realmente no es necesario conjeturar una deuda más con parnasianos o simbolistas en acercamientos como:

Con irritados cobres se colora. 14,

Ambarina acritud de retama. 15,

En acerbos azules se evapora. 16,

pues uno de los declarados atractivos de Pascoli consistía, para Lugones, en encontrar sus páginas consteladas de rasgos afines:

*.abbandoni*  
*su l'omero il pallor muto del viso*<sup>17</sup>;  
*Lontano io vidi voi chiamar con mite*  
*solco d'odore.* 18;

*.e il suono*  
*sparse per tutto un vago odor cilestre*<sup>19</sup>,

y aun de más complejas y nuevas impresiones:

12 Giovanni Pascoli, *Alba fiorita*, en *Myricae (Poesie, ed. cit., p. 12)*.

13 Carmelo M. Bonet, *Leopoldo Lugones*, en loc. cit., p. 135. También Juan Carlos Ghiano estima que *El libro de los paisajes* se cuenta entre "lo más decididamente modernista de la obra lugoniana" Juan Carlos Ghiano, *Lugones escritor*, Buenos Aires, ed. Raigal, 1955, p. 71.

14 Leopoldo Lugones, *El oriente*, en *El libro de los paisajes*, ed. cit. p. 26.

15 Leopoldo Lugones, *Plenitud invernal*, en *El libro de los paisajes*, ed. cit., p. 79.

16 Leopoldo Lugones, *El oriente*, en *El libro de los paisajes*, ed. cit., p. 26.

17 Giovanni Pascoli, *L'aquilone*, en *Primi poemetti (Poesie, ed. cit., p. 204)*.

18 Giovanni Pascoli, *La grande aspirazione*, en *Primi poemetti (Poesie, ed. cit., p. 236)*.

19 Giovanni Pascoli, *Il solitario*, en *Nuovi poemetti (Poesie, ed. cit., p. 844)*.

*L'aria soffiava luce di baleni  
silenziosi...<sup>20</sup>,*

*...già lì fuori  
impallidiva il vasto urlò del giorno<sup>21</sup>,*

*.dall'alto gli astri  
pioveano muti con un guizzo d'oro<sup>22</sup>,*

que estimulaban con muestras espléndidas su búsqueda incansable de metáforas.

En cuanto al manojó de *Alas*, tan largamente celebrado, es evidente que resuena como un eco de *La fiorita*, el grupo de cantos que abre los *Nuovi poemetti* y en los que Pascoli fijó el color y la voz de los pájaros que, desde los bosques del cercano Apenino, venían a hacer más deleitoso su retiro agreste. El poeta los mira revolar entre los álamos y los alisos, las encinas y los castaños; los ve asistir al esfuerzo de los hombres, espiar la siembra, acompañar las jornadas operosas, participar alegres de la cosecha. Y entrelaza los vuelos, los trinos, los silbidos de la alondra, del petirrojo y el ruiseñor, de la curruca, las golondrinas, el cuclillo o los paros, al florecer de los setos, a la charla de las mujeres que hilan, al ruido de las podaderas, a los gritos incitadores de los bueyes enyugados.

Lugones quiso someter su arte a la prueba de repetir la musicalidad y la transparente coloración de esos himnos, y tradujo *La calandria*. Después aludió a lo arduo del intento: "La versión me opuso dificultades casi desesperantes al buscar el equivalente de sus expresiones tan soberbiamente concisas; como si fueran latinas"<sup>23</sup>. Pero cuando decidió perfilar en el ritmo el mundo locuaz de los pájaros pampeanos, las excelencias del modelo fueron acicate para su habilidad pictórica y para tentar los recursos que Pascoli concibe con tan lúcida eficacia.

La onomatopeya era uno de esos medios, que a veces

<sup>20</sup> Giovanni Pascoli, *Digitale purpurea*, en *Primi poemetti* (Poesie, ed. cit., p. 196)

<sup>21</sup> Giovanni Pascoli, *Anticlo*, en *Poemi conviviali* (Poesie, ed. cit., p. 707).

<sup>22</sup> Giovanni Pascoli, *Il poeta degli iloti*, en *Poemi conviviali* (Poesie, ed. cit. p. 767).

<sup>23</sup> Leopoldo Lugones, Carta al Director de *La Patria degli Italiani*, loc. cit.

inauguraba la composición, como si el poeta cediera la iniciativa a una pura voz de la naturaleza:

*Scilp: i passeri neri su lo spalto  
corrono, molleggiando. 24,*

*Finch. finché nel cielo volai,  
finch. finch'ebbi il nido sul moro. 25;*

otras en cambio quedaba como última nota, la más aguda, en la línea ascendente diseñada por la estrofa:

*Viene il verno. Nella tua voce  
c'è il verno tutt'arido e tecco.  
Tu somigli un guscio di noce,  
che ruzzola con rumor secco.  
T'ha insegnato il breve tuo trillo  
con l'elitre tremule il grillo.  
tr trr trr terit tirit. 26;*

otras, en fin, se alternaba al lenguaje del hombre, se mezclaba con él fraternamente:

*Il pennato porto, ché odo  
già la prima voce del cucco.  
cu. cu. io rispondo a suo modo:  
mi dice ch'io cucchi, e sì, cucco 27.*

Lugones acogió cada una de estas indicaciones:

*Tic-tic. tic-tic-tic. Y en el pío  
que tritura fantástica miga  
gime ya la miseria del frío 28;*

*La medianoche, sobre la montaña,  
trasluce como una uva un torvo azul.  
Más lobrego el ramaie se enmaraña.  
Y en un gemido de dulzura extraña  
llora la selva: Ar .rra, cu-cu, cu-cu. 29;*

24 Giovanni Pascoli, *Dialogo*, en *Myricae (Poesie, ed. cit., p. 54)*.

25 Giovanni Pascoli, *Il fringuello cieco*, en *Canti di Castelvecchio (Poesie, ed. cit., p. 1051)*.

26 Giovanni Pascoli, *L'uccellino del freddo*, en *Canti di Castelvecchio (Poesie, ed. cit., p. 983)*.

27 Giovanni Pascoli, *La vite*, en *Canti di Castelvecchio (Poesie, ed. cit., p. 1042)*.

28 Leopoldo Lugones, *Pajaritos de invierno*, en *El libro de los paisajes, ed. cit., p. 21*.

29 Leopoldo Lugones, *El aracucú*, en *El libro de los paisajes, ed. cit., p. 159*.

En la honda siesta de llama,  
o en el crepúsculo frío,  
su *curí... curí qui quío...*  
alegra la áspera rama<sup>30</sup>.

También el gesto de Pascoli que, en su afectuosa atención, discernía mensajes o avisos en el grito de sus amigos alados:

*La cincia è come te, di bosco:  
sa che pane non hai più.  
Va dove n'ha rimesso il Tosco:  
tient'a su! tient'a su! tient'a su!*<sup>31</sup>,

se espeja en la estrofa lugoniana, dócil al modelo hasta en el sabor popular de la transcripción:

En la punta del chopo (tan alta  
que se azula), con súbito afán  
que su grito clarísimo exalta,  
pide a Juan ¡Pito, Juan! ¡Pito, Juan!<sup>32</sup>.

No basta. Con asombrosa virtud, Pascoli supo calcar en verso gorjeos, y chirridos, y arrullos, tejiendo con ellos las imágenes que aprisionan la huidiza elegancia del ave:

*Viene il freddo. Giri per dirlo  
tu, sgricciolo, intorno le siepi;  
e sentire fai nel tuo zirlo  
lo strido di gelo che crepi.  
Il tuo trillo sembra la brina  
che sgrigiola, il vetro che incrina.*<sup>33</sup>,

y Lugones se esmera por seguirlo, y obtener también para su canto el ornato de las armonías imitativas. Es innegable que en ocasiones lo consigue, como en *El zorzal*, o en *El jilguero*, cuyo momento más feliz tiene justamente en *L'uccellino del freddo* su clara premisa:

Canta, y al son peregrino  
de su garganta amarilla,

30 Leopoldo Lugones, *El chingolo*, en *El libro de los paisajes*, ed. cit., p. 123.

31 Giovanni Pascoli, *La partenza del boscaiolo*, en *Canti di Castelvecchio (Poesie)*, ed. cit., p. 982).

32 Leopoldo Lugones, *El pito-juan*, en *El libro de los paisajes*, ed. cit., p. 141.

33 Giovanni Pascoli, *L'uccellino del freddo*, en *Canti di Castelvecchio (Poesie)*, ed. cit., p. 983).

trigo nuevo de la trilla  
tritadura el vidrio del trino;

pero otras veces el entusiasmo de la emulación, haciéndose indiscreto, lo lleva a abusos estériles por inexpresivos, como en

Oro de loro que es tesoro. 34.

Será interesante, en fin, notar cuántos recuerdos pascolianos se han engarzado en *Salmo pluvial*, la página más celebrada, y quizá la más valiosa, de *El libro de los paisajes*. En primer lugar, esas pausas que ritman la lírica descripción del aguacero, mucho más que a recuerdos de Hugo<sup>35</sup>, remiten casi literalmente a las estampas sucesivas de *Myricae: Tormenta, Pioggia, Dopo l'acquazzone*<sup>36</sup>. Y también las imágenes, y los vocablos que se articulan con sonos fragorosos o apacibles, tienen presentes no sólo los breves poemas de *In campagna* y *Tristezza*, donde se apunta una análoga turbación del paisaje, sino los instantes de *Primi poemetti* en los que la lluvia insinúa un estremecimiento de zozobra o una calma plenitud.

Del trueno que multiplica su retumbo en la cóncava lobreguez del cielo Pascoli había dicho:

.e il tuono rotolò di grotta a grotta<sup>37</sup>,

o también, cuando la distancia se lo mudaba en confuso barboteo:

Un bubbolìo lontano 38,

y Lugones hace confluír en su verso ambas sugerencias, que vivifican, ligadas, los amplísimos alejandrinos del comienzo:

Érase una caverna de agua sombría el cielo;  
el trueno, a la distancia, rodaba su peñón.

Los paralelismos se suceden después, notorios. Si Pascoli ve, en la inminencia de la tempestad:

.la terra ansante, livida, in sussulto<sup>39</sup>,

34 Leopoldo Lugones, *El loro*, en *El libro de los paisajes*, ed. cit., p. 147.

35 "Según la ordenación emotiva, a lo Víctor Hugo, el poema diferencia sentimentalmente cuatro momentos del mismo paisaje" Juan Carlos Ghiano, *Lugones escritor*, ed. cit., p. 108.

36 Giovanni Pascoli, en *Poesie*, ed. cit., p. 86-87.

37 Giovanni Pascoli, *La notte*, en *Primi poemetti (Poesie)*, ed. cit., p. 169).

38 Giovanni Pascoli, *Temporale*, en *Myricae (Poesie)*, ed. cit., p. 86).

39 Giovanni Pascoli, *Il lampo*, en *Myricae (Poesie)*, ed. cit., p. 108).

Lugones lo parafrasea:

.sobre la tierra atónita cruzó un pavor mortal;

y si Pascoli copia el estrépito del trueno con impresiones de desmoronamiento, con verbos que recorren todos los grados del estruendo:

*.a un tratto, con fragor d'arduo dirupo  
che frana, il tuono rimbombó di schianto,  
rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo. 40.*

Lugones se esmera por irle en pos:

.y el firmamento entero se derrumbó en un rayo  
como un inmenso techo de hierro y de cristal.

Los hilos de la lluvia son varillas agudamente vibrantes en la fantasía pascoliana:

*Nella notte scrosciò, venne dirotta  
la pioggia, a striscie stridule infinite. 41,*

y el *Salmo* acoge la metáfora, le suma pormenores:

.un mimbreral vibrante fue el chubasco resuelto  
que plantaba sus líquidas varillas al trasluz.

el seco y súbito estampido del trueno resuena en *La notte* como un disparo:

*..ed ecco  
pronto al orecchio risonar lo sparo 42,*

y Lugones repite, en precisa correspondencia:

.descerrajando al paso su pródigo arcabuz.

Para borrar la inquietud y el pasajero desorden, Pascoli reanuda el coro de las voces campestres y difunde sobre las cosas la dorada claridad de la bonanza:

*Poi fra il cantare delle raganelle  
guizzò sui campi un raggio lungo e giallo 43,*

40 Giovanni Pascoli, *Il tuono*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 108).

41 Giovanni Pascoli, *La notte*, en *Primi poemetti* (Poesie, ed. cit., p. 169).

42 Giovanni Pascoli, *La notte*, en loc. cit.

43 Giovanni Pascoli, *Pioggia*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 87)

y también la visión de Lugones se cierra con una armonía de luz y de sonidos:

...transparente y dorada bajo un rayo de sol.

Cristalina delicia del trino del jilguero...

Se trata, por cierto, de coincidencias temáticas y formales. Sobre un buscador de expresiones justas y raras, de brillos y sonoridades, la esencia delicada y trascendente de la creación pascoliana —reiteramos—, su música recóndita, su mundo celosamente recintado donde sólo se oyen

*rumor di fronde, cinguettio d'uccelli,  
risa di donne, strepito di mare*<sup>44</sup>,

no podían despertar ecos insistentes, tal vez no lograrán siquiera ser penetrados. Por eso, después de *El libro de los paisajes*, tras el fructuoso deslumbramiento por el poeta de Romagna, Lugones se volvió a otras fuentes en demanda de estímulos singulares, y los volúmenes sucesivos mostraron que su proteísmo seguía siendo ágil, vigoroso. Sin embargo, todavía en *Las horas doradas*, entre sensaciones y estampas que traslucen los cambiados modelos, se advierte de pronto un diseño, un motivo, un matiz, que son como memorias de la reciente preferencia y obligan a repetir los cotejos con las páginas del italiano. Valga como prueba este cuadrito de *El buen invierno*:

.se lamenta la noche en tortura.

Flota un lampo entre densos raudales:  
parpadeo que lívido arrasa  
de llanto los tenues cristales.

El ímpetu asalta la casa  
con más furia. <sup>45</sup>,

claramente cercano a los versos en que Pascoli pintó, sobre el telón nocturno, la luz espectral de un relámpago:

<sup>44</sup> Giovanni Pascoli, *Romagna*, en *Myricae* (Poesie, ed. cit., p. 32).

<sup>45</sup> Leopoldo Lugones, *La borrasca*, en *Las horas doradas*, Buenos Aires, ed. Babel, 1922, p. 27.

*.bianca bianca nel tacito tumulto  
una casa apparì sparì d'un tratto:  
come un occhio che, largo esterrefatto,  
s'aprì si chiuse, nella notte nera*<sup>46</sup>.

Debiera añadirse, aún, que así como en *Alas* se transponían siluetas y acordes de *La fiorita*, ahora se aceptan, en *Las oas de la primavera*, las sugerencias de *Alberi e fiori*, el delirioso jardín de *Myricae* que instó a Lugones a dar fragancias color a uno de los capítulos de su poemario de 1922. Pero el halo simbólico de los versos pascolianos se disipa en las descripciones ingeniosas y externas de Lugones; y acaso en este siempre triunfante gusto retórico deba verse la propensión que le vedó construirse un universo intransferible, que le impidió inclinarse pensativo y humilde ante el misterio, contemplar

*delle cose l'ombra lunga, immensa*<sup>47</sup>,

o hacerse capaz de proferir, como Pascoli, palabras en las que vibre un eco nuevo de las viejas angustias y de las eternas esperanzas del hombre.

<sup>46</sup> Giovanni Pascoli, *Il lampo*, en *Myricae* (*Poesie*, ed. cit., p. 108).

<sup>47</sup> Giovanni Pascoli, *Il cieco di Chio*, en *Poemi conviviali* (*Poesie*, ed. cit., p. 690).



## D'ANNUNZIO EN PROSAS Y VERSOS LUGONIANOS

A poco más de un mes desde la partida de Darío, tras el intenso lustro que señaló el comienzo de su apogeo poético y el ejercicio de una decisiva influencia renovadora en los círculos literarios porteños, un artículo de Leopoldo Lugones, cálido de elogios hacia el artista “cuya prosa inventa y cuyo verso crea”, interrogaba de pronto:

¿cómo no ha de extrañar que tan admirable poeta profese una admiración casi idólatra por D'Annunzio y Mallarmé? ¿Son rezagos de pasados cultos? ¿Es una solidaridad mal entendida con ciertos innovadores, cuyo innegable talento no basta para disculpar sus defectos abominables?

Se explica todavía que Mallarmé, con su buena intención, con su “heroísmo” —diría un redactor del *Mercure*—, impresione y arrastre, aunque siempre sea posible diferenciar los méritos del hombre de la valía del escritor; ¡pero D'Annunzio! ¡El retórico infranqueable en prosa, el poeta precioso de la retórica decadente! En presencia de ese *diputado de las Musas* se siente uno inclinado a decir con Boileau:

*.laissons à l'Italie  
de tous ces faux brillants l'éclatante folie. "1*

El joven “audaz, fuerte y fiero” que dos años antes, con *Las montañas del oro*, arremetiera bullangueramente, sabiéndose de memoria a Hugo, contra sensibilidades y técnicas caducas, no sospechaba por lo visto que en su conducta futura

1 Leopoldo Lugones, *Rubén Darío*, en la revista *Buenos Aires*, 15 de enero de 1899, pp. 1-3. El artículo puede también leerse en Leopoldo Lugones (h.), *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, ed. Centurión, 1963, pp. 110-112.

se verían repetidas actitudes muy cercanas a las del poeta de Pescara, y que los atributos de su obra le irían acumulando los mejores títulos para ser estimado precisamente como el “*immaginifico*” de las letras argentinas. En cuanto a la retórica. Pero, en ese 1899, su deploración de los amores dannunzianos de Darío, por sobre el rechazo de un hedonismo que contrastaba su tabla de valores, no debía tener otro propósito que el de aparecer diverso, ajeno al consenso que entonces crecía en torno del lírico de *Canto novo* o el narrador de *Il piacere*: un prestigio que, si en los años finales del siglo tuvo también la aureola de leyenda y escándalo ganada a D’Annunzio por la corusca sucesión de sus piezas dramáticas<sup>2</sup>, tuvo ciertamente en las preferencias del maestro nicaragüense su apoyo más eficaz, su más persuasiva y estable motivación.

La ebriedad pánica y el brillo formal del cantor de *Primo*

<sup>2</sup> Los diarios y revistas de Buenos Aires multiplicaron los ecos del estreno, en París y por Sarah Bernhardt, de *La città morta*, así como de las interpretaciones por Eleonora Duse, en el mes de abril del año siguiente, de *La Gioconda* en el Teatro Reale de Palermo y de *La Gloria* en el Mercadante de Napoli. Dados los límites de una nota, valgan como muestras los comentarios de *La Nación* del 19 de febrero de 1898 —*La Italia literaria en Francia. “Ville morte” de D’Annunzio*—; del 17 de abril de 1899 —“*La Gioconda*” de D’Annunzio—; del 29 del mismo mes —*El drama “Gloria” de D’Annunzio*—; y sobre todo los juicios encomiásticos que Carlos Alberto Becú publicó el 7 y 8 de marzo de 1898 sobre “*La città morta*” de Gabriele D’Annunzio; el anticipado análisis de “*La Gioconda*” de Gabriele D’Annunzio aparecido el 6 de febrero de 1899 con la firma de Rastignac —o sea de Vincenzo Morello, el antiguo co-director con el poeta pescarense de *La Tribuna Illustrata*, el bello semanario romano fundado por el príncipe Sciarra—, o las impresiones que Ettore Mosca expuso sobre “*La Gloria*” de D’Annunzio el 28 de mayo de 1899. Inducida por la expectación del público argentino, Clara Della Guardia ofreció *La Gioconda* desde el escenario del San Martín casi a la par de la “*prima*” italiana —véase *La Nación* del 28 de abril y, al día siguiente, las opiniones de Enrique Freixas—; la misma tragedia sería de nuevo recitada, en la excepcional temporada teatral de 1907, por Tina de Lorenzo y Eleonora Duse. Por lo demás, los dramas dannunzianos integraron invariablemente el repertorio de las compañías que visitaron el Plata hasta las vísperas de la primera guerra mundial. *La figlia di Iorio*, vista ya en 1904 y 1906, fue protagonizada después por Mimi Aguglia en 1907 y 1911; *La nave y Più che l’amore* se conocieron en 1909; *Fedra* en 1910; *La fiaccola sotto il moggio* en 1911. En este último año, Ferruccio Garavaglia solía recitar, en los intervalos de sus espectáculos en el Teatro Nuevo, la *Canzone per la gesta d’Oltremare* que Gabriele D’Annunzio difundiera poco antes desde el *Corriere della Sera*, en ensalzamiento de la campaña líbica. Aunque sea imposible restaurar el fervor y las pláticas suscitadas por cada una de esas experiencias, puede buscarse al menos un reflejo de ellas en Vicente Martínez Cuitiño, *El Café de los Inmortales*, Buenos Aires, ed. Guillermo Kraft, 1949, p. 36.

*vere* sedujeron en efecto, y tempranamente, a Rubén. En los primeros números de la efímera *Revista de América*, fundada con Ricardo Jaimes Freyre apenas llegado a la Argentina, su entusiasmo por el abrucés tiñó de colores apologéticos la semblanza diseñada en *Un esteta italiano* y en *Gabriele D'Annunzio. El poeta*<sup>3</sup>; pero más trascendente es notar el influjo que la "regia rima" del italiano tuvo bien pronto en la exquisitez de ciertas estrofas, en el lustre de esmalte de ciertas imágenes, en esa como percepción del sabor, del tacto, del perfume de las palabras que moldea los ritmos de *Prosas profanas*. Hasta que la exaltación de Gabriele resuena nítida en los cuartetos de *Garçonnière*:

El verso de fuego de D'Annunzio era  
como un son divino que en las saturnales  
guiara las manchadas pieles de pantera  
a fiestas soberbias y amores triunfales<sup>4</sup>.

En los poemarios sucesivos —a despecho de la reprensión lugoniana—, ese ascendiente, lejos de desvanecerse como un ocasional deslumbramiento, multiplicaría sus sugerencias e improntaría nuevas facetas: lo denota el uso flexible y vibrante del hexámetro en los *Cantos de vida y esperanza*, al que Darío se sintió alentado, según una abierta confesión, por el ejemplo convergente de D'Annunzio y Carducci: "Lo que han hecho Carducci, D'Annunzio y otros en Italia. bien podríamos con-

<sup>3</sup> Cf. *Revista de América*, respectivamente en el núm. 1, 19 de agosto de 1894, y núm. 2, 8 de setiembre de 1894. Décadas después, Darío recordaba aún la presencia de D'Annunzio en sus inquietudes de aquellos años: "Con Ricardo nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d'annunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces...". Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, ed. Mundo Latino, 1918, p. 148. Sobre la colección de la *Revista de América*, que se ha vuelto rarísima pero que "decepciona al investigador afanoso de nuestros días" pues "revela muy poco del ruidoso movimiento a que respondió", véase Rafael Alberto Arrieta, *Notas sobre el modernismo en Buenos Aires. "La Revista de América"*, en *La Prensa*, 5 de noviembre de 1950; y del mismo autor, *El modernismo. 1893-1900*, en *Historia de la literatura argentina*, ed. cit., t. III, pp. 449-450. En igual sentido, Emilio Carrilla, *Darío en la Argentina*, en *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario) 1867-1967*, La Plata, ed. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968, pp. 99-105.

<sup>4</sup> Rubén Darío, *Prosas profanas*, Buenos Aires, ed. Coni e hijos, 1896, pp. 56-57.

tinuarlo. aristocratizando así nuestros pensares”<sup>5</sup>; lo denota el esplendor del *Canto a la Argentina*, donde las huellas del *Laus vitae* son tan reiteradas y seguras. . .<sup>6</sup>

Pero nuestra intención no es seguir las trazas de un proficuo interés en el mayor poeta modernista; más bien, para advertir lo apartadizo de la opinión de Lugones, serviría recordar que su juicio fue rebatido con energía, y en dos ocasiones, por su amigo José Ingenieros en *El Mercurio de América*<sup>7</sup>, la revista que en su número inicial divulgó el primer acto de *La città morta* en la versión de Carlos Ortiz<sup>8</sup>, y que acogió también los fervores de Víctor Pérez Petit, arribado poco antes a un mundo de fastuosos mitos:

“Leyendo el *Poema paradisiaco* de D’Annunzio mi alma quedó arrodillada. ¡Oh los dulces versos de claror de ópalo, los hermosos versos blancos como un girón de rayo lunar, los melancólicos versos llenos de inenarrables nostalgias, de soñolientas y errabundas rapsodias! ¡Cuán dulces y acariciadores! ¡Cuán fugitivos, y tenues, y apesadumbrados! ¡Cómo lloran las cadencias, y balbucean los ritmos, y des-

5 Rubén Darío, *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, Madrid, ed. Mundo Latino, 1919, p. 206.

6 Cf. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México-Buenos Aires, ed. Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 98: “La influencia de D’Annunzio, apenas esbozada en algunos rasgos dispersos de *Prosas profanas*, cobra sobre Darío mayor fuerza... después de publicada en 1903 la *Laus vitae*, y se manifiesta claramente, por lo menos en cuanto a la forma, en el *Canto a la Argentina*”. El parecer es concorde con el sustentado por Arturo Marasso: “El tema del ‘canto a’ había sido renovado en la poesía moderna con las magníficas *Laudi* de D’Annunzio. Las *Laudi* sugirieron a Darío la amplitud de la oda, el arrebató lírico...”. Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, ed. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1934, p. 301. Todavía en 1913, en sus envíos como corresponsal de *La Nación* en Francia, Darío ensalzaba “la gloria lírica del gran poeta” declarándolo “incomparable por sus dones de expresión y de música verbales” Véase *Films de París. D’Annunzio insiste*, en *La Nación*, 27 de setiembre de 1913.

7 Cf. *El Mercurio de América*, núms. 2-3, agosto-setiembre de 1898, y núm. 8, febrero de 1899. Ingenieros, por otra parte, daría una prueba de su veneración por el “prodigioso estilista” insertando en el último capítulo de su libro *Italia en la ciencia, en la vida y en el arte*, la traducción de dos pasos —pp. 363-399 y 419-441— de la oda dannunziana *Per la morte di un distruttore*. Cf. José Ingenieros, *Italia en la ciencia, en la vida y en el arte*, Valencia, ed. F. Sempere y Compañía, s. a. (pero el “breve prolegómeno” lleva la fecha abril-junio de 1905), pp. 225-226.

8 Sobre los caracteres poéticos de este escritor, cf. Delia A. M. de Zaccardi, *Un modernista olvidado: Carlos Ortiz*, en *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario) 1867-1967*, ed. cit., pp. 419 y sigs.

mayan las consonantes! Y, súbitamente, ¡cómo estalla la frase en alaridos de clarines marciales, cómo centellea el período en rosas de rubíes, en graderías de mármol, en clámides de esmeraldas! La luz, el canto y el perfume prestan sus notas al poema, y el poema resplandece como una miríada de soles...<sup>9</sup>"

Verdadero sortilegio, las sensuales inflexiones de este arte se insinuaron en las páginas de los escritores noveles, y no sólo de los que frecuentaban los cenáculos donde Darío era la mayor estrella: Ángel de Estrada copió en los colores cálidos de *El triunfo de las rosas* las tintas voluptuosas y densas del *trionfo della morte*; Leopoldo Díaz —más tarde Alfredo L. Bufano<sup>10</sup> y otros aún<sup>11</sup>— procuraron conservar en sus trantos los acordes y los arabescos de la estrofa dannunziana<sup>12</sup>; incluso el Horacio Quiroga de *Los arrecifes de coral* quiso saldar con un cuento su deuda hacia el narrador refinado de afinados amores...<sup>13</sup> Fue un culto difuso y persistente, que dejó vivas marcas en las memorias de Roberto F. Giusti:

9 Víctor Pérez Petit, *Gabriel D'Annunzio*, en *El Mercurio de América*, núms. 2-3, agosto-setiembre de 1898. El artículo, que integró en 1903 el volumen *Los modernistas* (nuestra cita remite a la impresión de Montevideo, ed. Claudio García y Cía., 1943, p. 219), fue seguramente la consecuencia del interés hacia el creador italiano que despertó en Pérez Petit el libro de Enrique Gómez Carrillo, *Literatura extranjera*, publicado en París por Garnier en 1895. Pérez Petit lo reseñó ampliamente en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* —Montevideo, vol. II, núm. 25, 10 de abril de 1896—, dejando ver hasta qué punto las indicaciones de Gómez Carrillo equivalían para él a una revelación: "...igual ignorancia, si no es más grande, tenemos de esos otros literatos que estudia Gómez Carrillo:... Strindberg, Bostrom, Heyse, Pouchkine, Walt Whitman, Swinburne, D'Annunzio y los poetas jóvenes de Francia..., son artistas de tanto mérito en su país como desconocidos para nosotros" (loc. cit., p. 4).

10 De su proyectada colección de *Versiones*, Bufano anticipó algunos poemas de D'Annunzio —con notas que garantizaban el respeto por modalidades estilísticas del original— en la revista *Nosotros*; pueden leerse *Abril* en el núm. 222-223, noviembre-diciembre de 1927, pp. 258-259, y *La noche* y *La manzana* en el núm. 249, enero de 1930, pp. 187-190.

11 Gabriele D'Annunzio, *Poetas líricas*, Buenos Aires, ed. Claridad (colección Los poetas, vol. 28), 1925.

12 Leopoldo Díaz, *Traducciones*, Buenos Aires, ed. Pablo E. Coni e hijos, 1897. Las páginas de D'Annunzio que figuran vertidas en este volumen son: *El verbo* (p. 155), *El engaño* (p. 156) y *Un recuerdo* (p. 157). La mediocridad de los logros bien merece la "stroncatura" de Paul Groussac en *La Biblioteca*, año II, t. IV, Buenos Aires, Librería Félix Lajouane, 1897, pp. 327-328.

13 Horacio Quiroga, *El guardabosque comediante*, en *Los arrecifes de coral*, Montevideo, ed. Claudio García y Cía., 1943, pp. 103-111. Así se llega a la culminación

"El *Immaginifico* ejerció una fortísima seducción sobre nuestros jóvenes escritores. ¿Cuál no lo imitaba poco o mucho, cuarenta, treinta y cinco años atrás? Difícilmente las nuevas generaciones podrán comprender la devoción artística que le profesó la nuestra. El novelista fue muy leído, la verdad sea dicha, más a través de las opacas traducciones publicadas por la editorial Maucci, o en las francesas excelentes de Hérelle, que en el texto original; también lo fue el lírico del *Canto novo* y del *Isotteo e la Chimera*. A su lectura se pobló nuestra lírica de jardines solitarios y misteriosos, de pasos lentos y silentes sobre las hojas de otoño, de murmurios de fuentes soñolientas y de hermanitas buenas y de amores ambiguos. Sus versos tuvieron aquí traductores. También un drama suyo de la suprema madurez, *La nave*, fue vertido en Buenos Aires al verso castellano por don Andrés A. Demarchi<sup>14</sup>. El que habría de erigirse más tarde en nuevo poeta civil de Italia. "*l'orbo veggente*", antes nos había envuelto en la onda musical de sus ritmos, deslumbrado con la riqueza suntuosa de sus imágenes sensuales o terribles, fascinado con su señorial maestría en el arte y en el goce vital. Cada una de sus novelas, cada uno de sus dramas y libros de cantos, eróticos, satíricos, heroicos, jalonaron fechas inolvidables en la historia de nuestras emociones. Por su influjo mirábamos los jóvenes en un deslumbramiento la Grecia de Homero o de Platón, la Florencia de Lorenzo el

ción del relato: "...el escaparate guardaba dos o tres libros nuevos. La extraña carátula de uno de ellos le llamó la atención: sobre un dibujo atormentante, leyó el título: *El triunfo de la muerte*. Y lo compró y lo leyó en una tarde y una noche. Al otro día tuvo fiebre y se metió en cama. [ ] Las bruscas revelaciones de la obra marcaron el derrotero de su pobre alma sin guía, y todo el tranquilo llanto que enjugara con sus manos cayó sobre el libro...". Incluso cuando el cambio de sus concepciones estéticas lo apartó del narrador abrucés, Quiroga siguió reconociendo la potencia de su lirismo: en una carta a Ezequiel Martínez Estrada, casi al final de su vida, escribe: "No sé si... le he recordado dos versos de D'Annunzio que me han parecido siempre extraordinarios —y tan míos!

*Grande come un passato, lontano amore.*

*Lontano come un grande, pessato dolore.*

Todo está ya allí". Cf. Horacio Quiroga, *Cartas inéditas*. Prólogo y notas de Arturo Sergio Visca, Montevideo, 1959, p. 132. Realmente los versos dannunzianos se habían vuelto cosa propia en el recuerdo de Quiroga, pues al citarlos — y lo hace reiteradamente en sus cartas — da siempre ese texto alterado del final de *Nell'estate dei morti* en el *Poema paradisiaco*, donde dicen así:

...e il cielo

*era lontano como un grande amore*

*passato, un grande lontano dolore.*

<sup>14</sup> La traducción que recuerda Giusti fue editada por la *Revista Artística de*

Magnífico y de Marsilio Ficino. ¿Cuál de sus antiguos admiradores, y lo éramos todos, puede recordar hoy sin sentir renovarse aquella emoción, el estreno de *La città morta* o la publicación de las *Laudi*?"<sup>15</sup>.

\* \* \*

A estar a su protesta y a su ostentado desapego, Lugones habría sido el único inmune a ese contagio excitante, el único que negó tributos al mágico combinador de crueldades y delicadezas. En cambio, también él se detuvo a escuchar las "*canzoni maliose*" del poeta de Abruzzo, y por lo menos en una estación de su lírica son discernibles los rastros de las predilecciones crepusculares, de los ardores y las extenuaciones, de los escenarios de aguas y frondas, con los que D'Annunzio enmarcó, sublimándolos, sus tempestuosos amores. Rastros que se acusan de improviso en la flexión de una línea, en el espejeo de una luz, y no señales copiosas o perfiladas, pues ya es un lugar común en la crítica del poeta cordobés registrar el celo con que destilaba en su propia alcatara los jugos atesorados en su incansable e inteligente revolar. Pérez Petit supo describir bien esa aptitud distintiva: "Cuando Leopoldo Lugones coge una metáfora ajena que le ha enamorado y se da a la tarea de construir con ella otra suya, trastorna tan hondamente la idea y los términos, que casi no se reconoce aquella"<sup>16</sup>; y Guillermo Ara confirma la peculiar labor de transmutación, en la que podría identificarse legítimamente el

*Buenos Aires*, en 1909, y parcialmente repetida en el número que dedicó por entero a D'Annunzio la revista *Ideas y Figuras* de Alberto Ghirardo. Cf. Andrés A. Demarchi, *La nave. Tragedia* (sic.) de Gabriel D'Annunzio. Tercer episodio; en *Ideas y Figuras*, año II, nº 27, 2 de mayo de 1910.

15 Roberto F. Giusti, *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Buenos Aires, ed. Raigal, 1954, p. 40. Más brevemente, esta declaración tuvo modo de ratificarse años después: "La admiración por Zola y Daudet, que caracterizó a la generación anterior, había cedido paso a la idolatría por el autor de *Le crime de Sylvestre Bonnard*, sólo pareja a la que inspiraba Gabriele D'Annunzio... Todavía se creía en la virtud de la prosa artística; y a la novela los admiradores de France y D'Annunzio le pedían algo más que hechos crudamente desnudos". Roberto F. Giusti, *Visto y vivido*, Buenos Aires, ed. Losada, 1965, p. 94.

16 Víctor Pérez Petit, *El pleito Lugones-Herrera y Reissig*, en la revista *Nosotros*, 2ª época, año III, núms. 26-28, mayo-julio de 1938, p. 242.

esencial *estilo* del lírico: “Lugones, cuya capacidad para sentir con los poetas que admiraba era muy grande, no toma nunca un verso íntegro, ni siquiera una imagen, que autorice una confrontación de semejanzas precisas”<sup>17</sup>.

Con todo, si se repasan *Los crepúsculos del jardín* de 1905 no será arduo individualizar resonancias de las rimas dannunzianas, aunque coexistan prietamente con los influjos ciertos —y muchas veces señalados<sup>18</sup>— de Samain, de Verlaine, del Darío llegado poco antes a su cumbre de creador. Ya los títulos de algunas composiciones —*Hortus deliciarum*, *Paradisiaca*— avisan del deliberado arrimo al *Poema paradisiaco* de 1893; pero es en especial el marco de los jardines umbrosos y desiertos, es el otoño y la lánguida declinación de las tardes, son las amadas pálidas y esquivas, las notas que traen reminiscencias más o menos fugaces, más o menos cercanas, de los gestos, las gradaciones, los decorados de los mórbidos ritmos italianos. A veces, incluso, el eco se hace inmediato; así, un adjetivo precioso como el “*iacintino*” de *O rus!* pasa al “río de jacinto” de *Delectación morosa*; o el recuerdo nocturno de una cabellera negra y larga:

*.l'immensa ombra del ciel prolunga  
i tuoi capelli in una sola forma,  
in una sola onda, in un solo fiume... 19,*

se vuelve:

Sus lóbregos cabellos de pluviosa finura,  
anohecían la hora de la fugaz ventura... 20

También la apertura de una lírica tan citada como *Aprile*:

17 Guillermo Ara, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, ed. La Mandrágora, 1958, p. 61.

18 Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, ed. Troquel, 1955, pp. 28-29; Juan Carlos Ghiano, *Lugones escritor*, ed. cit., p. 71.

19 Gabriele D'Annunzio, *La sera*, II, en *Poema paradisiaco. Odi navali* (1891-1893) Milano, ed. Fratelli Treves, 1925, p. 42. Quizá sea oportuno destacar la vasta e intensa atracción ejercida por este poemario, algunos de cuyos versos se repetían de memoria como cifra de lirismo sensual y atormentado. Entre los “inmortales”, parecía preferirse el comienzo de *Sopra un “Erotik” de Eduard Grieg*: “*Voglio un amore doloroso, lento, / che lento sia come una lenta morte*” Cf. Vicente Martínez Cuitiño, *El café de los Inmortales*, ed. cit., p. 38.

20 Leopoldo Lugones, *Los cuatro amores de Dryops*, en *Los crepúsculos del jardín*, Buenos Aires, ed. Arnaldo Moen y Hermano, 1905, pp. 126-127.

*Socchiusa è la finestra, sul giardino.  
Un'ora passa lenta, sonnolenta... 21.*

insinúa su cadencia y su molicie en los versos que comienzan otro canto:

Dormía la arboleda; las ventanas  
llenábanse de luz como pupilas... 22;

las mujeres albas e inaccesibles de *La passeggiata*, de *Nell'estate dei morti*:

*Nulla di voi, nulla di voi si dona.*

*.tu che non ridi al verso che ti loda  
e scuoti il capo quand'io t'incorono... 23,*

encuentran entre las estancias de Lugones hermanas que prolongan su desvío:

Tu carne se congela en alabastro,  
y mi palabra, en tí, sólo despierta  
una vaga sonrisa, como el rastro  
de una hoja seca sobre el agua muerta 24;

y las profundas perspectivas de un parque señorial:

*Il bel giardino in tempi assai lontani  
occultamente pare lontanare. 25.*

pueden repetir su sugerencia de secretos:

En la umbrosa avenida que se aleja  
hacia quién sabe qué misterio eclógico. 26.

La lectura prolija es capaz de revelar aún otras correspondencias; si en *Cisnes negros* el ave resplandece nívea entre las sombras del ocaso:

21 Gabriele D'Annunzio, *Aprile*, en *Poema paradisiaco. Odi navali*, ed. cit., p. 63.

22 Leopoldo Lugones, *El éxtasis*, en *Los crepúsculos del jardín*, ed. cit., p. 41.

23 Gabriele D'Annunzio. *La passeggiata*, en *Poema paradisiaco. Odi navali*, ed. cit., p. 31; *Nell'estate dei morti*, ibidem, p. 54.

24 Leopoldo Lugones, *Romántica*, en *Los crepúsculos del jardín*, ed. cit., p. 83.

25 Gabriele D'Annunzio, *Hortus larvarum*, en *Poema paradisiaco. Odi navali*, ed. cit., p. 57.

26 Leopoldo Lugones, *Ave mia gratia plena*, en *Los crepúsculos del jardín*, ed. cit., p. 183.

Cuando de pronto, con ligero arranque,  
en su blancura casi refulgente,  
el solitario cisne del estanque  
boga hacia ellas armoniosamente... 27,

también en la penumbra de *Hortus conclusus* se destaca el girar pausado de un albor casi mítico:

*Un cigno con remeggio lento fende  
il lago pura imagine del cielo...  
e fluttua nel lene solco il velo  
de l'antica Tindaride, risplende  
su l'acque. 28;*

si es triste el sonido de los surtidores lugonianos:

Las nobles fuentes que el jardín decoran,  
gimen en la abismada lejanía,  
con esos balbuceos que ya lloran  
y que no son palabras todavía. 29;

no hacen sino continuar el quejido de remotas fontanas:

*Non è che voce d'acque su la pietra...  
.non altro s'ode, ne la luce spenta,  
che quella voce che giù si lamenta,  
che si lamenta in fondo a quel giardino 30.*

y una imagen de relieve escultórico:

.en su serenidad incommovida  
de claro mármol, sonrió dormida  
junto al agua la náyade yacente. 31,

resulta copia de la cincelada antes por D'Annunzio para su *Psiquis*:

*Su 'l ciglio del marmoreo bacino  
che i misteri dell'acqua in sé racchiude,  
la vergine giacente un suo divino*

27 Leopoldo Lugones. *Cisnes negros*, en *Los crepúsculos del jardín*, ed. cit., p. 16.

28 Gabriele D'Annunzio. *Hortus conclusus*. en *Poema paradisiaco. Odi navali*, ed. cit., p. 27.

29 Leopoldo Lugones. *Cisnes negros*. en *Los crepúsculos del jardín*, ed. cit., p. 15.

30 Gabriele D'Annunzio. *Aprile*, en *Poema paradisiaco. Odi navali*, ed. cit., p. 63, 65.

31 Leopoldo Lugones. *Aquel día...* II, en *Los crepúsculos del jardín*, ed. cit., p. 142.

*sonno compone...* 32

Estas muestras no agotan, empero, las buscadas vecindades con momentos del canto dannunziano; otros cuidadosos engarces podrían enumerarse, certificando que la atención lugoniana aquilató uno tras otro los poemarios de Gabriele. Lo prueba, para limitarnos al *Intermezzo di rime*, el soneto que abre *Los doce gozos*: no sólo el verso primero de *Tentación*:

Calló por fin el mar, y así fue el caso<sup>33</sup>,

duplica con un irrelevante cambio en el paisaje el movimiento inaugural de *Il peccato di maggio*:

*Or così fu; pe 'l bosco andavamo...*<sup>34</sup>,

sino que es análoga la sensual anécdota de ambas líricas y hasta se tiñen de los mismos colores los cielos de los dos crepúsculos. Dice el italiano:

*Allora fu una molle cascata di viole  
ne l'aria; un solco d'oro s'apriva basso.*

y el argentino, en inmediato seguimiento:

En un largo suspiro violeta  
se extenuaba de amor la tarde quieta.

.La palidez dorada del Ocaso.

¿Cómo entender, entonces, el regaño por la “idolatría” dariana y el desdén por los “falsos brillantes” de quien, como D’Annunzio, pudo con razón jactarse de arrancar a la palabra todos sus cambiantes, de modularla en todos sus tonos, conector seguro de su misterio y de su fuerza? No queda sino atribuirlos a un gesto fingido, máxime si se toma en cuenta que justamente en 1899, o de un año antes, data la divulgación en las revistas porteñas *Iris* y *La Quincena* de la guirnalda de *Los doce gozos* donde, acaso con mayor claridad que en cual-

32 Gabriele D’Annunzio, *Psiche giacente*, en *Poema paradisiaco. Odi navali*, ed. cit., p. 86.

33 Leopoldo Lugones, *Tentación*, en *Los crepúsculos del jardín*, ed. cit., p. 29.

34 Gabriele D’Annunzio, *Peccato di maggio*, en *Intermezzo di rime*, Milano, ed. Antonio Bietti e C., 1908, p. 78.

quier otro pasaje de *Los crepúsculos del jardín*, traslucen las posturas y se espejan los brillos del autor de *Femmine e Muse* <sup>35</sup>.

\* \* \*

En 1916 Leopoldo Lugones reunió, en un cuaderno de las Ediciones Mínimas, siete relatos que ya habían visto la luz en diversas publicaciones y que se vinculaban por una nota de candidez casi pueril, por el trasfondo generalmente abierto y silvestre, por los pudores y delicias de los primeros asomos al amor.

En las tenues narraciones vibraba, por ende, una cuerda inesperada, sobre todo después de *La guerra gaucha*, esa “admirable e ilegible epopeya en prosa” como la calificó Giusti <sup>36</sup>, y de la mezcla de imaginación y análisis de *Las fuerzas extrañas*, donde la curiosidad por doctrinas esotéricas se alía con los visibles influjos de Poe. De ahí que, frente a la enjuta colección de *Cuentos*, Luis Emilio Soto se esforzara, aunque en vano, por descubrir un enlace entre aquellos antecedentes y estas “historias de changos enamorados”, nacidas en su opinión de “reminiscencias pastorales de Garcilaso y de Bernardino de Saint Pierre” <sup>37</sup>.

Pero no había motivos para incomodar a tan lejanos arquetipos: el ejemplar que Lugones tuvo presente —si bien con la libertad o el capricho usuales en sus adaptaciones— fue *Terra Vergine*, la entrega narrativa de un D’Annunzio primerizo y ya capaz de exponer una singular visión de la gente de su tierra, a cuya vitalidad imperiosa sirven de símbolo las aguas del Pescara que avanzan y se despeñan entre la aridez de las montañas. En Lugones ese ímpetu se abate, el deseo

<sup>35</sup> Quisiéramos agregar que en *Los crepúsculos del jardín* se insinúa también alguna imagen del D’Annunzio novelista. Por ejemplo, las “tres enlutadas de indolente paso” de *Cisnes negros* alientan en el clima de las *Vergini delle Rocce*, y su entorno, rico de primores decadentes, es el mismo que enmarca episodios capitales del “romanzo” de 1895.

<sup>36</sup> Roberto F. Giusti, *Nuestros poetas jóvenes. Revista crítica del actual movimiento poético argentino*, Buenos Aires, ed. de Nosotros, 1911, p. 47.

<sup>37</sup> Luis Emilio Soto, *Sobre algunos cuentos de Lugones*, en *La Nación*, 13 de noviembre de 1955.

carnal se enfrena en timideces y la pasión se vuelve picardía; pero son también parejas de jovencitos que se abren a la vida las que motivan el narrar, y son las serranías y los arroyos cordobeses, son los arcaicos interiores provincianos, el ámbito de sus aventuras de adolescentes para quienes el amor, si casi siempre es goce, puede alguna vez llegar a ser tristeza mortal.

Quien recuerde las acres esencias y el color llameante de *Terra vergine* pensará que el parangón debe detenerse aquí, y sin embargo hay más: en primer término semejanzas estructurales, pues es análoga la parvedad de los dos volúmenes —el dannunziano reunía apenas nueve *racconti* <sup>38</sup>—, y es parecido el arbitrio de mezclar a la fluencia de las acciones contadas la inacción de un rapidísimo boceto —hasta los nombres se responden: *Fiore fiurelle* en el abrucés, *Flores de durazno* en Lugones.

Las cercanías en el contenido pueden medirse después. Si se repasa *Los pastorcitos*, en el umbral mismo de *Cuentos*, son obligadas las referencias a la fábula que inicia y da título al libro romano de 1882, aunque los relieves resulten deprimidos y borrada la potente rudeza: como Tulespre conduce su piara y Fiora cuida sus cabras por los declives y los angostos valles de la Maiella, Pedro y Juanita apacientan entre riscos y matorrales sus rebaños de ovejas. Una serie de detalles va respondiéndose después en el tramado de las dos historias: las pausas ociosas se distraen en ambas, por ejemplo, con rústicas melodías, pero mientras en *Terra vergine* la musical es Fiora, que canta sus *stornelli* en las siestas de julio, en *Los pastorcitos* —con uno de los trueques comunes en Lugones— es Pedro quien aprende a acordar sonidos con su flauta de caña. El cotejo de los párrafos serviría, a un tiempo, para advertir la calidad de las artes: la imagen de Lugones, en la que se cruzan memorias virgilianas, antes de cobrar pleno resalto se diluye en noticia:

38 Gabriele D'Annunzio, *Terra vergine*, Roma, Casa Editrice A. Sommaruga e C., 1882, 110 páginas en 32º. En la edición definitiva, de dos años después, fueron añadidos *Bestiame* y *Ecloga fluviale*.

“ ..mientras las ovejas pacían por las cañadas verdes, él, recostado bajo algún árbol corpulento, en la silenciosa apacibilidad..., en vez de fabricar trampas para pájaros como antes, estaba ahora ocupado con mucho ahinco en la construcción de una flauta. Estas aficiones musicales de los últimos tiempos, coincidieron con un notable aumento de sensibilidad...”<sup>39</sup>,

en tanto que, con elementos casi parejos, D'Annunzio convierte la figura de cobre de la serrana y sus gozosas canciones en síntesis espléndida de la ebriedad y el vigor de la naturaleza que la circunda, indomable y estiva:

*..seduta sotto a una siepe di rovo, mentre le capre intorno brucavano arrampicandosi pel rialto, Fiora cantava innanzi alle farnie gigantesche che si rizzavano su con la gran possa del tronco e allargavano le braccia fronzute, gremite di frutti, in quella gioia odorosa di aria e di luce”*<sup>40</sup>.

Repetida es también la impaciencia de Tulespre y Pedro cuando sus animales se desbandan; pero Lugones se conforma con reacciones de arcádica medida, con pinceladas suaves, frente a la escena que D'Annunzio pinta a trazos negros y rojos, con dinamismo salvaje. Narra el cordobés:

*..cuando por las tardes regresaba al aprisco, contenía sus veleidades de retozo e independencia con amonestaciones y silbidos que introducían frecuentemente el orden en las filas. Y digo frecuentemente, porque hubo casos, aunque muy extraordinarios, de rebelión, en que la honda de Pedro debió funcionar ”*<sup>41</sup>,

y así describe a su héroe irritado el artista de Pescara:

*“Il branco dei porci. sollevava nugoli enormi; Tulespre dietro con la canna su quell'accavallamento di dorsi nerastri, da cui uscivano grugniti sordi e grufolii e lezzi aspri*

<sup>39</sup> Leopoldo Lugones, *Los pastorcitos*, en *Cuentos*, Buenos Aires, Ediciones Mínimas, 1916, p. 7. El relato se había publicado anteriormente en la revista *Iris*, núm. 3, 17 de agosto de 1889, ilustrado por Fortuny; y a pesar de no ser la más antigua de las fábulas agrupadas en el octavo cuaderno de la Ediciones Mínimas, abre la serie en evidente concordancia con la ordenación dannunziana.

<sup>40</sup> Gabriel D'Annunzio, *Terra vergine*, en *Le primavere della mala pianta*, Verona, Istituto Nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio, 1931, p. 5.

<sup>41</sup> Leopoldo Lugones, *Los pastorcitos*, en *Cuentos*, ed. cit., p. 6.

*di carne riscaldata; Tulespre dietro, gittando urlacci dalla strozza secca, rosso in faccia e tutto in sudore. tempes-  
tando con la canna, con i sassi. "42,*

Las convergencias son aún más significativas en el tramo culminante de la ficción: idéntico es el gesto seductor en Fiora:

*"...si voltò, nel sorriso della bocca sanguigna mostrando le due file bianchissime dei denti mandorlati..." 43,*

y en la zagala de Lugones:

*"Ella se limitó a sonreír para que se le viera bien la boca que estaba muy roja, y los dientes muy lindos y muy blancos. " 44,*

y similar es, un poco más adelante, la cita a que implícitamente convida la mención del agua cercana. Pero si en *Terra vergine* es la montañesa quien señala la frescura del río en la garganta del monte:

*"—Vo al fiume—, rispose ella perdendosi con il branco nelle scorciatoie. E Tulespre udì i crepitii dei rami stroncati, i belati brevi nella discesa. ",*

en la página lugoniana, iterando el recurso de las inversiones, la sugerencia ahora tímida nace de Pedro:

*"—Adiós, Juanita; me voy para el arroyo.*

Por fin, en los dos relatos la atracción contenida se libera en un beso: ardiente en D'Annunzio, contagiado de la lascivia difusa en el paisaje:

*"Le prese la testa fra le palme, l'attirò a sé, e con gli occhi socchiusi stette a sentirsi correre per tutte le vene la voluttà di quella bocca umida premuta all'arida bocca sua. 45,*

deslumbrado en *Los pastorcitos*, donde corona una peripecia seguida con mirada entre traviesa y afectuosa:

42 Gabriele D'Annunzio, *Terra vergine*, en *Le primavere della mala pianta*, ed. cit., pp. 3-4.

43 Gabriele D'Annunzio, *Terra vergine*, en *Le primavere della mala pianta*, ed. cit., p. 7.

44 Leopoldo Lugones, *Los pastorcitos*, en *Cuentos*, ed. cit., p. 8.

45 Gabriele D'Annunzio, *Terra vergine*, en *Le primavere della mala pianta*, ed. cit., p. 12.

“ .la boquita rosada se pegó a la boca de Pedro... Cuando volvieron del éxtasis, todas las estrellas del firmamento estaban asomadas, mirándolos”<sup>46</sup>.

Precisamente ese suceso que lleva al desenlace pone a la luz una reminiscencia nueva, que subraya el matiz ingenuo, de elemental simplicidad, querido por el escritor argentino para las gentes y las cosas de su “tierra virgen” como corrigiendo —aunque sólo le haya opuesto melindres o niñerías— la irruencia ciega de las pasiones dannunzianas. En las gracias tiernas y en los afectos virginales que parece preferir, era maestro el Tasso joven, el que triunfaba en la corte de Ferrara imaginando, para distraer a sus señores, cuadros bucólicos o heroínas dolientes; y Lugones recordaba, entretejidos a sus experiencias infantiles, los lances de guerreros y amazonas que, en la corriente de armoniosas octavas, habían impresionado, en la paz de una villa cordobesa, su sensibilidad atenta a las lecturas de las veladas familiares:

“Durante la noche... el padre leía otro libro... , la *Jerusalén libertada* del insigne Torquato. Y recuerdo que me conmovió hondamente la leyenda de la selva encantada, con sus árboles sangrantes y sus láminas de pavoroso dibujo. Así conocí la poesía y vino a mi alma la Italia melodiosa”<sup>47</sup>.

Por eso, ya experto en todas las facetas de la poesía tasesca, Lugones decidió realzar su fábula con una de las fantasías más gentiles del rimador *cinquecentesco*; y para ello convirtió la escena en que Pedro arranca con sus dientes la espina hincada en el pie de la pastora, y la estratagema a que apela en seguida, con astucia comparable a su cortedad:

“...entonces le llegó a la niña su turno de afligirse. Pedro lanzó a su vez un grito, llevándose las manos a la boca. De sus labios apretados sobresalía la espina que acababa de extraer, clavada allí sin duda, según presumió la inocente Juanita.

¡Vamos! no era nada grave; no había por qué hacer esos visajes tan terroríficos. Ella sabía ahora cómo se hacía

<sup>46</sup> Leopoldo Lugones, *Los pastorcitos*, en *Cuentos*, ed. cit., p. 9.

<sup>47</sup> Leopoldo Lugones, *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, 2º ed. hecha por el Consejo Nacional de Educación, s. a. pero 1911, s. pie de imprenta, p. 190.

en semejantes casos. Y sin vacilar un instante, inflamada por la más expresiva caridad, la boquita rosada se pegó a la boca de Pedro...”,

en la transposición casi puntual —si bien en tono menor, muy menor— del célebre momento de la “*favola boscareccia*” donde Aminta, prendado de Silvia sin osar revelárselo, simula haber sido punzado en el labio por el aguijón de una abeja para que la ninfa, enternecida y sin sospechas, lo libere:

*“...fingendo ch'un ape avesse morso  
il mio labro di sotto, incominciai  
a lamentarmi di cotal maniera  
che quella medicina che la lingua  
non richiedeva il volto richiedeva.  
La semplicetta Silvia,  
pietosa del mio male,  
s'offrì di dar aita  
a la finta ferita, ahì lasso!, e fece  
più cupa e più mortale  
la mia piaga verace,  
quando le labra sue  
giunse a le labre mie.....”*<sup>48</sup>

Pero dejando este sesgo de las memorias lugonianas, conduce al manantial de *Terra vergine* el paisaje que ocupa con su vetustez tediosa el primer plano de la estampa final de *Cuentos*: la campaña antes invariablemente acogedora, de serenidad idílica, se muda en una llanura aterida, en un cuadro de melancólica opacidad:

“Junto al rancho medio arruinado, hay tres durazneros de avanzada edad, que tiritan de frío al vientecillo de la tarde porque la escarcha los ha dejado completamente desnudos. El campo amarillento en la extenuación de sus

48 Torquato Tasso, *Aminta*, atto I, scena 2ª vv. 390-402, en *Poesie*, a cura di Francesco Flora, Milano-Napoli, ed. Riccardo Ricciardi, 1952, p. 627. No es raro el aflorar de recuerdos tassescos en el itinerario de Lugones: anotemos, como muestra, que el 30 de mayo de 1919, en la conferencia leída en el Teatro Colón para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Leonardo —transcripta casi íntegramente por *La Nación* el 25 de junio sucesivo—, el disertante saludó a Italia, que él veía resurgir a su más clara fama, con versos de la *Gerusalemme liberata*:

*Facea ne l'oriente il sol ritorno  
sereno e luminoso oltre l'usato...*

hierbas marchitas; la casa color de tierra bastante ladeada, como un animal que cojea; los árboles deshojados, cuyos varillajes recuerdan vagamente destrozados miriñaques del tiempo ido; la inmensidad del horizonte, del cielo claro, bajo el cual se fatiga el silencio..."<sup>49</sup>.

La variación se diría antojadiza si no se descubriera el designio de emular la lúgubre apertura de *Lazzaro*, con su decadencia opresiva y su abandono:

*"Stava lì ritto fuori della baracca...; guardava la campagna squallida, taciturna, rattristata da qualche scheletro d'albero erto fuori delle nebbie basse, sotto l'umidità angosciosa del cielo; guardava. e la baracca coperta di tendoni sembrava una bestia enorme tutta d'ossa e di pelle rientrata. Follate di vento mulinavano le foglie morte...; poi silenzio"*<sup>50</sup>,

aunque Lugones no sienta la necesidad dannunziana de concertar hombres y ambientes y, con un juego constante en el manojito de 1916, cancele las notas trágicas o las deslíe en un contexto que pretende ser saludable y es sólo intrascendente, de dulzona futilidad.

Como en los versos, entonces, también en la prosa la influencia del narrador de Pescara debió detenerse en la zona periférica de los asuntos o las imágenes: eran demasiado diversas las dotes y las índoles para que el contacto con la firme personalidad del italiano —al igual que tantas otras devociones e imitaciones— pudiera significar algo más que un pasajero aliciente de la fantasía, un transitorio apoyo de la creación lugoniana. Tras ensayar voluptuosas cadencias, un arte tan ufana de su versatilidad y tan ingeniosa dispensadora de sorpresas debía por fuerza acudir a nuevos veneros, mostrarse ataviada con otros ropajes.

\* \* \*

Las alternativas políticas e ideológicas promovidas por la

<sup>49</sup> Leopoldo Lugones, *Flores de durazno*, en *Cuentos*, ed. cit., p. 31. Previamente había sido publicado en *Caras y Caretas*, núm. 50, 1899, con ilustraciones de Vaccaro.

<sup>50</sup> Gabriele D'Annunzio, *Lazzaro*, en *Terra vergine (Le primavere della mala*

primer grande guerra de este siglo tuvieron en Leopoldo Lugones, como se sabe, no un mero espectador o un ocasional opinante sino un apasionado hombre de parte, con el innegable coraje de modificar sus posturas cuando a ello lo persuadía el nuevo rumbo de sus creencias. Conocidas son también las públicas intervenciones a que lo movieron los azares de la primavera europea de 1917, cuando juzgó amenazado el patrimonio cultural que nos servía de cimiento; y es curioso notar cómo esas encendidas arengas, reunidas después en *La torre de Casandra*<sup>51</sup>, denotan en el pensador cordobés sustanciales acuerdos con el D'Annunzio que, desde los discursos de Génova a comienzos de mayo de 1915<sup>52</sup>, había convocado a la movilización contra los Imperios Centrales, ubicando a Italia junto a los países que más cercanamente compartían con ella el legado de los tiempos clásicos.

No es nuestro objetivo recorrer esa línea de las preocupaciones lugonianas; pero por lo menos deseamos apuntar que, alzando en *La visión del águila* un himno al triunfo del espíritu latino, entre el anónimo y vasto dolor de los defensores del Grappa:

—Gimiente yunque era el roqueño fuerte—,

el poeta quiso apartar una figura cuya intrepidez convirtió en símbolo de la imperecedera gloria romana:

.allá al confín, sobre la adusta sierra,  
con el frémito audaz de los aviones  
turbó el cielo la saña de la tierra.

Y sobre el más veloz de esos halcones,

*pianta*), ed. cit., p. 49. El cuaderno 33 de las Ediciones mínimas, bajo el título de *Tierra Virgen*, ofreció en 1918 "cuatro cuentos" del libro dannunziano más un fragmento, *La victoria de Pablo Tarsis*, de la novela *Forse che sí forse che no*. Pero, en rigor, los relatos traducidos del juvenil volumen de D'Annunzio son solamente tres: *Toto* (pp. 3-7), *La Gata* (pp. 8-12) y *Las companas* (pp. 13-18). El "cuarto", *Evocación* (pp. 19-22), remeda escenarios y ardores del abrucés, pero no forma parte de su entrega narrativa.

51 Leopoldo Lugones, *La torre de Casandra*, Buenos Aires, Talleres Gráficos "Atlántida", 1919.

52 Gabriele D'Annunzio, *La sagra dei Mille. La legge di Roma. Tacitum robur*, en *Prose di ricerca, di lotta, di comando...*, Milano, ed. Arnaldo Mondadori, 1954. pp. 7 y sigs.

remontaba al azul, que fue su nido,  
el vate precursor de las *Canciones*,  
el divino Gabriel del ojo herido.  
El águila gozaba la victoria...<sup>53</sup>

En el expresivo ritmo de tercetos dantescos, Lugones confesaba así, subyugado sin duda por el ejemplo de un innegable arrojo, el reaflorescer de sus admiraciones dannunzianas. Tampoco esta vez pasaría de un entusiasmo contingente, quizá encarecido en esa temporada por la común reverencia hacia el magisterio de Nietzsche<sup>54</sup>; pero de cualquier manera la loa certifica que, como el D'Annunzio artífice había sido en algún momento modelo para el canto lírico, el D'Annunzio civil y desafiante, el convocador a hazañas dignas de los antiguos:

*Sveglia i dormienti e annunzia ai desti: "I giorni  
sono prossimi. Usciamo all'alta guerra!"* <sup>55</sup>,

pudo contarse para Lugones, mientras meditaba sobre decisivas coyunturas, en el número restringido de quienes saben a un tiempo mover a la acción y ser sus vanguardias.

<sup>53</sup> Leopoldo Lugones. *La visión del águila*, en *La torre de Casandra*, ed. cit., p. 71.

<sup>54</sup> Bernardo Canal-Feijóo, *Lugones y el destino trágico*, Buenos Aires, ed. Plus Ultra, 1976, pp. 28 y sigs.

<sup>55</sup> Gabriele D'Annunzio, *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, vv. 215-216, en *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, Libro II: *Elettra*, Bologna, ed. N. Zanichelli, 1944, p. 214.

## ECOS DE PETRARCA EN ENRIQUE BANCHS

Un recuerdo de Roberto F. Giusti, referido a los años fértilmente inquietos que prepararon el nacimiento de *Nosotros*, consigue preservar, como en un diseño de trazos parcos y esenciales, una reveladora estampa del próximo poeta de *Las barcas*. Aludiendo a la intuición con que Alfredo Bianchi, su camarada en la empresa, columbraba los talentos seguros aunque todavía acerbos, escribe:

“Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras desde 1904, ambos solíamos concurrir a la biblioteca de *La Prensa*, entonces frecuentada por escasos lectores. En ella descubrió Bianchi a Enrique Banchs, muchacho discreto y taciturno...”<sup>1</sup>.

Esa callada disciplina, en el joven tenaz de dieciocho años, supo sustituir ventajosamente, con la diaria y gustosa frecuentación de textos, los estudios regulares no cumplidos. Acaso buscaba también, en el caleidoscopio de imágenes que los libros le procuraban, el material preciso para construir un mundo a la medida de su fantasía; acaso se aplicaba en encontrar, confrontándolo con esa selva de voces, el timbre singular de la propia voz.

Pocos años le bastaron, por cierto, para delimitarse un ámbito intransferible, hecho de apartamiento e idealidad:

Si soñar es vivir, viví. Mi propia  
sangre gusté y en verso lo celebro.  
Volqué como divina cornucopia  
mi corazón colmado en el cerebro.

<sup>1</sup> Roberto F. Giusti, *Prólogo a: Enrique Banchs, Obra poética*, Buenos Aires, ed. Academia Argentina de Letras, 1973, p. 11.

Viví sintiendo mi rumor, hablando  
conmigo nada más, con el empeño  
de ver sólo lo que iba imaginando.  
Y quizá de la vida me hice un sueño<sup>2</sup>;

pero, si bien anticipada, esa madurez impuso salvar obligatorias etapas a lo largo de las cuales la corriente lírica se dilató, aprendió a encauzarse, y obtuvo por fin placidez y pureza.

La presión de las tendencias literarias dominantes, la sugerencia recibida en intercambios amicales, la personal alerta curiosidad, debieron ser los estímulos que ganaron a Banchs un conocimiento vasto y hondo de autores cercanos y remotos, de refinamientos técnicos, de temas perdurables aunque iridiscentes por el matiz peculiar de cada recreación. Exigencias de época inducen a suponer que recorrió con moroso cuidado las páginas modernistas, y una tradición ya consolidada en las letras argentinas le obligaba a estimar además, y aun primordialmente, la lírica francesa. Leonidas de Vedia, en su monografía de 1964, acumula nombres de románticos, simbolistas y parnasianos entre las lecturas que precedieron y acompañaron el itinerario del poeta: Vigny, Musset, Sainville, Banville, Leconte de Lisle, Henri de Régnier, Verlaine, Francis Jammes, Vielé-Griffin, Maurice de Guérin, Mauclair...<sup>3</sup> Una sucesión de músicas y destellos, de arrobos y sorpresas, que enriquecían la sensibilidad nueva e instaban a liberar un íntimo canto:

La multitud de libros es el parque  
fastuoso y misterioso que fatiga  
mi ansia de conocer...<sup>4</sup>

Pero, si no quieren aventurarse arbitrarias conjeturas, ¿cómo discernir entre ese cortejo de maestros los que dejaron huellas nítidas en la creación de Banchs, los que acompasaron su palabra y le insinuaron cuños resistentes? ¿Cómo redactar la cronología de sus lecturas, para no atribuir caprichosos mo-

<sup>2</sup> Enrique Banchs, *La urna* (soneto 70), en *Obra poética*, ed. cit., p. 350.

<sup>3</sup> Leonidas de Vedia, *Enrique Banchs*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, 1964, p. 16.

<sup>4</sup> Enrique Banchs, *La urna* (soneto 30), en *Obra poética*, ed. cit., p. 326.

delos a una página esquivamente sentida? Algunas advertencias del autor de *La urna* debieran poner en guardia contra la infundada atribución de deudas:

“Si no recuerdo mal, leí a la mayoría de los poetas citados después de aparecidos mis libros. En todo caso, si hubo influencia, fue de segunda mano, a través de escritores de nuestro idioma, que seguían a aquéllos. Y es posible que la influencia no haya sido muy penetrante, porque tenía entonces mayor simpatía y mayor frecuencia con la literatura clásica, francesa o inglesa...”<sup>5</sup>

Quizá alguien suponga que frases semejantes son la arisca respuesta merecida por todo indiscreto buceo; y sin embargo, dado el ánimo cordialmente sencillo de Banchs, acaso deba verse en ellas sólo un indicio de su fija turbación ante la enigmática génesis del canto. Un milagro ante el que mantuvo siempre la humilde actitud que certifican sus expresiones de 1958, cuando recibió, ya nombre consagrado, el premio Vaccaro:

“Un poeta ni siquiera sabe qué es poesía. No hace más que intentar el descubrimiento de su alma y, como todo navegante de regreso a sus lares, quiere luego narrar, con la ingenuidad fabulativa de quien ha visto las cosas por primera vez, los hallazgos sólo maravillosos porque no se han desprendido por entero del misterio en que yace todo lo que existe. El poeta no crea poesía sino formas para revelarla. Ella está por sí misma doquiera y todo el mundo la lleva incógnita. El relato del poeta no sería más que soliloquio vacuo si en cada alma no existiera una bella durmiente que despertase y se incorporara para escucharlo”<sup>6</sup>.

El lirismo sutil y cincelado de Banchs, la subjetividad a la vez delicada y gallarda que pulsa en el esquema arcaico o actual de sus versos, tiene en ese párrafo su exégesis más perspicaz. Pero en él se alude también a la imprescindible forja de los medios hábiles para asir una visión deslumbradora y efímera, para prolongar el palpito del amor, el consuelo de una sonrisa, el

<sup>5</sup> Leonidas de Vedia, *Enrique Banchs*, ed. cit., p. 16-17.

<sup>6</sup> Enrique Banchs, *La poesía*. Discurso pronunciado el 7 de junio de 1958 al recibir el Premio Vaccaro. Transcripto en: Leonidas de Vedia, *Enrique Banchs*. ed. cit., pp. 162-163.

dolor de una ausencia. Y si en ese empeño supo defender su autonomía y guardarse de la fácil adscripción a una corriente o a un cenáculo literarios, si deseó para cada una de sus vislumbres y de sus figuras un tono y una melodía inconfundibles, no pudo y no quiso, sin embargo, dejar a un lado los apoyos que le ofrecía el madurado tesoro de sus búsquedas. El mismo Banchs lo reconoció explícitamente, en una carta de 1812 a David Peña:

“En cuanto a mi criterio literario, tengo una sorprendente despreocupación, y escribo según el ritmo de mi sangre y según el momento de mi carne. Ésta es mi sola escuela literaria, pero es verdad que la asocio a mi cultura”<sup>7</sup>.

\* \* \*

Los críticos más diversos se detuvieron a señalar en los poemarios de Banchs las reminiscencias espontáneas o los deliberados acercamientos a un ritmo, a un lenguaje, a una imaginaria. Lejos de comprometer el precio de su obra, esas vecindades exaltan a menudo el señorío de los metros y las cadencias, la rara ductilidad para restaurar un habla, para evocar un clima. Sin duda, en los libros primeros tales aproximaciones —ornamento o alarde— se dejan percibir con mayor frecuencia y menor embozo; al respecto podría bastar el apunte de Roberto F. Giusti, pues acompañó con tan admirativa simpatía el derrotero del poeta:

“Su virtud creadora reside en la capacidad de desarrollar y extender el propio riquísimo caudal sin torcerlo, aunque sí enriqueciéndolo con las linfas de la ajena poesía. Lo he seguido y visto abrirse a la vena virgiliana, a la pascoliana, a la de los primitivos castellanos, a la del Romancero, a la de los españoles del siglo de oro. ¿a cuál más?”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Nicolás Cócero, *Al margen de una carta de Enrique Banchs*, en revista *Oeste*, núm. 11 —enteramente dedicado al poeta de *Las barcas*—, Buenos Aires, octubre de 1950, p. 21.

<sup>8</sup> Roberto F. Giusti, *Nuestros poetas jóvenes. Revista crítica del actual movimiento poético argentino*, Buenos Aires, ed. de *Nosotros*, 1911, p. 83. La opinión se repite, casi literalmente, en el *Prólogo* a la *Obra poética* de Enrique Banchs, ed. cit., p. 14. A propósito de la frecuentación de Giovanni Pascoli, allí señalada con agudeza, podría recordarse la asombrosa flexibilidad del lírico romañolo,

Con frases aún más resueltas, Battistesa precisa que en el mismo arco temporal, es decir, hasta *El cascabel del halcón*, son patentes las “resonancias del mester de clerecía y de la poesía provenzal y galaico-portuguesa”<sup>9</sup>. A esos rastreos eruditos, por lo demás, parecían incitar con juvenil ufanía los alejandrinos que sirven de portal a *Las barcas*:

    Mi pensamiento pasa como una mariposa  
    desde los trovadores del Román de la Rosa  
    hasta los melodiosos que riman sinfonías  
    en los blancos mayores de sus melancolías.  
    Desde el cantar de gesta, desde los virolayes  
    y desde los juglares que doraban las calles,  
    hasta los elegidos de las musas enfermas  
    que sueltan golondrinas desde las almas yermas  
    y pasan por la tierra como astros desterrados. .<sup>10</sup>

Llega así 1911, y con él la última entrega orgánica del lirismo de Banchs, sugestivamente titulada *La urna*. Con ella, tras el concentrado ahinco de tres volúmenes “bien ejecutados y algo intrascendentes”, como los estimó Borges<sup>11</sup>, el poeta alcanzó la nota más límpida de su canto, el reclamo más hondo: a más de seis décadas de esa confianza reservada y conmovida, ningún retoque podría hacerse a los juicios que encomiaron la sazón de un arte simultáneamente exquisito e intenso, entretejido de zozobras modernas y luciente como un mármol renacentista. Sus cien sonetos son “cien medallas labradas a pura maestría”, según Ángel Mazzei<sup>12</sup>; y Borges no hesita ya, al evaluar el metal de esas piezas, en declararlas “incomparables, sin otro rasgo diferencial que la trémula per-

que le consintió revivir en su lengua peculiar, con *Le canzoni di Re Enzo*, el mundo de hierro y de seda de las cortes medioevales. y recrear el fastigio de la romanidad en los hexámetros latinos de sus *Carmina*: se individualizaría así, probablemente, una de las actitudes que alentaron a Banchs en sus arqueológicas evocaciones de la primera parte de *El cascabel del halcón*.

9 Ángel J. Battistesa, *Enrique Banchs*, en *Dos poetas argentinos*, Buenos Aires, ed. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945, p. 12.

10 Enrique Banchs, *Las barcas*, en *Obra poética*, ed. cit., p. 36.

11 Jorge Luis Borges, *Enrique Banchs*, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, año XXXV, 1970, p. 179.

12 Ángel Mazzei, *Un soneto de Enrique Banchs*, en *La Nación*, 15 de noviembre de 1959. Un parecer igualmente encomiástico había manifestado, con argumentación más amplia, en *El modernismo en la Argentina: Enrique Banchs*, Buenos Aires, ed. Ciordia y Rodríguez, 1950, pp. 36 y sigs.

fección”<sup>13</sup>. Battistessa, por su lado, supo apretar en el escueto contorno de una síntesis las cualidades supremas del libro y de su autor:

“El lirismo es aquí tan extremado y se da tan entrañablemente sumido en la intimidad del poeta que todo conato de análisis no pasaría de impertinencia. El vocabulario ha ganado en limpieza y eficacia; las imágenes, sobrias, no son sino esenciales. El poeta que antes se emboscaba un tanto en el símbolo y en los relatos evocadores, dice ahora, con su voz más directa, el drama de sus querer y la angustia de su soledad”<sup>14</sup>.

\* \* \*

No nos proponemos el minucioso examen calificado de antemano por el crítico, y con justicia, de importuno. Desearíamos, en cambio, sumar un encarecimiento más a la nobleza de *La urna* indicando cómo resuenan en ella, y se transfiguran, algunas notas, algunas situaciones, algunos aspectos estructurales del *Canzoniere* petrarquesco. Es obvio que de estas reflexiones no derivará un cotejo en sí mismo absurdo: pero quizá sirvan como renovado testimonio de la feraz sensibilidad de Banchs, que retuvo y convirtió en cosa propia los más dispares alicientes de la belleza.

El camino por el que el poeta porteño alcanzó al cantor aretino parece fácil de discernir. En *El cascabel del halcón* no son escasas las composiciones que alientan en un aire trovadoresco, y varios epígrafes documentan la atracción de Banchs por las rimas en lengua *d'oc*, ponderadas no sólo en los cultores de mayor lustre sino hasta en algunos de fama restricta. Petrarca no podía quedar al margen de ese interés dado que sus *Rerum vulgarium fragmenta* culminan la poesía que ex-

13 Jorge Luis Borges, *Enrique Banchs*, en loc. cit., p. 180.

14 Angel J. Battistessa, *Enrique Banchs*, en *Dos poetas argentinos*, ed. cit., p. 19. Acorde con todos estos juicios es el de Julio Noé: “Un clásico: eso es Banchs en el libro hermoso y sin par que cerró su labor poética juvenil. Un clásico verdadero, en quien la razón se equilibra con el sentimiento, y el idioma se ajusta al precepto sabiamente meditado”. Julio Noé, *La poesía*, en: *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta; t. IV: *Las letras en la primera mitad del siglo XX*. Buenos Aires, ed. Peuser, 1959, p. 101.

pandió sus temas y sus moldes desde las cortes de Provenza; y además fue orfebre inalcanzable del soneto, el esquema grato a Banchs desde los inicios de su obra <sup>15</sup>, y cuya técnica exigente había aquilatado también en Garcilaso y los Argensola, en Lope y Quevedo, en Shakespeare, en los parnasianos...

De hecho, con decisión afín a la de Petrarca, Banchs prefirió que en su volumen los cantos no se sucedieran meramente yuxtapuestos, sino trabados en una arquitectura unificante. Ya la rotundidad del número cien insinúa este designio de una construcción acabada, aunque la cifra evoque, más que al enamorado de Laura, al devoto de Beatriz, el inmenso planificador de mundos cuyo aviso suena una vez, textualmente, en *La urna*:

Surge una hoz en la marmórea entrada,  
blanca como el silencio. *O voi che entrate...* <sup>16</sup>

El hilo que enhebra las cuentas pulidas es una figura de mujer, objeto del amor, o mejor, motivo para las ilusiones y las desesperanzas amorosas del poeta. Pero el nombre de *madonna* se pronuncia mil veces en el *Canzoniere*, y la historia de la pasión tiene allí etapas precisas, enlazadas como en un díptico por la muerte de la bella aviñonesa: cada quimera, cada deseo, cada musical lamento, se anudan en la memoria a un gesto, a un saludo, una promesa, un desdén, por lo que el alma del amante, que conoce todas las gradaciones del éxtasis y la desesperación, tan pronto exulta:

*Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno  
e la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto  
e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto  
da duo begli occhi...* <sup>17</sup>,

15 Recuérdese que, para su estreno poético en el primer número de *Nosotros* (agosto de 1907), eligió cuatro sonetos: *El café*, *Rincón de patio*, *El Cristo del juzgado* y *Bajo la lluvia*. Salvo este último —que puede leerse entre las “poesías no reunidas en libro” en la citada edición de la *Obra poética* de Banchs, p. 380—, los otros fueron incluidos en *Las barcas* bajo el título común de *Tres bocetos*.

16 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 13), en *Obra poética*, ed. cit., p. 316.

17 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto LXI), a cura di Andrea Moschetti, Milano, ed. Francesco Vallardi, 1924, p. 75.

como medita el suicidio:

*S'io credesse per morte essere scarco  
del pensiero amoroso che m'atterra,  
colle mie mani avrei già posto in terra  
queste membra noiose e quello incarco..* 18

En las estrofas de Banchs, por el contrario, todo es evanescente y como susurrado; ningún rostro se dibuja, ninguna forma emerge, ningún dato unívoco orienta en el arduo laberinto de los afectos. Giusti se pregunta, perplejo: “¿Hay una muerta? ¿Hay una ausente? ¿Trátase de dolores reales o imaginados?”<sup>19</sup>, y acaso la única respuesta válida para esos interrogantes consista en una indicación cronológica: entre Petrarca y Banchs se interpone la subjetividad romántica, el gusto por lo vago, lo inasible, lo fantástico, la preferencia simbolista por los colores desleídos, por los sonos extenuados, por los azares inexplicables.

No es en esta zona raigal, entonces, donde se ejerce en mayor grado el influjo petrarquesco, sino en ciertos criterios ordinales, en ciertos atributos expresivos, en la recepción de algunos temas, en el parentesco con algunas actitudes. Se diría que tras el pausado regusto del *Canzoniere* quedaron en el ánimo de Banchs acordes, brillos, un giro inicial particularmente lánguido o azorado, una imagen de encantadora levedad, un verso conclusivo en el que pesa la nostalgia o la fe de decenios: y que la sensibilidad del argentino se sintiera socorrida por esas reminiscencias para llegar al diseño del propio paisaje, para confesar las propias esperanzas y la propia melancolía.

Así, por ejemplo, la búsqueda de la soledad por sitios agrestes para darse al recuerdo de los sueños frustrados o platicar interminablemente con una pasión tenaz, tiene en el soneto 5:

Como es de amantes necesaria usanza  
huir la compañía y el rüido,

18 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto XXXVI), ed. cit. p. 43.

19 Roberto F. Giusti, *Nuestros poetas jóvenes*, ed. cit., p. 91

vagaba en sitio solo y escondido  
como en floresta umbría un ciervo herido.

Y a fe que aunque cansado de esperanza  
pedía al bosquecillo remembranza  
y en cada cosa suya semejanza  
con el ser que me olvida y que no olvido... 20,

y también en el soneto 35:

¡Oh, cuántas veces como yo pasaba,  
pálido y solitario, y recordaba  
lo que entonces podía llamar mío!.. 21,

analogías indudables con el escenario, la situación, los adjetivos, no sólo de la canción XXIII:

*Spirto doglioso, errante (mi rimembra),  
per spelunche deserte e pellegrine,  
piansi molt'anni il mio sfrenato ardire...*

en la cual aparecen el entorno silvoso y la figura del ciervo herido que reproduce Banchs:

*...ed in un cervo solitario e vago  
di selva in selva ratto mi trasformo;  
ed ancor de' miei can fuggo lo stormo...* 22,

sino con los versos justamente celebrados del soneto XXXV:

*Solo e pensoso i più deserti campi  
vo misurando a passi tardi e lenti.*

Debiera incluso advertirse que el terceto final de esta rima, donde el Amor es la insoslayable compañía que descubre al enamorado los repliegues más secretos del alma:

*Ma pur sì aspre vie né sì selvaggie*

20 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 5), en *Obra poética*, ed. cit., p. 311. El espiar en todas las cosas las facciones del ser amado tiene también en el *Canzoniere* una expresión acabada:

*Così, lasso, talor vo cercand' io,  
donna, quanto è possibile, in altrui  
la disiata vostra forma vera.*

Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto XVI), ed. cit., p. 14.

21 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 35), en *Obra poética*, ed. cit., p. 330.

22 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (canción XXIII), en ed. cit., pp. 26-27.

23 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto XXXV), en ed. cit., p. 43.

*cercar non so ch'Amor non venga sempre  
ragionando con meco, ed io co' lui. 23,*

se refracta en una entera composición, la 21, que podría calificarse casi como paráfrasis de la viva imagen petrarquesca:

La inspiración del silencioso guía  
que anima soledad con su presencia  
y es en la ausencia firme compañía,  
si no me da consuelo, me da ciencia.

Sutil maestro, su doctrina ha sido  
tan elocuente que doquiera creo  
sentir la voz que sigue mi deseo. 24

Por otra parte, Banchs seguramente reparó, a lo largo del *Canzoniere*, en la asidua diligencia con que el poeta de Arezzo destaca los aniversarios del “*dì sesto d'aprile*” en que se prendó de Laura, y en cómo deplora el largo tiempo pasado con el mismo dolor a costas, con el mismo inútil propósito de no seguir amando. Entre los muchos sonetos que remiran esta condición<sup>25</sup>, el CXXII, por su exacto recuento inicial de los años vividos bajo el yugo de Amor, por la reseña de los contradictorios efectos de esa servidumbre, por el anhelo de una manumisión o la esperanza de una recompensa, por el escrúpulo de la muerte que se acerca, obliga a parangonarlo con el soneto 6 de *La urna*. Estas son, en efecto, las palabras de Petrarca:

*Diciasette anni ha già rivolto il cielo,  
poi che 'm prima arsi e già mai non mi spensi:  
ma, quando avven ch' al mio stato ripensi,  
sento nel mezzo delle fiamme un gielo...*

*.Oimè lasso! e quando fia quel giorno  
che mirando il fuggir degli anni miei,  
esca del foco e di sì lunghe pene?*

*Vedrò mai il dì che, pur quant' io vorrei,  
quell'aria dolce del bel viso adorno  
piaccia a quest' occhi, e quanto si conviene?,*

24 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 21), en *Obra poética*, ed. cit., p. 321.

25 Podrían señalarse, entre las composiciones “de aniversario” del *Canzoniere*, aparte de la transcripta, las siguientes: LXXIX, CI, CVII, CLXXV, CCXI, CCXXI, CCLXXVIII, etc.

y de este modo canta Banchs:

Seis años llevo con la misma suerte...  
Quiero salvarme del doliente estado;  
mando a mis ojos que no quieran verte;  
los ojos suaves porque te han mirado!

.Nada me dice que llegó el momento,  
(en que me mires con piedad amante)  
que en tanto tiempo he imaginado tanto.

¿Y qué haré entonces con mi gran tormento?  
Pensar que llega mi postrer instante  
que en tanto tiempo he imaginado tanto<sup>26</sup>.

Las memorias dejadas en el lírico contemporáneo por las quejas musicales del artista trecentesco parecen haberse tornasolado en su intimidad, haberse fundido con los aportes de su experiencia y de su fantasía para reaflorar coloreadas con tintes ya personales. Es un proceso persistente, cuyos vestigios pueden recogerse una y otra vez entre los versos de *La Urna*; y acaso sea uno de los más elocuentes el referido al contraste entre la pasión poética y la pasión amorosa, que asoma tempranamente —ya en el soneto 7—:

..mientras trace el noble estilo  
la razón de mis horas: el poema,  
la olvidaré. <sup>27</sup>,

y que expone una más aguda añoranza en el soneto 17, cuando se achaca a la obsesión del amor haber devorado la juventud y la posibilidad de descollar, no con la “moribunda gloriola” de los resplandores vespertinos en la fronda de los tilos, sino con fama perdurable y clara:

Me acordaba por quien tengo perdida  
la leve edad que al porvenir convida  
y el antiguo vigor que levantaba  
mi nombre entre los seres argentinos. <sup>28</sup>

Pero el duelo por la perdida ocasión de ceñir los laureles

26 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 6), en *Obra poética*, ed. cit., p. 312.

27 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 7), en *Obra poética*, ed. cit., p. 313.

28 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 17), en *Obra poética*, ed. cit., p. 319.

que premian el culto excluyente de las Musas:

*O fronde, onor de le famose fronti!*<sup>29</sup>,

pudo leerlo Banchs, repetidamente, en Petrarca; y suya fue primero la congoja por haber aplicado su talento, bajo la tiranía del afecto, a objetos fútiles, a transitorias inclinaciones:

*Così 'l mio tempo infin qui trapassato  
è in fiamma e 'n pene; e quante utili oneste  
vie sprezzai...*

*per servir questo lusinghier crudele!*

*...Che, s' i' non m' inganno, era  
disposto a sollevarmi alto da terra:  
e' mi tolse di pace e pose in guerra.*

*..Misero! a che quel caro ingegno altero  
e l'altre doti a me date dal cielo?*<sup>30</sup>

Todavía una reverberación de la misma idea puede señalarse en el soneto 34:

Lápida sin leyenda me anticipo,  
cual conviene a quien sigue una perdida  
labor, pues la mejor labor disipo  
llorando una pasión inextinguida...<sup>31</sup>,

hasta llegar en el soneto 56 a la confesión de los altos sueños de una poesía cósmica, potente, en la que muchos hombres vieran espejada su ansiedad: meta áurea e inalcanzable porque una afición individual impone como único tema su fuerza incontrastable:

A la materna Tierra que cintila  
en la informe tiniebla, cual pupila  
de leopardo, le pedí la fuerza  
pánica de cantar su alma dispersa.

Pues poeta cosmógrafo con sabia  
voz quise hablar de su incansable savia

<sup>29</sup> Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CLXI), ed. cit., p. 203.

<sup>30</sup> Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (canción CCCLX), ed. cit., pp. 397-398.

<sup>31</sup> Enrique Banchs, *La urna* (soneto 34), en *Obra poética*, ed. cit., p. 329.

y descubrir sus alas misteriosas  
en la naturaleza de las cosas...

¡Alto designio que el amor destierra!  
que ¡ay! en la cruz de más humilde estado  
tan sólo hablé de mi pasión humana.

Porque sólo una cosa vi en la Tierra,  
mi alma llena de sí, que ciega y vana,  
va como un serafín avergonzado <sup>32</sup>.

El acento contrito insinuaría una experiencia exclusiva; y sin embargo Banchs halló confesada la misma antinomia en las *rime* del trovador italiano, de quien aceptó incluso la ordenación de los elementos: los cuartetos para aludir a los primitivos proyectos altivos, los tercetos para suspirar por la mezquina realidad cantada. En el soneto XXIV, en efecto, Petrarca se duele de haber sido forzado a desviarse de las diosas del Parnaso y en especial de Minerva, la sabia, que le hubiera prestado los argumentos de una poesía docta, inmarcesible; el ardor de la pasión ha empobrecido la fuente de su canto, y sólo destila ahora querellas amorosas:

*Se l' onorata fronde, che prescrive  
l' ira del ciel quando 'l gran Giove tona,  
non m'avesse disdetta la corona  
che suole ornar chi poetando scrive,*

*i' era amico a queste vostre dive,  
le qua' vilmente il secolo abbandona:  
ma quella ingiuria già lunge mi sprona  
da l' inventrice de le prime olive;*

*chè non bolle la polver d' Etiopia  
sotto 'l più ardente sol, com' io sfavillo  
perdendo tanto amata cosa propia.*

*Cercate dunque fonte più tranquillo;  
chè 'l mio d' ogni liquor sostiene inopia,  
salvo di quel che lagrimando stillo <sup>33</sup>.*

En el soneto CLXVI, el toscano refirma su altiva convic-

<sup>32</sup> Enrique Banchs, *La urna* (soneto 56), en *Obra poética*, ed. cit., p. 342.

<sup>33</sup> Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto XXIV), ed. cit., p. 28.

ción de haber podido emular los clásicos más insignes si un “*bel viso leggiadro*” no hubiese trastornado su vida:

*S' i' fussi stato fermo a la spelunca  
là dove Apollo diventò profeta,  
Fiorenza avria forse oggi il suo poeta,  
non pur Verona e Mantoa ed Arunca;  
  
ma, perchè 'l mio terren più non s'ingiunca  
de l'umor di quel sasso, altro pianeta  
conven ch' i' segua, e del mio campo mieta  
lappole e stecchi co la falce adunca... 34,*

y también Banchs torna al argumento en el soneto 71, donde será llano advertir que el planteo, el inicial movimiento condicionado —“Si yo. ”—, y aun alguna imagen —el alma como valle o como prado—, se apoyan claramente en la página petrarquesca:

Si yo nació para más alta empresa  
que arrojar el honor de mis deseos  
a los ligeros pies de una belleza,  
como se echaba el guante en los torneos,  
  
me avergüenza mirarme en este instante  
aperezado en la amorosa idea,  
y mientras el espíritu oscilante  
sin sufrir por los otros, nada crea.

Pero si yo nació para ir siguiendo  
como en un valle de silencio y calma,  
el fuego fatuo que yo mismo enciendo,  
  
déjame con la frente pensativa  
contemplando en el prado de mi alma  
la estela de la llama fugitiva 35.

Podría entenderse que el tema insiste todavía en el soneto 20; pero es importante reparar en que después de los primeros giros:

Hay quien pide razón porque no llevo  
el diapasón del general clamor,

34 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CLXVI), ed. cit., p. 207.

35 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 71), en *Obra poética*, ed. cit., p. 351.

y porque no resumo en verso nuevo  
no mi vario dolor, sino el Dolor

a cuyo trasluz se percibe además el acatado prestigio de Darío, los versos expresan repentinamente un ánimo diverso, desdeñosamente apartado de las gentes vulgares, aristocráticamente opuesto a la uniforme opacidad de las turbas:

.Pero las multitudes, ¿qué me importan?  
¿Qué me importan las negras muchedumbres,  
el tropel de las leyes y costumbres  
y el gran rumor de mar de todo el mundo? 36,

con lo que llega a los ritmos de Banchs el eco de un motivo frecuente en los poetas latinos —recuérdese el Horacio del *Odi profanum vulgus*—, pero que vibra también, sin duda con deudas hacia ese venero, en múltiples pasajes del *Canzoniere*: desde la tajante afirmación

.e 'l vulgo, a me nemico ed odioso. 37,

hasta el inconciliable contraste entre los objetivos del hombre superior y del plebeyo:

“Povera e nuda vai, filosofia”,  
dice la turba al vil guadagno intesa. 38,

o el despectivo rechazo de las sensibilidades y las mentes incultas:

*Cercato ho sempre solitaria vita  
(le rive il sanno e le campagne e i boschi)  
per fuggir questi ingegni sordi e loschi. 39*

De nuevo nos llegan recuerdos del Aretino a través del soneto 25: Banchs imagina tender la mirada desde las “tierras altas” hacia la ciudad donde habita la amada y detenerse, con la tristeza de la lejanía, en el barrio donde está su casa; igualmente Petrarca, y no una vez sola, habla de su ascensión al monte que cierra Valchiusa —el argentino dice: “Como en

36 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 20), en *Obra poética*, ed. cit., p. 320.

37 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCXXXIV), ed. cit., p. 269.

38 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto VII), ed. cit., p. 8.

39 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCLIX), ed. cit., p. 289.

una visión de grandes valles...”— para otear las distancias que lo apartan de donde mora Laura, y dirigir allá sus anhelos. Así, al modo que en el soneto CXVII el italiano deslinda con detalles casi topográficos el lugar envidiado:

*Se 'l sasso ond' è più chiusa questa valle,  
di che 'l suo proprio nome si deriva,  
tenesse vòlto, per natura schiva,  
a Roma il viso ed a Babel le spalle,  
i miei sospiri più benigno calle  
avrian per gire ove lor spene è viva. 40,*

Banchs no es menos prolijo al denotar el sitio que escruta:

. la mirada  
de albatros tiendo a la ciudad cargada  
de hombres, al lado del Estuario turbio.  
  
Como en una visión de grandes valles  
veo, entrando en el cielo, humeantes barras,  
las azoteas rojas, las pizarras  
y el tajo ceniciento de las calles.

y también los versos en que se traduce la aflicción del ausente:

Y veo el barrio donde está tu casa  
(lo veo y la tristeza me traspasa). 41,

parecen remitirse a las primeras líneas del soneto CCLXXXVIII:

*I' ho pien di sospir quest'aere tutto,  
d'aspri colli mirando il dolce piano  
ove nacque colei. 42*

El soneto 84, por su lado, conserva claras huellas del reproche de Petrarca que sirve casi de acceso al *Canzoniere*: en las rimas II y III —indivisibles en la unidad de su concepción—, el poeta protesta por el daño que Amor le hizo con su imprevisto ataque en momentos en que estaba inerme, por lo que la victoria alcanzada no le reporta honor. En su canto, Banchs culpa a la vida de lo que Petrarca enrostra a la pasión:

40 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CXVII), ed. cit., pp. 137-138.

41 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 25), en *Obra poética*, ed. cit., p. 323.

42 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCLXXXVIII), ed. cit., p. 326.

Contempla, vida, el daño que me has hecho...

...Acaso piensas que es hazaña noble  
encorvar la altivez en carne humana?...,

donde es inmediata la reminiscencia de:

*Celatamente Amor l'arco riprese,  
come uom ch' a nocer luogo e tempo aspetta.*

*Trovommi Amor del tutto disarmato...*

*Però, al mio parer, non gli fa onore  
ferir me de saetta in quello stato.* 43.

La vecindad se acentúa en el segundo terceto, donde Banchs alude a la sujeción amorosa como una de las muestras de hostilidad de la vida; y ésta, al igual que el Amor en Petrarca, asume las semblanzas de un sagitario:

.y tu rencor un verdadero signo  
de que algo soy, puesto que clavas tanta  
saeta de oro en este flanco indigno<sup>44</sup>.

Otras recreaciones de motivos y formas del *Canzoniere* nutren aún el lirismo de *La urna*: la amada pálida y hondamente triste del soneto 40, con su "presentimiento de la ausencia" y una íntima oferta de piedad:

¿Tus lágrimas a quién han perdonado?,

se hermana con la grácil figura del soneto CCXLIX y de los que forman el tríptico CCCXXVIII - CCCXXX, en los que Petrarca vuelve sobre su última partida de Avignon y su último encuentro con Laura, insólitamente "*grave e pensosa*". Bastaría, para persuadirse, comparar la atmósfera que suscitan los versos:

Dime por qué estás pálida, ¿has llorado?  
Es como tenue cera y desaliento  
de pétalos tu rostro sin contento...,

con la de estos otros:

*Io la riveggio starsi umilmente  
come chi teme...*

43 Francisco Petrarca, *Il canzoniere* (sonetos II y III), ed. cit., pp. 4-5.

44 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 84), en *Obra poética*, ed. cit., p. 359.

*Deposta avea l'usata leggiadria,  
le perle e le ghirlande e i panni allegri,  
e 'l riso e 'l canto e 'l parlar dolce umano... 45.*

o bien reparar en la melancólica presciencia de la amada:

Dime por qué estás pálida, ¿has soñado  
esos sueños que son presentimiento  
de ausencia?...

y compararla con los sombríos presagios petrarquescos:

*Quel vago, dolce, caro, onesto sguardo  
dir para: "To' di me quel che tu pòi;  
che mai più qui non mi vedrai..." 46*

Notemos, en fin, la premura gentil de la mujer, ya incorpórea en la distancia o en la muerte, que acude en el recuerdo a consolar el ansia del poeta:

Pálida que en las largas noches solas  
lejos de todos imploré y bendije  
y que envuelta en un leve azul de aureolas  
viniendo adonde estoy tanto he previsto... 47,

en modo afín al grupo de composiciones de la segunda parte del *Canzoniere* donde Laura, dejando las almas que el "terzo cerchio serra", viene hasta su amador para confortarlo con la benignidad de sus actos y de su voz:

*Alma felice, che sovente torni  
a consolar le mie notti dolenti  
con gli occhi tuoi. 48*

Por lo demás, ya ha sido señalado<sup>49</sup> que el comienzo del soneto 22:

45 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCXLIX), ed. cit., p. 282.

46 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCCXXX), ed. cit., p. 367.

47 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 40), en *Obra poética*, ed. cit., pp. 332-33.

48 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCLXXXII), ed. cit., p. 321. Véanse las variaciones del mismo tema en los sonetos CCCXL - CCCXLIII, ibidem, pp. 380-383.

49 Ángel Mazzei, *Dos sonetos de Enrique Banchs*, en *La Nación*, 6 de junio de 1971. Es necesario señalar un error de cita: como decimos en el texto, se trata del soneto CCXCVIII del *Canzoniere* y no del XXX; obviamente, corresponde a su segunda parte —no a la primera—, es decir, a las *Rime in morte di madonna Laura*.

Cuando contemplo mi presente estado  
y aquello que tenía y lo que hacía... 50,

tiene su antecedente en el soneto CCXCVIII:

*Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni  
ch'hanno, fuggendo, i miei pensieri sparsi.* 51;

una precedencia que se avalora, para Banchs, con la memoria de clásicos españoles en los que también dejó marcas el inicio del canto petrarquesco, como Garcilaso:

Cuando me paro a contemplar mi estado  
y a ver los pasos por do me ha traído. 52,

aunque debiera puntualizarse que en él —no en Banchs— el soneto CCXCVIII se contamina con el XV, de apertura no menos célebre:

*Io mi rivolgo indietro a ciascun passo  
col corpo stanco, ch' a gran pena porto.* 53

En cambio, en el soneto 83 es Banchs quien enlaza dos sugerencias del rimador de Arezzo: el primer cuarteto, que proclama la intemporal lozanía de sus versos y la consiguiente perennidad de la joven mujer exaltada en ellos:

La firme juventud del verso mío  
como hoy te habla te hablará mañana.  
Pasa la bella edad, pero confío  
a la estrofa tu bella edad lejana.

parece vincularse a los muchos pasos en que la conciencia petrarquesca del valor de sus armonías se goza en derivar ese indeclinable esplendor a la altiva beldad que las inspira:

*.e benedette sian tutte le carte  
ov'io fama l'acquisto.* 54,

50 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 22), en *Obra poética*, ed. cit., p. 321.

51 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCXCVIII), ed. cit., p. 334.

52 Garcilaso de la Vega, *Soneto I*, en *Poesías*, Buenos Aires, ed. Pleamar, 1946, p. 193.

53 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto XV), ed. cit., p. 13.

54 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto LXI), ed. cit., p. 75. La confianza en que sus loas a la hermosura de Laura los unirá en el renombre se afirma también en los sonetos CLXXXVI, CCIII, CCLXXXIX, CCXCVII, etc. El soneto

mientras que la estampa de la amada que envejece:

Y cuando la vejez tranquila y fría  
de color virginal te haga una aureola... 55,

reverbera la situación y los colores del soneto XII:

*.donna, de' be' vostr'occhi il lume spento  
e i cape' d'oro fin farsi d'argento. 56,*

además de proyectar el tema de la constancia del amante, vencedora de los años y de la muerte, que con tan honda ternura se expone, por ejemplo, en la tríada CCCXV - CCCXVII.

Una última confrontación se impone: en el admirable soneto CCCLXI, casi al coronar su *Canzoniere*, todo amonesta a Petrarca de caducidad, todo le devela la vanidad de cuanto ansiara y lo insta a alzarse de su letargo:

*Dicemi spesso il mio fidato specchio,  
l'animo stanco e la cangiata scorza,  
e la scemata mia destrezza e forza:  
"Non ti nasconder più; tu se' pur veglio.  
Obbedir a natura in tutto è il meglio;  
ch' a contender con lei 'l tempo ne sforza. "*

Aceptando el artificio de un desdoblamiento semejante, también Banchs dice en el soneto 28 su saciedad de pasiones y quimeras, su lucidez ante el aproximarse de la muerte:

Carne mortal, sosiega.  
Carne mortal, escucha la palabra  
de la traición que aquí en tí misma, labra  
el término a que vas altiva y ciega.  
Pues la traición es tu fugacidad  
y tu ilusión engaño de distancia.

CCXCIII llega a proclamar la estima que sus cármes amorosos han merecido ya, aunque en ellos no reluzca su arte más cumplida:

*S'io avesse pensato che sì care  
fossin le voci de'sospir miei in rima,  
fatte l'avrei dal sospirar mio prima  
in numero più spesse, in stil piu rare.*

Banchs, por su lado, reitera asimismo la seguridad de que no será ajada la noble estofa de sus versos: sirva como prueba el soneto 2.

55 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 83), en *Obra poética*, ed. cit., p. 358.

56 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto XII), ed. cit., p. 11.

Detente, ¡oh carne! y descoyunta el ansia  
de esa tu fuerte alada vanidad.

Para reafirmar que la convergencia no es fortuita, una imagen análoga, inserta en el mismo número de versos, concreta en agua y fuego el efecto de la razón sobre el engaño de los sentidos. Así lo declara el Aretino:

*Subito allor, com' acqua 'l foco ammorza,  
d'un lungo e grave sonno mi risveglio...*

y Banchs lo adapta, en la clausura de su soneto:

...quiera serte el amor copo de nieve  
en lumbre de razón desvanecido<sup>57</sup>.

Pero la potencia sintética de Petrarca logra que en el breve molde quepa aun la rebeldía de olvidar, a pesar de la muerte que se lo ha arrebatado, a pesar de la segura vecindad del propio fin, el impar objeto de su larga dilección:

*..e'n mezzo 'l cor mi sona una parola  
di lei, ch' è or dal suo bel nodo sciolta,  
ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola  
ch' a tutte, s' i' non erro, fama ha tolta*<sup>58</sup>.

Banchs quiso conservar en su poema el reflejo de ese debatirse tan humano, y para ello prolongó la pugna en la composición sucesiva, que se articula estrechamente, en sus afectos discordes, con la anterior; entonces, por sobre prudencias y distancias, se afirma el vigor del anhelo enamorado:

Mi ceguera alargaba mi paciencia,  
y hoy la vista del fin inflama urgencia:  
ya no espero en silencio: quiero verla.

Y pues que he de morir en plazo breve,  
la sola voluntad que me conmueve  
es el ansia sin fin de poseerla<sup>59</sup>.

\* \* \*

Al ir señalando estos ascendientes de una artista insupe-

<sup>57</sup> Enrique Banchs. *La urna* (soneto 28), en *Obra poética*, ed. cit., p. 325.

<sup>58</sup> Francesco Petrarca. *Il canzoniere* (soneto CCCLXI), ed. cit., pp. 402-403.

<sup>59</sup> Enrique Banchs. *La urna* (soneto 29), en *Obra poética*, ed. cit., p. 326.

rado hemos pretendido, a la vez, atisbar los encubiertos modos con que la sensibilidad de Banchs, en una etapa cualquiera de su incansable enriquecimiento, acogía los estímulos de un autor predilecto y, engarzándolos en sus intuiciones más secretas, los orientaba, mudados, a la expresión de nuevos hallazgos de la fantasía, de nuevas alternativas emocionales. En verdad, el deseo de mostrarse incorporado a una tradición ilustre, de dilatar el propio verbo con las resonancias de otros ya secularmente ennoblecidos, sólo en raras ocasiones le hizo conservar intactos —o casi— el timbre de una cadencia, el torneado de una frase, la luz de un escorzo. En relación a los italianos, que Banchs leyó, clásicos o próximos, con inteligente solaz, acaso las únicas muestras sean la recordada cita dantesca, la apertura petrarquista del soneto 22 y el movimiento inicial del soneto 10:

Nunca como esta noche de verano  
de gran silencio, melodiosa y pura... 60,

tan cercano a la romántica calma de la *Nocte di maggio* de Carducci:

*Non mai seren di più tranquilla notte  
fu salutato da le vaghe stelle.* 61

Digamos que esa virtud electiva y transfiguradora, que le dio títulos de dominio sobre cuanto expresara, fue también ejercida por Banchs, valedera, al fijar las pautas estructurales de sus libros. En el caso de *La urna*, es patente que le plugo adornarla con algunos de los rasgos formales del *Canzoniere* y de su meditada arquitectura; pero la destreza del ordenador logra que ensamblen en su proyecto armoniosamente, como en una labor de taracea. Así, al modo de Petrarca, suele Banchs encarecer un concepto en dos sonetos sucesivos<sup>62</sup>, o desdecir

60 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 10), en *Obra poética*, ed. cit., p. 314.

61 Giosue Carducci, *Nocte di maggio*, en *Poesie*, Bologna, ed. Zanichelli, 1944, p. 692. Quisiéramos anotar aquí, además, los ecos de la desolada filosofía de Giacomo Leopardi en el *Canto d'un pastore errante nell'Asia*, perceptibles en el soneto que comienza *Feliz vivir el del pastor que lejos...* Cf. Enrique Banchs, *La urna* (soneto 79), en *Obra poética*, ed. cit., p. 356.

62 Algunos ejemplares: en Petrarca, los sonetos II y III, XXV y XXVI, CLXIX y CLXX, CCXLII y CCXLIII...; en Banchs, los sonetos 10 y 11, 22 y 23, 34 y 35...

en el segundo lo que afirmaba en el primero, en un juego hábil de insinuados contrastes <sup>63</sup>. Otras veces la contraposición se adensa, como en una cifra, en pocas palabras colocadas vistosamente al principio o en la culminación del canto, de suerte que la desigual fortuna del amante se espeja ya en el cruzado diseño de las voces. Petrarca reseña:

*Cantai, or piango; e non men di dolcezza...* <sup>64</sup>,

y en seguida:

*I' piansi, or canto; ché 'l celeste lume...* <sup>65</sup>;

y Banchs asimila el procedimiento, volviéndolo un gozne que sujeta el cierre del soneto <sup>65</sup>:

.en reprimido acecho. Así es mi odio <sup>66</sup>,

con la primera línea del soneto <sup>66</sup>:

Odio era, no es. Que ya no existe.

Queda todavía por notar una sugerencia. Interrumpiendo un instante la cuita por su "condición desamparada", el argentino quiso dedicar su canto al maestro "*de' sospir in rima*" y declararse abiertamente su seguidor, si no en el portentoso garbo del verso, cuando menos en el empeño de trocar una desventura en sinfonía donde lucen

*l'un stil coll'altro misto...*

Lo invocó entonces, repitiendo con intención la fórmula solemne ya usada por Petrarca en una de sus exhortaciones más trascendentes:

Espíritu gentil que de Valclusa  
las selvas de laurel paseaste tanto,  
razonando de amores con la musa  
que alargaba el honor de su quebranto:  
  
como a ti me ha dejado una confusa

<sup>63</sup> Valga el par de los sonetos LX y LXI de Petrarca, 28 y 29 de Banchs.

<sup>64</sup> Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCXXIX), ed. cit., p. 264.

<sup>65</sup> Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (soneto CCXXX), ed. cit., p. 265.

<sup>66</sup> Enrique Banchs, *La urna* (sonetos 65 y 66), en *Obra poética*, ed. cit., p. 348.

esperanza materia para el llanto,  
mas no me dio el ingenio asaz excusa  
para hacerla materia de mi canto.

Maestro soy en el amar doliente,  
aunque no en la elegancia del estilo  
ni en la ilustre nobleza del dictado;

pero viendo el laurel que honra tu frente,  
pienso, grave y tranquilo,  
que un sentimiento igual nos ha acercado <sup>67</sup>.

Pero así, junto con la hidalga percepción de las distancias, Banchs insertaba en *La Urna* una final similitud con el *Canzoniere*: la de encarecer las propias efusiones enlazándolas, en ideal camaradería, con las de otros finos amadores, tal como el lejano cantor de Laura, doliéndose de quien se le mostraba

*or aspra or piana, or dispietata or pia,*

hiciera con Cino da Pistoia y Sennuccio del Bene, epígonos melodiosos del *dolce stil novo* <sup>68</sup>.

67 Enrique Banchs, *La urna* (soneto 36), en *Obra poética*, ed. cit., p. 330.

68 Francesco Petrarca, *Il canzoniere* (sonetos XCII, CXII - CXIII, CCLXXXVIII), ed. cit., pp. 113, 133-135, 325.

## *LAS PUERTAS DEL PARAÍSO VISTAS DESDE FONTAMARA*

La década del '50 ha sido señalada ya por distintas voces críticas como el momento en que, aguijados por complejas experiencias, grupos de intelectuales no sólo porteños sino del interior provinciano renovaron los temas y el tono de su creación —relato o poesía—, buscando en los problemas nacionales, en el derrotero no siempre nítido de hombres y pueblos, en los fracasos y esperanzas del pasado —aun del reciente y todavía palpitante—, el estímulo para su fantasía y el apoyo para la pintura de sus vastos frescos.

Era en rigor, por debajo de ficciones e imágenes, un examen de conciencia, un designio de ahondar, con fidelidad más sentida y más estricta lucidez, hasta las raíces de un proceso histórico que aparecía tan pronto fértil en promesas como anublado de contradicciones. Y si para el intento sirvieron de motivación primaria los sucesos locales, reforzó sin duda esa necesidad de respuestas el eco de las terribles alternativas a que el hombre, en su doble dimensión de individuo y de ser social, se vio enfrentado por la última guerra y su secuela de profundas mutaciones; así como ayudaron en la labor de esclarecimiento las páginas de quienes, actores aunque sea mínimos de la tragedia, sintieron después el afán de “documentar”, de exponer una exigencia de sinceridad y concretez, de restaurar con el propio sufrimiento valores de nuevo sacros como la vida, el respeto por el prójimo, la solidaridad, el derecho al bienestar.

En Italia esos testimonios, que sólo un precipitado deseo de clasificación pudo rotular por igual como “neo-realistas”, determinaron en el giro de pocos años un panorama narrativo

de singular riqueza, en el que la crónica enjuta de los hechos alternaba con el refugio evasivo en sutiles ironías y en inflexiones líricas, o donde los ásperos timbres polémicos de un enjuiciamiento moral del conflicto contrastaban con la elegía por una edad tramontada, de intimidad segura y recogida. Pero de esta móvil reacción a un uniforme sentimiento de ruina y de injusticia, que supo cristalizar en obras definitivamente ejemplares, nos interesa ahora aislar sólo el nombre y la actitud de Ignazio Silone porque sus novelas, en las que halló nuevo cauce su interrumpida lucha política y en las que concretó sus meditaciones sobre las asechanzas de una época conturbante, tuvieron en la Argentina una difusión vasta y rápida<sup>1</sup>, cimentando —en especial *Fontamara* y *Pane e vino*— un aprecio y una vigencia de los que sería fácil multiplicar las pruebas.

La lectura atenta de las vigorosas historias silonianas dejó marcas también en Julio Ardiles Gray, el narrador tucumano que se asoció a *La Carpa* y que contribuyó así a remozar el lenguaje y la sensibilidad literaria de nuestro noroeste: la urdimbre misma de *Las puertas del Paraíso*, en efecto, muestra entretejidos los recuerdos de planteos y situaciones imaginados por el escritor abrucés para su primer parábola, y hasta en los personajes, la atmósfera y el modo retrospectivo del relato parecen reflejarse intuiciones, puntos de vista y matices distintivos del apasionado alegato compuesto en 1930.

El claro acercamiento fue quizá favorecido por la afinidad de propósitos, pues Ardiles Gray perseguía representar

1 En Buenos Aires, las traducciones de Ignazio Silone fueron no pocas veces casi inmediatas a la publicación europea de sus libros y se repitieron después, cubriendo un arco de décadas. He aquí su nómina: *Fontamara*, versión de Tristán Suárez, ed. Avance, 1934; versión de Guido Savelli, ed. Avance, 1936 y ed. Poseidón, 1944; versión de Attilio Dabini, ed. Losada, 1965; *Pane e vino*, versión de Leonardo Renzi Wadel, ed. Avance, 1938 y ed. Poseidón, 1946; *Una manciata di more*, versión de Roberto Bixio, ed. Losada, 1955; *Il segreto di Luca*, versión de J. R. Wilcock, ed. La Isla, 1957; *La volpe e le camelie*, versión de Alberto S. Bianchi, ed. Proyección, 1962; *L'avventura d'un povero cristiano*, versión de Alma Novella Marani, ed. Emecé, 1968; *La scuola dei dittatori*, versión de Julio Indarte, ed. Losada, 1939; *Uscita di sicurezza*, versión de Luis Andrés y Frutos, ed. Unión de Editores Latinos, 1951 (con el título *El fracaso de un ídolo*) y ed. AALC, Colección Biblioteca de la Libertad, 1959 (con el título *Mi paso por el comunismo*); *La scelta dei compagni*, ed. AALC, Colección Biblioteca de la Libertad, 1959 (con el título *El nihilismo de nuestro tiempo*).

"...las viejas familias que comienzan a desaparecer con la llegada de la rica inmigración europea... que se adueña de sus tierras e instala ingenios mucho más mecanizados. Nace entonces la lucha entre dos formas de vida: el capitalismo moderno y la vieja sociedad criolla, patriarcal a semejanza de la *gens romana*. "2,

pero la misma contraposición había nutrido a *Fontamara*, donde duele la antinomia entre hábitos seculares, entre formas de hacer y sentir que parecían intangibles:

*"Prima veniva la semina, poi l'insolfatura, poi la mietitura, poi la vendemmia. E poi? Poi da capo. La semina, la sarchiatura, la potatura, l'insolfatura, la mietitura, la vendemmia. Sempre la stessa canzone, lo stesso ritornello. Sempre. Gli anni passavano, gli anni si accumulavano, i giovani diventavano vecchi, i vecchi morivano, e si seminava, si sarchiava, si insolfava, si mieteva, si vendemmiava. E poi ancora? Di nuovo da capo. Ogni anno come l'anno precedente, ogni stagione come la stagione precedente. Nessuno a Fontamara aveva mai pensato che quell'antico modo di vivere potesse cambiare. "3,*

y la omnipotencia del dinero, la desenvoltura en los negocios, la ambición política que se abre paso con el engaño y el halago:

*"Egli rappresentava la Banca. Egli aveva a sua disposizione una grande fabbrica di biglietti. I vecchi proprietari cominciarono a tremare di fronte a lui. "4.*

Ambas novelas registran, por ende, los pormenores de una usurpación parejamente taimada e imprevista; y como no importan tanto los agentes del abuso como el sistema que lo hizo posible, quedan innominados los hombres que atropellan las viejas usanzas o, por mejor decir, se los alude sólo como a símbolos de la nueva realidad, forastera y expoliadora: para Silone es el *Impresario*, para Ardiles Gray es el Francés. Los dos ignoran en el mismo grado, o se burlan en su exclusivo móvil de usufructo, de quienes están visceralmente unidos a la

2 Declaración en una entrevista concedida a María Luisa Fernández y transcrita por ella en su estudio aún inédito —presentado a la Comisión de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata—, *El transfondo social en la narrativa de Julio Ardiles Gray*, La Plata, 1975, p. 31.

3 Ignazio Silone, *Fontamara*, Milano, ed. Arnoldo Mondadori, 1958, p. 9.

4 Ignazio Silone, *Fontamara*, ed. cit., p. 43.

tierra, dueños de una finca o una parcela que es su modo de saberse vivos, de tener razones, de vencer incluso a la muerte prolongando lo que amaron e hicieron los ya desaparecidos. Para tal ensimismamiento, Silone no juzga excesivo el parangón con vínculos religiosos:

*“Come può un uomo della terra rassegnarsi alla perdita della terra? Quella terra era già stata del padre di Berardo, e Berardo vi aveva anche lui faticato dall'età di dieci anni. Fra la terra e il contadino, dalle nostre parti, ma forse anche altrove, è una storia dura e seria, è come tra marito e moglie. È una specie di sacramento. Non basta comprarla, perché una terra sia tua. Diventa tua con gli anni, con la fatica, col sudore, con le lagrime, con i sospiri...”*<sup>5</sup>,

y un lazo con fuerzas ultraterrenas afianza también el arraigo de Clemencia, en el volumen de 1968:

*“Debajo de la costra dura de nuestra tierra, de la tierra que ha sido nuestra, entre las corrientes de agua clara, todos juntos circulamos como un gran cuerpo invisible... Sí. Todos juntos, los que son de nuestra sangre y los que por amor vinieron a nuestra sangre. Por eso la tierra no puede ser vendida ni abandonada.”*<sup>6</sup>.

Por cierto, son bien lejanas las condiciones que pesan sobre la región nativa de Silone en los años primeros del fascismo y las peculiares de la provincia argentina a fines del siglo pasado; incluso se oponen la aridez de las montañas abrucesas y la feracidad del suelo tucumano: pero como ninguno de los dos escritores buscó trazar un pintoresco cuadro de costumbres sino denunciar la quiebra de tradiciones largamente afirmadas, una serie de motivos silonianos pudieron insinuarse, tornasolándose con cambiantes diversos, en la fantasía de Ardiles Gray. Tanto uno como otro relato, de hecho, aprietan en una imagen de agua la penosa e incomprensible situación que sobreviene: en *Fontamara* es el arroyo a cuyo milenario curso se impone, para desviarlo, un lecho artificial, y en *Las puer-*

<sup>5</sup> Ignazio Silone, *Fontamara*, ed. cit., p. 68.

<sup>6</sup> Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección Los Libros de las Provincias, 1968, pp. 144-145.

*tas del Paraíso* es el manantial que cesa de volcar sus frías bocanadas en el momento mismo del despojo. La común carga emblemática vuelve casi paralelas las descripciones: de trazos esenciales en Silone:

*“All’entrata di Fontamara, sotto una macera di sassi, sgorga una povera polla d’acqua, simile a una pozzanghera. Dopo alcuni passi, l’acqua scava un buco, sparisce nella terra pietrosa, e riappare ai piedi della collina, più abbondante, in forma di ruscello. ”*<sup>7</sup>,

algo más lenta y colorida en Ardiles Gray:

“Remonté el arroyo hasta el sauce viejo. Allí comienza a angostarse. Luego se hace un hilo de agua y después desaparece entre unas matas de berros...

..Allí, en el centro estaba. Brillante, palpitando con un latido que no alcanzaba a romper la costra delgada del agua de la superficie...”<sup>8</sup>.

Análoga es también la primera rebelión de las víctimas, en quienes todavía hay esperanza de reconstruir el viejo orden, de entablar con los extraños un diálogo humano; e igual es su derrota ante la calma helada y las exigencias de los potentes advenedizos. Como las aldeanas que, al acabar el capítulo II de *Fontamara*, reclaman por los plantíos que morirán faltos de riego y, apretadas a las verjas de la villa nueva del *Impresario*, recogen sólo su indiferencia sonriente, el grupo de cañeros tucumanos que protesta bajo insostenibles cargas choca contra la desdeñosa seguridad del Francés:

“El hombre nos recibió en la puerta de su chalet, un chalet de tejas rojas con las barandas de las galerías pintadas de blanco.

.Nos recibió de pie, en la escalinata de piedra, y en ningún momento hizo el menor ademán o la más mínima insinuación de hacernos pasar.

Después que hablamos, nos miró fijamente:

—Está bien —nos dijo—. Les voy a renovar los papeles. Pero con una condición.

<sup>7</sup> Ignazio Silone, *Fontamara*, ed. cit., p. 30.

<sup>8</sup> Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, ed. cit., pp. 145-146.

Después sonrió con una sonrisa filosa...”<sup>9</sup>.

Frente a esas fortunas fulmíneas, a esos planes atrevidos y siempre triunfantes, nace en los paisanos un temor supersticioso que los torna más confusos, más inermes. Los pobres fontamarenes llegan a creer en una encarnación del diablo:

*“Forse non è un indemoniato —egli spiegò—, ma un demonio vero e proprio.*

*—Un vero demonio? —io chiesi.*

*—Giuvà —mi rispose il prete—, forse è Satana in persona.*

*—Come va che non ha le corna e le zampe di caprone? —gli opposi.*

*—Oh, Giuvà —mi disse il prete—, adesso non si usa più. Satana è furbo...”*<sup>10</sup>,

y las peonadas de los campos y los ingenios del Francés suponen que tiene imperio sobre criaturas misteriosas y abominables:

*“Por ese entonces comenzó a circular la historia del Familiar, ser monstruoso que las gentes ingenuas juraban que vivía en los sótanos de la fábrica del Francés. Obedecía sólo a su amo. Nadie lo ha visto nunca... Unos decían que era un animal que se arrastraba. Otros aseguraban que gruñía como un puma. Pero algunos afirmaban que gemía como un niño...”*<sup>11</sup>.

Por fin, cuando la prepotencia del *Impresario* arrolla hasta las leyes naturales y no se detiene ni ante el hambre a que condena el villorrio, todos los habitantes insurgen con el valor de los desesperados, sin considerar las armas de los gendarmes ni el mandato de la autoridad:

*“Poco dopo arrivarono due gruppi di militi..., e infine, dietro di loro, l'onorata società...”*

*.Da dietro il cordone dei carabinieri, noi potevamo seguire solo confusamente ciò che si svolgeva presso il ruscello.*

*Intanto il livello della nostra acqua continuava a scendere, laggiù, nel braccio di fosso che noi potevamo controllare.*

<sup>9</sup> Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, ed. cit., pp. 222-223.

<sup>10</sup> Ignazio Silone, *Fontamara*, ed. cit., p. 65.

<sup>11</sup> Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, ed. cit., p. 224.

*Finché dal fondo del vecchio fosso emersero addirittura i sassi, i cespugli e le erbe.*

—Consumatum est— *sentimmo dire al canonico don Abbacchio.*

—*Tutta l'acqua, tutta l'acqua, si sono presi tutta l'acqua*  
—*riprendemmo noi a gridare. Scarpone e Venerdì Santo,*  
*appoggiati dagli altri giovanotti, si scagliarono contro il cor-*  
*done dei carabinieri che ci trattenevano sulla strada e da-*  
*vano colpi all'impazzata gridando:*

—*Indietro, indietro...*"<sup>12</sup>

La escena, con su desconcierto, su impotencia y su vocerío, parece replicarse al culminar *Las puertas del Paraíso*, cuando una multitudinaria adhesión rodea a la ya desposeída protagonista en el último esfuerzo por retener la antigua propiedad, por romper a puro coraje la red de codicias que la envuelve:

“Sí. Vinieron todos a ayudarme, a impedir que el gringo se apropiara de la tierra donde estaba el agua que creían santa.

Vinieron todos. Los parientes hicieron llamar a los parientes. Los vecinos convocaron a los vecinos.

... Cuando el gringo y sus gentes llegaron, el pobrerío bloqueaba los callejones. Frente al portón de entrada habían puesto atravesados varios carros y en las zanjas, a los costados del camino, había peones que empuñaban viejas escopetas.

El Francés, en su caballo pinto, dobló el codo que ahora lleva al camino nacional. Venía con el juez de paz, que poco a poco se rezagaba, con dos o tres milicos de la comisaría de Famaillá y con su gente, con sus capataces.

. Los que defendían El Paraíso quisieron avanzar pero él los contuvo. Le habló al oído a uno de sus capataces salteños y éste gritó:

—¡Al camino!"<sup>13</sup>

A estas correspondencias, señalables en la línea vertebral de la fábula, podrían sumarse otras que aproximan diversas

<sup>12</sup> Ignazio Silone, *Fontamara*, ed. cit., pp. 142-143.

<sup>13</sup> Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, ed. cit., pp. 231-232.

secuencias del relato: así, la brutal escena en los cañaverales, cuando Clemencia es violada por los hombres del Francés, renueva el ultraje a María Grazia en la placita de la aldea por los secuaces del *Impresario*; la rencorosa oposición entre ciudad y campaña asume los mismos caracteres de mañosa arrogancia por un lado y de patética inhabilidad por el otro; y los delitos políticos, los fraudes electorales, acusan tanto en *Las puertas del Paraíso* como en *Fontamara* la corrupción de reconocibles coyunturas históricas, la torpe avidez y los manejos en que rivalizan o se coaligan los notables locales.

Pero hay un elemento aún más sugestivo para persuadir de reminiscencias silonianas en Ardiles Gray: el protagonista de *Pane e vino*, que pugna vanamente por sacudir la inercia de los montañeses y convencerlos de la posibilidad de una convivencia fraterna, encuentra de pronto entre ellos a un joven, retraído y mísero, que parece comprender y aceptar su mensaje:

*"Nel gruppo dei cafoni intorno al traino di Magascià c'era anche un giovanotto con uno strano sguardo. Egli era scalzo, mal nutrito, alto, magro; un gran ciuffo di capelli sulla fronte gli dava un aspetto selvaggio, in contrasto con due buoni occhi da cane domestico. Egli non partecipava ai lazzi dei compagni. Don Paolo gli sorrise. Il giovane sorrise anche lui e gli si avvicinò. Quando il gruppo passò il ponte di legno e si sciolse, il giovane si avviò verso la sua catapecchia. Don Paolo lo seguì. "*<sup>14</sup>

Pero ese muchacho, al que llaman *Infante*, es sordomudo; un campesino asegura sin embargo a don Paolo:

14 Ignazio Silone, *Vino e pane*, Milano, ed. Arnoldo Mondadori, 1955, p. 136. Es característico de Silone plenificar sus personajes en los sucesivos relatos, como objetivaciones progresivamente enriquecidas de la reflexión acerca de su personal vicisitud y de la que singulariza nuestro siglo. Ya en *Fontamara* se alude a "un portoghese sordomuto, un peone, un cafone di laggìù" —ed. cit., p. 23— que, tras la imagen más perfilada de *Pane e vino*, se carga de simbolismos y ocupa una ancha zona de *Il seme sotto la neve* —Milano, ed. Arnoldo Mondadori, 1950. También el *Solito Sconosciuto* de *Fontamara* deviene Pietro Spina, el revolucionario en crisis a cuyo alrededor gira la acción de *Pane e vino*, y sus semblanzas son reconocibles más tarde en el Rocco De Donatis de *Una manciata di more* o en el Andrea Cipriani de *Il segreto di Luca*. Ardiles Gray, con una actitud similar, retoma en la Clemencia de *Las puertas del Paraíso* el personaje de "la tía" inserto en la trama de *Los amigos lejanos*.

"Il sordo è molto intelligente. Forse Dio gli ha tolto la parola e l'udito per castigo. " 15

Un sordomudo entra también en la acción de *Las puertas del Paraíso* cuando arrecia la ineficaz batalla de Clemencia contra las intrigas del Francés; y su figura, al acabar la novela, tiene una selvaticidad y un marco de mezquindad equivalentes a los del paso citado de *Pane e vino*:

"La vieja abrió la puerta del rancho miserable. En el fondo. se movió un bulto: un hombre barbudo que dormía en uno de los catres se despertó y fue hacia la vieja con algo del cariño animal de los perros.

La vieja se sentó en una vieja silla hamaca. El hombre la miró fijamente y sonrió. " 16

Acentuando la señal divina —de expiación o de elección— insinuada en la breve confidencia del personaje sioniano, la obsesionada imaginación de Clemencia espera de ese ser primitivo y sin voz, nombrado sólo como el *Niño*, el anuncio de la intervención celeste que cambiará su destino: la palabra le será concedida, y acontecerá entonces el ansiado pasaje de los tiempos de iniquidad a los tiempos de justicia:

"El *Niño* hablará y el agua habrá de surgir nuevamente. Ese día el Ingenio y los nietos del Francés me habrán de devolver las tierras de El Paraíso que me han quitado. " 17

Como en la obra de Silone, entonces, por entre las notas dolorosas se insinúa en *Las puertas del Paraíso* la esperanza en una reivindicación, en un trueque dichoso, en un rescate de derechos: aunque el parecido no vaya más allá, pues en las historias del escritor de Pescina está expresa la convocatoria y aceptado el sacrificio que ganará la reforma, mientras en Ardiles Gray la expectativa se alarga en invocaciones inertes, se diluye en un aire alucinado que concibe la redención como un milagro deslumbrante y gratuito.

Sin duda, esta capacidad de avanzar por un sendero propio, hallando las soluciones expresivas conformes a la realidad

15 Ignazio Silone, *Vino e pane*, ed. cit., p. 139.

16 Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, ed. cit., p. 247.

17 Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, ed. cit., p. 211.

que urge representar, es el atributo que realza *Las puertas del Paraíso* y la destaca como la creación más cumplida de Ardiles Gray; pero no amengua ese logro —más bien procura un placer conocido de todo lector culto— que al sonido peculiar de las páginas argentinas se entremezcle el eco de las que, animadas por una pasión igualmente alta, compusiera Silone en una grave disyuntiva de su existencia. Casi se diría, a este respecto, que Ardiles Gray deliberó enriquecer con resonancias prestigiosas los episodios de su novela: y aquí es obligado aducir el rápido pero fuerte diseño de la mortandad provocada por el cólera a fines de la década del '80, en el que subyacen memorias de las dos descripciones de peste famosas en las letras italianas, la de Boccaccio y la de Manzoni, y especialmente la de este último. Impresiona en verdad como una proyección de los siniestros “*monatti*” que se suceden inolvidables en los aguafuertes de los capítulos XXXII a XXXIV de *I promessi sposi*, el sepulturero vociferante que se cruza en el camino del siervo Calisto y de sus jóvenes amas, pintado así por Ardiles Gray:

.nos encontramos con un carro. El carrero estaba borracho. De pie entre la vara y la caja, se bamboleaba sacudido por los desniveles del camino. Al vernos, furioso, se puso a hacer restallar el látigo por encima de la cabeza de las mulas, y a gritar. .

.Nos acercamos al carro. Me incorporé en los estribos para ver qué llevaba. Pero apenas vi que en la caja se amontonaban brazos retorcidos, piernas encogidas y manos crispadas, me dejé caer en la montura y taloneé el caballo. . .”<sup>18</sup>,

pero que a través del horror de su imagen lleva a la evocación de movimientos y tintas que estremecen en Manzoni:

“ . . . vede due cavalli che venivano avanti a fatica; e strascinato da quelli, un carro di morti; e di qua e di là, monatti alle costole de' cavalli, spingendoli a frustate, a bestemmie. Eran quei cadaveri. ammontichiati, intrecciati insieme, come un gruppo di serpi que lentamente si svolgano al te-

<sup>18</sup> Julio Ardiles Gray, *Las puertas del Paraíso*, ed. cit., p. 153.

*pore de la primavera; ché, a ogni intoppo, a ogni scossa, si vedevan que' mucchi funesti tremolare e scompaginarsi, e ciondolar teste, e chiome verginali arrovesciarsi, e braccia svincolarsi. . ."* <sup>19</sup>

Podríamos concluir en que place comprobar este inteligente arrimo al grande lombardo en un narrador atento a los reclamos sociales como Ardiles Gray: implica haber advertido que, en su tiempo y desde su particular visión, el estímulo manzoniano a no dejarse abrumar por los antojos y los privilegios de los poderosos no fue menos agudo y apremiante que la recomendación de Silone, en circunstancias mudadas, de tomar conciencia de la propia dignidad y defenderla luego con inderogable altivez. Para el escritor tucumano, que parece atribuir los males de su tierra a culpables inacciones, a la transferencia de responsabilidades, a la incomprensión de la realidad, acompañarse con esos maestros de arte y de vida fue ciertamente una experiencia fecunda, sugeridora de encuadres netos y de tonos precisos.

19 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Firenze, ed. G. C. Sansoni, 1937, p. 452.



## EL MARTÍN FIERRO Y SUS TRADUCTORES ITALIANOS

A mediados de 1919, la revista *Nosotros* anunciaba como una “novedad literaria” la versión del *Martín Fierro* al italiano<sup>1</sup>; y la calificación era justa, pues por primera vez una lengua diversa recibía el canto de Hernández e intentaba repetir, o a lo menos semejar, los modos y las cadencias que tan cabalmente exponían los dolores, los recelos, la rebelión, la malicia, la elemental humanidad del gaucho argentino. Poco después la larga fatiga de Folco Testena, “un periodista ardiente y vibrante, de rara originalidad”, podía valorarse en la edición bilingüe<sup>2</sup> que incitaba al juicio mostrando los versos originales y los traducidos tan puntualmente aparejados que, a primera vista, se estaba dispuesto a creer en el “fiel ajuste al texto criollo” garantizado por las frases amistosas de la nota de presentación.

Pero si el lector, tras repasar el exordio sabido de tan reiterado:

Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela.

buscó su correlativo en la columna inmediata, de fijo no supo reprimir su sorpresa o su fastidio al encontrar:

*Incomincio qui a cantare  
pizzicando la mandola.*

P. I, c. 1, p. 15

1 “*Martín Fierro*” en italiano, en la revista *Nosotros*, año XII, núm. 122, junio-julio 1919, p. 361; el número de diciembre de ese mismo año hacía saber que el volumen ya se había “entregado al público” (año XII, núm. 127, p. 583).

2 José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*. Poemi creoli tradotti in versi italiani da Folco Testena. Buenos Aires, ed. de la revista *Nosotros*, 1919 (en 1920 una reimpresión se declara, en la tapa, como “segunda edición”, pero la portada aún conserva el año 1919). Nuestras citas remiten, salvo indicación contraria, a este último volumen.

o habrá sentido como prueba de insuperable extranjería que el lamento del paisano por los atropellos de los potentes:

Y es lo pior de aquel enriedo  
que si uno anda hinchando el lomo,  
se le apean como un plomo...  
¡Quién aguanta aquel infierno!  
Si eso es servir al Gobierno,  
a mí no me gusta el cómo.

pierda del todo su sentido y su fuerza en la estrofa intrascendente:

*E il peggiore in quella pania  
è che s'un fa un po' di carne,  
le bestiole. vuoi contarne!  
Ti assaliscon ch'è un inferno.  
Se è servir questo il governo,  
grazie! non so cosa farne.*

P. I, c. 2, p. 23

y debió sonreír ante la trampa en que una vaga analogía fónica hizo caer al traductor diligente pero todavía desprevenido:

Riunidos al pericón  
tantos amigos hallé,  
que alegre de verme entre ellos,  
esa noche me apedé.

porque la confianza de Fierro se cambia así en el trasiego:

*Riuniti per il ballo  
tanti amici ritrovai  
che, per rimaner tra loro,  
dal cavallo mi abbassai*<sup>3</sup>.

P. I, c. 7, p. 37

Frente a desvíos como éstos, previsibles por lo incógnito de usos y locuciones, podría considerarse malogrado el esfuerzo de Testena, no sin una secreta complacencia por la derrota del *gringo* ante la dificultad que modismos y experiencias nacidos en la virgen inmensidad de la pampa oponen a la cultura y la sensibilidad de un europeo. Sin embargo, con sólo demorarse un poco más en la sucesión de las coplas, con sólo aban-

<sup>3</sup> En italiano, *appiedare* significa "echar pie a tierra".

donarse imparcialmente a la fluencia de los ritmos, se habrían hallado momentos no fugaces de adherencia plena:

*Io cantando vo' morire,  
m'han cantando da interrare,  
e cantando ho da arrivare  
al piè dell' Eterno Padre.  
Io dal ventre di mia madre  
venni al mondo per cantare...;*

*Sono un toro nel mio chiuso  
e anche più nel chiuso altrui.  
Sempre buono al canto fui;  
se mi vogliono provare,  
venga un'altro qui a cantare:  
poi vedrem se vince lui. .,*

P. I, c. 1, p. 16

y hasta sería fácil multiplicar las pruebas de una inteligente reconstrucción de psicologías y situaciones:

*Non mi tiro certo indietro  
s'anco sia l'ora dei guai;  
con chi è buon son buono assai,  
sono acciar col prepotente,  
e in nessun aspro frangente  
pencolar mi vider mai.*

P. I, c. 1, p. 16

*Ma che ci potevo fare  
tutto sol, senza conforto?  
Conveniva fare il morto  
per non esser rovinato;  
e mi finsi addormentato  
benché aperti gli occhi porto...,*

P. I, c. 4, p. 30

al punto que también el traductor podía sentirse ufano de una riqueza pareja a la que reivindica para sí el poeta rústico:

*Io non son cantor di scuola,  
ma se incomincio a cantare  
chi mi fa più terminare?  
diverrò vecchio cantando:  
van le strofe zampillando  
qual da fonte le acque chiare.*

*Quando ho la chitarra in mano  
niun s'appressi; per la rima*

*niun mi mette il piede in cima;  
e se il petto mio s'intona,  
faccio gemere la prima,  
faccio pianger la bordona.*

P. I, c. 1, p. 16

\* \* \*

Ni un interés de filólogo, ni el gusto por lo pintoresco, ni la convicción de un valor eminente en el plano del arte<sup>4</sup> movieron a Testena a traducir la "relación" de Hernández; la minuciosa labor fue estimulada por razones más anímicas que literarias<sup>5</sup>, pero acabó siendo sostenida por la descubierta afinidad de intenciones con el autor del poema:

*Conosciuto ho trovatori  
che un piacere era ascoltare;  
ma non vogliono pensare  
e per gioco van cantando;  
io pur canto, ma pensando:  
è il mio modo di cantare.*

P. II, c. 1, p. 64

*Se cantori siete, fate  
di cantar con sentimento;  
non prendete l'istrumento  
sol pel gusto di parlare;*

<sup>4</sup> Testena expuso su parecer acerca de "las grandes virtudes y los muchos defectos" de la obra de José Hernández en el prólogo a su traducción: "Es el más insólito y absurdo poema que haya sido escrito jamás. Cualquiera sea el punto de vista desde el que quiera examinárselo es interesante, aunque muestre expuesto su flanco a cualquier golpe; y por poco que se lo golpee, se lo derrumba. Es un poema cínico y sentimental, histórico y fantástico, trágico y ameno: épico, en el sentido exacto de la palabra. Pero, con absoluto rigor, también podría afirmarse que no es épico, no es ameno, no es trágico, no es fantástico, no es histórico, no es sentimental, no es cínico y no es poema. El arte no tiene nada que ver con esos versos, esas rimas, esas asonancias; la lengua no tiene siquiera el valor del dialecto; falta a menudo la coordinación lógica, falta a menudo el sentido común. Y, especialmente en *La vuelta*, aparecen con demasiada evidencia los ripios, las anécdotas innecesarias. Sin embargo, el poema de Hernández merece la fama de que gozó y merece la que todavía goza." Folco Testena, *Il perché di questa traduzione*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., pp. 8-9. En la *Avvertenza* a la edición publicada en 1930, Testena calificó estas consideraciones críticas como "más presuntuosas que sólidas".

<sup>5</sup> El "larguísimo proemio" de 1919 expone esos motivos con tintas románticamente melancólicas. Cf. Folco Testena, *Il perché di questa traduzione*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., pp. 5-8.

y sobre todo por vecindades de índole con su protagonista “anárquico y rebelde”, por un extraño paralelo que Testena creyó posible entre las vicisitudes del gaucho perseguido y sus propias peripecias, de inmigrante “prófugo”.

Folco Testena, en efecto, era oriundo de las Marcas —había nacido en Macerata el 15 de setiembre de 1876— y llegó a Buenos Aires a poco de iniciarse el siglo, dejando atrás no trabajos volcados en magras parcelas sino los peligros y la cárcel anejos a la lucha conspirativa. Ya su nombre de familia, Comunardo Braccialarghe, puede dar indicio suficientemente claro del ámbito en que nació<sup>6</sup>, y con su explícita adhesión a los combatientes de la *Commune* de París en 1871 basta para evocar las inquietas décadas vividas por Italia a fines de la centuria pasada, cuando la corrupción política, la crisis financiera y las insurrecciones de campesinos y obreros pusieron a dura prueba la robustez de la nación recientemente unificada.

Adscripto a la utopía libertaria desde la adolescencia, Testena abandonó pronto su terruño y viajó a Zürich<sup>7</sup>, comenzando así la serie numerosa de partidas y regresos que se prolongó por toda su existencia y que, poniéndolo en contacto con realidades y gentes diversas, le procuró una cultura no metódica, pero vasta y varia.

Inició también por entonces su colaboración en los periódicos o boletines revolucionarios e intentó además, alentado por los socialistas napolitanos mientras cumplía en Capri el servicio militar, sublevar su regimiento en apoyo de los tumultos de Milán en 1898; pero el conato no dio más fruto que procurarle cinco años de prisión, cumplidos en la misma fortaleza de Savona donde Mazzini concibió la *Giovine Italia*.

<sup>6</sup> Su padre era afiliado a la Internacional y un entusiasta seguidor de Bakunin; amigo de Andrea Costa, quiso que su primogénito fuera ahijado de ese famoso incitador a la insurrección de Bologna.

<sup>7</sup> Conoció allí a Giovanni Garosio, que volvería a hallar en Buenos Aires convertido en próspero industrial y cuya largueza, junto a la de otros patrocinadores, permitió en 1930 la aparición de un nuevo traslado de *El gaucho Martín Fierro*.

A estos episodios, nítidos en el recuerdo, aludiría en las páginas de 1919 que encabezan su versión de *Martín Fierro*: “Quien de los dieciséis a los veintiséis años pasó casi todo su tiempo en la cárcel; quien ha tenido la melancolía de vivir más de un año sin poner jamás el pie fuera de una celda ancha dos metros y larga tres, adquiere el hábito de la soledad y de una simplicidad monástica. ”<sup>8</sup>.

El trance no lo desvió, sin embargo, de la acción conspirativa: tras recuperar la libertad, combatió primero los renovados pactos de la Triple Alianza y contrastó después la incipiente política de expansión colonial con la que Italia imaginaba revivir los fastos del Imperio. Pero como las represiones policiales lo cercaron hasta neutralizarlo en el periodismo y obligarlo a cerrar su taller de orfebre, pensó emigrar a la Argentina. Allí tuvo noticias de que la autoridad militar, en su orden del día del 15 de febrero de 1912, recomendaba su captura.

\* \* \*

Casi desde su llegada a Buenos Aires, Testena se vinculó a *La Patria degli Italiani* donde, aunque no llevaran firma, sus crónicas y comentarios comenzaron a destacarse por el acento singular de las valoraciones, cuya calidez subrayaba el decir cuidado y colorido. “Un periodismo de observación y crítica, de selección y resumen, libre de ese mal de los periodistas que son, por necesidad de sus tareas, los que más miran y menos ven”<sup>9</sup>.

Esa labor cotidiana había de vincularse a la génesis del proyecto más ambicioso de Testena pues, aceptando la sugerencia del director del periódico, Próspero Aste, que había elogiado sus calcos de breves líricas románticas y modernis-

<sup>8</sup> Folco Testena, *Il perché di questa traduzione*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., p. 6.

<sup>9</sup> Arturo Capdevila, *El traductor de “Tabaré”*, prólogo a Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré*. Traducción de Folco Testena, Montevideo, ed. José M. Serrano, 1920, p. 7. Testena colaboró también en el *Giornale d'Italia*, del que llegó a ser director entre 1930 y 1936; por otra parte, fundó el 16 de setiembre de 1917 *L'Italia del Popolo*, que dirigió hasta el 20 de diciembre de 1919.

tas <sup>10</sup>, comenzó a absorberse, con afición y empeño crecientes, en el traslado del *Martín Fierro*.

La epopeya de Hernández ya era conocida para el “proscrito”: curioso del mundo al que se incorporaba, Testena había comprado “en una librería de Retiro, por pocos centavos”, los dos pequeños volúmenes del *Gaúcho* y de la *Vuelta* “en una edición horrible” No imaginaba que se inclinaría sobre ellos por siete años —acabó su traducción en abril de 1919—, y que a pesar de lo dilatado, ese trabajo no representaría sino la primera y provisoria etapa de una aplicación varias veces decenal.

Es que no bastaron sus dotes, ni la prolijidad de sus indagaciones, ni su ahinco por familiarizarse con costumbres ajenas, para superar los obstáculos de un vocabulario, de locuciones y supuestos forzosamente inasibles. De pronto un giro intencionado lo confunde hasta volver gratuito su discurso; así es como

Sólo una manta peluda  
era cuanto me quedaba.  
La había agenciado a la taba,  
y ella me tapaba el bulto.  
*Yaguané que allí ganaba*  
*no salía. ni con indulto.*

se deforma en:

*Uno sciallo spelacchiato*  
*che avea vinto alle piastrelle*  
*per coprirmi un po' la pelle*  
*solamente mi restava;*  
e il salario. sempre stava  
più lontano delle stelle.

P. I, c. 4, p. 27

pero son especialmente los dichos típicos del gaúcho, que suelen culminar gustosamente las sextillas de Hernández, los que

10 Las versiones italianas de poesías argentinas fueron uno de los más tempranos signos de la gratitud de Testena por esta “tierra hospitalaria”; persistiendo en ellas por “más de quince años”, pudo al fin reunir una *Antología dei poeti argentini* —Milano, 1927—, a la que la revista *Nosotros* se refirió con aplauso (año XXI, núm. 218, julio 1927, p. 608).

más a menudo desafían al traductor y, a pesar de su celo, acaban por vencerlo. Por eso,

...pero al chifle voy ganoso  
como panzón al maíz frito...

se desvirtúa en:

*.se mi chiaman son presente,  
se ci sto, non mi riposo. .;*

P. I, c. 10, p. 48

o bien:

.y por el suelo la punta  
de mi facón les jugué...

destiñe su ostentación de coraje en:

*.ma, da terra, col coltello  
pur bel bello li conciai.*

P. I, c. 9, p. 46

y todavía:

.porque quiero alzar la prima  
como pa tocar al aire...

altera su designio de queja y denuncia en:

*.voglio far cantar la prima  
sino che alle nubi ascenda.*

P. II, c. 1, p. 65

Pero estos previsibles opacamientos no amenguan el mérito y el indudable valer de la traducción de Testena. Consciente de la unidad que todo poeta instaura entre la forma y la esencia de su mensaje, no sólo respeta fielmente el esquema de las estancias —sextillas, cuartetas, octavas y ocasionales décimas—, sino que replica también el dibujo no constante de las rimas: tanto el más frecuente,

Lo que pinta este pincel  
ni el tiempo lo ha de borrar;  
ninguno se ha de animar  
a corregirme la plana;  
no pinta quien tiene gana,  
sino quien sabe pintar.

*Ciò che pingge il mio pennello  
non s' avrà da cancellare,  
e nessuno deve osare  
di correggermi la traccia;  
non dipinge chi gli piaccia,  
pingge sol chi lo sa fare;*

P. II, c. 1, p. 64

como el menos habitual:

Soy gaucho, y entiendanlo  
como mi lengua lo explica.  
Para mí la tierra es chica  
y pudiera ser mayor;  
ni la víbora me pica  
ni quema mi frente el sol.

*Sono gaucio, lo s'intenda  
sí com' io la conto schietta.  
E' per me la terra stretta  
e potrebbe esser maggiore;  
né il serpente mi saetta,  
né del sol sento il bruciore.*

P. I, c. 1, p. 16

Y si ya en la primera parte son múltiples los tramos de notable fluidez, es en *La vuelta de Martín Fierro*, tal vez por la destreza conseguida en el tenso ejercicio, donde los cantos logran un ritmo sin tropiezos y varios de ellos —I, VII, IX, XII, XVII, XXVII, XXX— se alzan a un tono y una emoción que ciñen dignamente el original. Se diría que Testena vislumbra un premio de perennidad para su afán, y que más que trasuntar al argentino, expone su esperanza al internarse en la segunda parte del cantar:

*Più di me, più di chi m'ode,  
più della cosa trattata,  
e più della idea spiegata  
i miei canti han da durare.*

P. II, c. 1, p. 65

De este deseo nació, acaso, el proyecto de marcar con una impronta personal el fruto de tarea tan desvelada. Se explicarían así los pocos apartamientos del texto que el traductor se permite: en algunos pasos del relato de Picardía, y sobre todo ante el viejo Vizcacha —“una creación que hubiera sido maestra en manos de Balzac o de Hugo”<sup>11</sup>—, Testena sintió la necesidad de “liberarse. . . de la opresión de los octosílabos” para ensayar, “suelto de los enredos del metro, algún verso grato al oído”<sup>12</sup>: y adoptó entonces una estrofa de armoñías variamente combinadas en la que endecasílabos y heptasílabos acercan el áspero derrotero del gaucho a tradiciones ilustres,

11 Folco Testena, *Il perché di questa traduzione*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., p. 9.

12 Folco Testena, *Note al canto XV di “La vuelta de Martín Fierro”*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., p. 163.

pero pierden, como precio, el sabor y las notas esenciales del decir campero:

*Lascia il forno scaldare  
ognora dal padron del casolare.  
Quanto a me, mai vedrai che me la pigli;  
io sempre faccio il sordo:  
il maial vive grasso perché, ingordo,  
mangia persino i figli.*

*La volpe che fuggì dal cacciatore  
con il fiuto lo sente avvicinare;  
non si deve affrettare  
chi ottener voglia ciò che gli è in favore:  
la mucca che di più suol ruminare,  
ci da il latte migliore.*

\* \* \*

Hasta 1919 Testena no pudo consultar ninguna edición anotada del poema de Hernández. Su esmero por adentrarse en el sentido de máximas y ocurrencias, o por reproducir la descripción de usanzas autóctonas, chocaron con la escasez de informes adecuados, por lo que el desencanto trasluce no pocas veces: “He preguntado mucho, mas no he logrado saber qué partido fue el de la *Exposición*. Sin duda el gobierno y los hombres de la *Exposición* no hacían buenas migas, pero o no he sabido averiguar o son pocos los que conocen algo de eso”<sup>13</sup>; y más adelante, al pretender reflejar las fullerías del hijo de Cruz: “Todo este canto está lleno de defectos, pero la culpa es de la imposibilidad de adaptar al italiano palabras y lances de juegos que ni los argentinos entienden bien”<sup>14</sup>.

Por fin, en 1925 Testena pudo releer el *Martín Fierro* esclarecido por las notas de Eleuterio F. Tiscornia; y al año siguiente también la erudición de Santiago M. Lugones le aportó su ayuda. Decidió entonces rehacer el traslado “*da cima a fondo*”; y tras un lustro de paciente enmienda logró publicar, “con la certeza de haber mejorado en mucho la versión primi-

13 Folco Testena, *Note al canto III di “El gaucho Martín Fierro”*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., p. 61.

14 Folco Testena, *Note al canto XXII di “La vuelta de Martín Fierro”*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., p. 163.

tiva”<sup>15</sup>, los trece cantos de *El gaucho Martín Fierro* reelaborados estrofa por estrofa.

Recorriéndolos, la autovaloración de Testena aparece indudablemente exacta: el fruto de 1930 es una obra madura, suelta en las cadencias, superadora de muchas de las trabas que antes la habían resentido. Ante extensos pasajes, el encomio que Capdevila dedicó a este intérprete no suena a exceso: “No son *traducciones* solamente las tuyas; de tan perfectas y acabadas son verdaderas *transubstanciaciones*. Operación casi de magia. . ., que sólo puede conseguirse en absoluto olvido de sí mismo”<sup>16</sup>.

Podrían enfrentarse coplas de una y otra edición para aquilatar los logros:

*Ah, bei tempi! . . . Era un orgoglio  
sul cavallo un uom vedere;  
se sapeva il suo mestiere,  
anco bene s'arrembava  
il puledro, ei lo fermava  
con le redini. Un piacere!*<sup>17</sup>

P. I, c. 2, p. 18

*Rimanea ia damigiana  
sotto qualche carrettella;  
chi sapeva farla bella,  
non appena la sbirciava  
le sue labbra ci attaccava  
qual vitello alla mammella.*

P. I, c. 2, p. 19

*Alle volte, ritornando,  
la pattuglia di scoperta  
ci dicea di stare all'erta:  
c'eran gl'indii da vicino;  
visto avevano il bottino  
e credean la preda certa.*

P. I, c. 3, p. 23

*Ah, bei tempi! Era un orgoglio  
il vedere l'uomo in groppa  
del puledro che galoppa;  
ruzza il bruto e al suol si getta,  
cade l'uom, ma in piedi, e stretta  
tien la briglia, e non intoppa.*

P. I, c. 2, p. 7

*Poiché ognor la damigiana  
stava sotto la carretta,  
chi poteva farlo in fretta,  
non appena la sbirciava  
le sue labbra vi attaccava  
come agnellino alla tetta.*

P. I, c. 2, p. 9

*Qualche volta, al ritornare  
la pattuglia di scoperta,  
ci dicea di stare all'erta;  
gli è che avevano osservato  
qualche impronta e, scorticato,  
un cavallo in pampa aperta.*

P. I, c. 3, p. 16

<sup>15</sup> Folco Testena, *Avvertenza a José Hernández, Martín Fierro*. Versión italiana di . . ., Buenos Aires. Imprenta Fontana. 1930, p. 5.

<sup>16</sup> Arturo Capdevila, *El traductor de "Tabaré"*, prólogo a Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré*, ed. cit., p. 7.

<sup>17</sup> Las citas de la primera columna corresponden a la edición de 1919, mientras

Quien se tomara el tiempo necesario para agotar el cotejo advertiría hasta qué punto el examen minucioso del alegato hernandiano franqueó el acceso a figuras antes veladas, a prácticas locales, a réplicas socarronas. Es cierto que no todas las distancias se cancelan: Testena, como Cruz, podría lamentarse de los estorbos que impiden obstinadamente la plenitud del canto:

*Benché per la mia ignoranza  
lo spiegarmi mi da pena...;*

y sin embargo su perseverancia le permitirá rever también *La vuelta de Martín Fierro* y llegar, cuando se conmemoraba el primer centenario del nacimiento de Hernández, en noviembre de 1934, a culminar otra vez el viejo designio. Al escribir en mayo del año siguiente la breve *Avvertenza* al volumen que patrocinó Arsenio Guidi Buffarini, podrá afirmar sin fingidos apocamientos:

“He puesto todo el amor y el ingenio que poseía en esta obra difícil y grata que ocupó por más de veinte años mis horas de reposo del trabajo diario. y a pesar de sus tachas tengo conciencia de que es decorosa, digna y útil. ”<sup>18</sup>

En efecto, Testena había logrado verdaderamente penetrar hasta el centro del ámbito creado por la epopeya, familiarizarse con sus personajes sufridos o bizarros, aclimatarse a los aires abiertos de la llanura sin confines. Si como demostración se requiriera un ejemplo, bastaría seguir el relato del hijo mayor del protagonista y escuchar sus quejas por los años de cárcel, que se trasvasan sin perder nada de su amargura, de su perplejidad ante la injusticia, de su viril reclamo:

*L'uom più forte, l'uom più altero,  
l'uomo il più spregiudicato,  
si vedrebbe lì annientato,*

en la segunda se transcriben las estrofas correspondientes de la edición de 1930, ambas citadas.

18 Folco Testena, *Avvertenza a José Hernández, Martín Fierro e La vuelta de Martín Fierro*. Versione italiana di..., Buenos Aires, ed. A. Guidi Buffarini, 1935, p. VI.

*sentirebbe il cor trafitto  
rimanendo rinserrato  
solo con il suo delitto.*

*Il più indomo lì si ammansa,  
lì si piega l'uom più forte;  
il silenzio è di tal sorte  
che, se avesse da venire,  
si potrebbero sentire  
anche i passi della morte.*

*Dentro la stretta prigione  
non mi potevo adattare;  
mi sorprendevo a esclamare:  
—Chi potesse ancora avere  
un caval da galoppare  
nella pampa a suo piacere!*

P. II, c. 12, p. 162

Quizá fue este señorío el que le sugirió tomarse licencias: si en 1919 sólo en pocos fragmentos había ignorado los metros originales, en 1935, harto de la monotonía del octonario, muda con mayor frecuencia los ritmos y extiende a los cantos V, XXXII y XXXIII la pulcritud formal de endecasílabos y heptasílabos, mientras elige el eneasílabo para construir el canto VI o convierte en sucesiones de endecasílabos blancos los romances de los cantos XI, XX, XXIX y XXXI.

Juzgados en sí mismos, esos momentos podrían estimarse felices paréntesis de poesía gnómica, como cuando se entrega en consejos la prudencia cordial de Fierro:

*Non dovete l'amico  
nell'ora del bisogno abbandonare;  
nemmeno lo dovete importunare  
chiedendo troppo a lui. Questo vi dico:  
il più sicuro amico  
sarà una vita ognor volta a ben fare.*

*La cicogna che invecchia  
perde la vista: allora, con affetto,  
le sue figlie sui prati e sopra il tetto  
l'agevolano in tutte le bisogne.  
V'insegnin le cicogne  
questo costume di filiale affetto.*

P. II, c, pp. 267-269

o pasos en que una sonoridad más alta y tintas más vivas ganan realce al exotismo de una situación, como en el diseño de la índole y la conducta del salvaje:

*Dividono il bottino  
con stretta lealtà, senza malizia;  
l'avidità non vizia  
l'indio; non fa ne ammette  
la frode, e solo in ciò si sottomette  
a norme di giustizia.*

*Presa la propria parte,  
ognuno alla sua tenda va alla lesta,  
e a macellar s'appresta  
senza scopo o motivo;  
dopo qualch'ora, vivo  
non un solo animal de' mille resta...* P. II, c. 5, p. 120

Pero es indiscutible que en ellos el tono gauchesco se falsea; Testena olvida que una traducción no implica sólo el paso de conceptos de una lengua a otra, sino el traslado sin deformaciones —aun las presuntamente embellecedoras— de un mundo cultural a otro. Por eso no caben reparos a la opinión de un catador de versos tan sensible y un tan seguro entendedor de payadores como Leopoldo Lugones:

tacha de impropiedad merecen los trozos que el señor Testena puso en endecasílabos libres...; ni es de consentirlo en quien tradujo el resto, vale decir cuando quiso, con la insuperable gallardía de verso, rima y estrofa que destaca su texto sin parangón posible, como no fuera con el mismo original; pues aunque la semejanza de las dos lenguas lo facilitase, sólo un artista de verdad lo habría logrado. Vaya usted a saber, entonces, por qué diablos académicos le sobrevino tan retórica ocurrencia; y como si no bastara, la de insistir aún con ella, bien que en forma por decirlo así hexagráfica y con lujo de rima, nada menos que para el relato de *Picardía* sobre trampas y ardidés, y hasta para los consejos del viejo Vizcacha, cuyo carácter proverbial imponía doblemente el octosílabo en ambas lenguas. El mismo traductor viene a justificar por cierto el reproche, con los dos galanos y acertadísimos cantos

sucesivos a los que acabo de citar. ¡Peste de literatura que ha de echar siempre sobre el oro de mejor ley su peca de mosca!" 19

\* \* \*

Poco después de difundirse la nueva traslación, Testena dejó la Argentina por la más larga de sus ausencias. En 1936 viajó a São Pablo<sup>20</sup> y después a Italia, donde llegó en el verano de 1940 para reunirse con su familia y afrontar juntos el período más doloroso de la guerra y el tiempo también duro aunque esperanzado que la siguió inmediatamente. Ahora, sin embargo, lo aguijaba la nostalgia de "su barrio de Balvanera", que si en 1946 acabó por devolverlo a Buenos Aires, durante toda esa década se alivió con el repaso del *Martín Fierro*, al que servían de pauta y acicate tanto los elogios cuanto las críticas de Lugones.

En mayo de 1950<sup>21</sup> la labor del tenaz *marchigiano* alcanzó su definitiva semblanza. La parte primera, que en la revisión anterior presentaba las modificaciones más radicales, sólo necesitó escasos retoques: la corrección de algún metro claudicante, de alguna rima insegura, de algún verso áspero, o la sustitución de pocas estrofas por redacciones de más neto relieve:

*Bei cavalli avevan gli indii!  
forti, svelti come razzi.  
Vengon. .Giù, bòtte da pazzi!  
Ed in quella mescolanza  
ci scieglievan per la danza:  
scopa che rapida spazzi.*

P. I, c. 3, p.20

*Che cavalli avea il selvaggio!  
Forti, agili. . . , un portento.  
Fu l'affare d' un momento;  
ed in quella confusione  
con la lancia il proprio ostaggio  
si scieglieva ogni predone.*

P. I, c. 3, p. 20

En cambio, la segunda parte fue reelaborada hasta descar-

19 Leopoldo Lugones, *La gloria de Martín Fierro*, en *La Nación*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1935.

20 También en esta ciudad, a la que daban impulso millares de inmigrantes italianos, Testena se dedicó al periodismo. Como en Buenos Aires, dirigió un diario cuyo nombre, *Il Fanfulla*, ya sugiere su fogosidad combativa.

21 José Hernández, *Martín Fierro y la vuelta de Martín Fierro*. Versione italiana di Folco Testena. Illustrazioni originali di Montero Lacasa. Buenos Aires, ed. Centro del Libro Italiano, 1950.

tar cantos enteros o moldear, con mano mucho más experta, los precedentes resultados. Es así que las escenas de la indiada después del malón, con el reparto de lo robado y su bárbaro alborozo, dejan la forma inadecuadamente noble con que habían sido diseñadas en 1935 para volver a la sextilla que respetaran en 1919, pero con inteligencia ya cabal del texto, con colores aptos para sus abigarrados componentes:

*Quando l'indio va a rubare  
vuol che il rischio non sia vano.  
Cade in paese cristiano  
quale furia del inferno;  
se non piglia anche il governo  
gli è perchè l' ha fuor di mano.*

*Per nessuno sente affetto,  
a nessun l'indio sa amare;  
non v'è nulla da sperare  
da quel cuor di bronzo, mai.  
Sin dal giorno che arrivai  
li ho potuti valutare.*

P. II, c. 5, p. 119

Incluso el canto XV, que desde el empeño inicial había opuesto las vallas más empinadas obligando a contentarse con ritmos y giros aproximativos, alcanza finalmente a exponer el cinismo cauteloso del viejo Vizcacha en versos que replican sin deterioro la famosa secuencia:

*Di vederlo ancor mi pare  
col suo poncio rappezzato.  
Quando il gozzo avea bagnato  
cominciava a predicare:  
"Non ti devi fermar mai  
dove magri i can vedrai".*

*"L'uom sia pure altero, fosco  
e spinoso niù d'un cardo,  
se va male non è tardo  
a tornare in umiltà.  
Se la mandria fugge al bosco,  
torna per la sicità".*

*"Lascia ognuno al suo destino:  
cosa triste è invidiare.*

*Vedi un altro prosperare?  
Mostragli aperto il cammino:  
una tetta ogni agnellino,  
è il buon modo di poppare”.*

P. II, c. 15, p. 179

\* \* \*

Si el dilatado proceso de la versión de Testena tuvo como acicates la gratitud por la patria segunda y un hondo acuerdo con los motivos de la denuncia hernandiana, sirvió también de confortación a la vigilia la certeza de que ese esfuerzo no sería ignorado, aunque tal confianza brotara, en definitiva, de fuente bien modesta:

“Este libro permanecerá a pesar de sus defectos. . ., porque no será fácil que surja otro poeta de corto vuelo (los grandes poetas cantan sus propios cantos) que ocupe con gozo sus horas en volver a traducir el poema argentino”<sup>22</sup>.

No obstante, ya en los años en que Testena repasaba sus cuartillas en procura de un mayor arrimo, un joven paduano, Mario Todesco, desvirtuaba aquella previsión al elegir la epopeya gauchesca para divulgarla en Italia como texto representativo de la persistente opresión y de las inútiles rebeliones individuales que parecían ser el común signo social de la América Latina.

Interesado en ese contenido y poco experto además en el campo del arte, Todesco renunció a la veste poética del *Martín Fierro* y lo tradujo en prosa, cuidando sustancialmente la fiel transcripción de las situaciones, el neto vigor del mensaje. Pero aunque no omitió ninguno de los cantos, supuso que gravaban el relato los pasos en que el payador encarece su arte y se abandona líricamente al placer que le brinda su destreza: de ahí que el canto I, por ejemplo, haya reducido así sus complacidas estrofas:

*“Ora mi metto a cantare con accordi di chitarra, ché  
l'uomo cui pena straordinaria toglie il sonno, si consola*

<sup>22</sup> Folco Testena, *Avvertenza a José Hernández, Martín Fierro y la vuelta de Martín Fierro*, ed. cit., p. VIII.

*cantando come un uccello solitario.*

*Chiedo ai Santi del cielo che m'ispirino; li invoco ora che sto per cantare la mia storia; mi rinfreschino essi la memoria e illuminino la mia mente.*

*Nacqui come il pesce nel fondo del mare; quello che Dio mi diede, nessuno me lo può levare; ciò che ho portato al mondo, dal mondo devo portar via.*

*La mia gloria è viver libero come l'uccello in cielo: non faccio il mio nido su questa terra dove bisogna tanto soffrire; quando riprendo il volo nessuno m'ha da seguire.*

*Sappiano quanti ascoltano il racconto delle mie pene che non mai combatto né uccido, se non per necessità, e che a tale estremo mi spinsero i cattivi trattamenti.*

*E porgano attenzione al racconto che fa un gauchito perseguitato, che fu padre e marito fedele e premuroso, anche se la gente lo reputa un bandito”<sup>23</sup>.*

Tampoco allegaban nada al objetivo primordial de la versión los momentos, tan rumorosos sin embargo y tan nostálgicamente vivos en el original, de las faenas camperas, de las habilidades paisanas, de las diversiones y competencias de una civilización rudamente viril. Por eso, los versos que en el canto II rememoran con pausado gusto una edad de oro cercana pero ya abolida:

¡Ricuerdo! ¡qué maravilla!  
cómo andaba la gauchada  
siempre alegre y bien montada..

desaparecen en un paréntesis que justifica con un presunto desinterés del lector la real indiferencia de Todesco hacia cuanto implicase una digresión respecto al sombrío enjuiciamiento social:

<sup>23</sup> José Hernández, *Martín Fierro. Poema nazionale argentino*. Introduzione e traduzione di Mario Todesco, riviste e aggiornate da Venanzio Todesco. Padova. ed. Bino Rebellato, 1959, p. 41. En el volumen, de 144 páginas, las cuarenta primeras se dedican, con propósito informativo, a encarar los siguientes argumentos: *Cenni sulla poesia gauchesca. La lingua. La figura del 'gauchito'.* Il "Martín Fierro" e il suo autore, José Hernández. *Bibliografía essenziale*. El colofón advierte, por su parte, que la edición consistió en sólo cuatrocientos ejemplares numerados.

*"(Qui il poeta impiega alcune altre strofe a ricordare certe occupazioni di quella gente che non presentano grande interesse specialmente ai nostri tempi)"*<sup>24</sup>.

La obra, que la muerte prematura del traductor impidió pulir —los alemanes lo fusilaron entre las represalias de 1944—, fue retomada por el padre, Venanzio Todesco, que como profesor de Filología románica en la Universidad de Padova pudo enmendar errores interpretativos, allanar con notas la comprensión de modos forasteros y uniformar el nivel lingüístico, apartándolo por igual de descensos plebeyos y de vuelos clasicistas. Pero ni el entusiasmo de quien hacía sus primeras armas de escritor, ni la pericia del técnico en problemas idiomáticos, pudieron sortear por completo los impedimentos del habla rioplatense y se limitaron a sustituir muchos juegos de palabras, muchas sentencias apicaradas, muchos términos de intransferible localismo. Las muestras se dan a la mano; una imagen irónicamente reforzativa como:

Ahí comienzan sus desgracias,  
*ahí principia el pericón,*  
porque ya no hay salvación.

se cancela en el llano traslado:

*"Allora cominciano le sue disgrazie, poiché non c'è via di scampo. "*<sup>25</sup>;

una móvil síntesis de defensa y ataque como:

Tendido en el costillar,  
cimbrando por sobre el brazo  
una lanza como un lazo,  
me atropelló dando gritos.

se tergiversa por el desconocimiento de las astucias del indio:

*"Ritto sui fianchi, vibrando una lancia lunghissima, mi corse incontro urlando. "*<sup>26</sup>,

<sup>24</sup> José Hernández, *Martín Fierro. Poema nazionale argentino*. Introduzione e traduzione di Mario Todesco...; ed. cit., p. 43.

<sup>25</sup> José Hernández, *Martín Fierro. Poema nazionale argentino*. Introduzione e traduzione di Mario Todesco...; ed. cit., p. 43.

<sup>26</sup> José Hernández, *Martín Fierro. Poema nazionale argentino*. Introduzione e traduzione di Mario Todesco...; ed. cit., p. 47.

y las afectuosas expresiones, las alusiones figuradas que el gaucho dedica a su caballo:

Yo llevé un moro de número,  
sobresaliente el matucho...

trastornan su sentido o lo desdibujan en la lengua nueva:

*"A me toccò un cavallo nero numero uno: che bestia eccellente!..."*<sup>27</sup>.

Con todo, el volumen de Todesco —prácticamente inhallable en la Argentina— configuró la primer presencia directa en Italia del máximo poema gauchesco: un mérito no desdeñable, sobre todo si se repara en que el traductor nunca conoció esta tierra y esos hombres. Además, al dejar entrever situaciones históricas y actitudes vitales ajenas a las del pueblo a quien se dirigió, pudo en buena medida ayudar a descubrir y a entender los rasgos que señalan la fisonomía de nuestra nacionalidad, las tendencias que prefiguran el destino de este país.

\* \* \*

La tercera versión del poema de Hernández —otra vez integral, como la primera— apareció en 1972 en coincidencia con el centenario de *El gaucho Martín Fierro*, y ocupó casi tres años a los hermanos José Rafael y Francisco Florencio Crocitto, deseosos de trasvasar las estrofas camperas a un molde cuidadosamente ceñido, que ni violentara su intimidad conceptual, honda y varia, ni alterase su armonía, modesta pero inconfundible.

Estaban quizá en las condiciones ideales para abordar la empresa: aunque nativos de la provincia de Buenos Aires, pasaron en Italia la infancia y buena parte de la juventud, logrando de ese modo un firme señorío de la lengua peninsular; y después, a partir de 1930, la residencia ininterrumpida en Bahía Blanca les permitió un conocimiento profundo de hombres y cosas enraizados en la singular naturaleza pampeana.

<sup>27</sup> José Hernández, *Martín Fierro. Poema nazionale argentino*. Introduzione e traduzione di Mario Todesco...; ed. cit., p. 44.

Precisamente el afecto a ese mundo rústico y estoico, y el deseo de revelarlo a un antiguo condiscípulo —el amigo Renzo Gomba, a quien dedicarían su libro—, impulsaron a la tarea solidaria, que se retrajo escrupulosamente de cuanto pudiera alterar, con notas personales o sustituciones impropias, la corriente a ratos mansa y a ratos turbulenta de los versos hermandianos. Fue preciso, por ende, marcarse una senda diversa a la que abriera Testena, respecto a cuya versión los apartamientos comenzaron desde la sextina inicial, “donde se confundían la guitarra y la bandola”, y para la que los nuevos intérpretes procuraron una réplica de equivalente color:

*Incomincio qui a cantar  
con la chitarra sonora,  
perché l'uom cui lo divora  
un dolore straordinario,  
come augello solitario  
con il canto si consola. 28*

El designio de literalidad impuso además devolver a su metro originario las trampas de juego contadas por Picardía, sin omitir las agudezas ni las voces peculiares de su largo amaño:

*Ci son trappole legali  
cui ricorre il giocatore;  
non chiunque sa il valore  
della carta che si è data:  
quando questa è ben marcata  
vien burlato anche il migliore.*

*Una carta scopre a volte  
come chi non fa attenzione;  
perde l'altro la ragione  
e riman certo burlato:  
chi una carta gli ha mostrato  
ne ha un'altra in prevenzione.*

*.Chi non sa non vince mai,  
Santa Rita anche invocando;  
si conosce il tardo quando*

28 José Hernández, *Martín Fierro*. Versión italiana di Francesco e Giuseppe Crocitto Cuonzo, Bahía Blanca, ed. Palumbo Hnos. y Cía., 1972, p. 5.

*al tappetto va a situarsi:  
e con me, era ammazzarsi  
toccapanca pur giocando. .,*

P. II, c. 22, pp. 88-89

y también la despedida de Hernández, con el firme reclamo de los derechos del gaucho, la protesta de una invariable adhesión a su suerte y la certidumbre de un pago de inmortalidad, pugnó por ajustarse a los acentos que coronan *La vuelta* y repetir puntualmente sus figuras y sus fraternos avisos:

*E ora lascio lo strumento  
con il qual v'ho divertito;  
a conoscerlo vi invito  
ché in lui misi ogni mio lume:  
è un batuffolo di piume  
che né sbrogia il più avvertito.*

*.E con questo mi accomiato  
senza dire fino a quando;  
sempre taglia dov'è blando  
quei che vuol attuar sicuro,  
ma io taglio dov'è duro  
e così andrò tagliando.*

*Vive l'aquila nel nido,  
sta la tigre fra le liane  
e la volpe in altrui tane,  
ma, pel fato suo incostante,  
solo il gaucho vive errante,  
senza sorte, come un cane.*

*.Ché per tutti i miei fratelli  
i miei canti non son vani;  
serberàn per dí lontani  
nei lor cuori la mia storia:  
mi terràn nella memoria,  
e per sempre, i miei paesani.*

P. II, c. 33, pp. 114

La vía para mantener este paralelismo podría sintetizarse en el acatamiento a cada una de las modalidades del poema, descifrado por lo demás en sus sentidos más repuestos mediante la consulta de “las ediciones y comentarios argentinos de mayor crédito” Bien cabía afirmar, por eso, en la *Introduzione*:

“La rima, a veces técnicamente imprecisa en el original —cuyo extraordinario valor reside principalmente en la

acepción de las frases y en la magnífica imagen que ofrece de un trozo de tierra americana, de sus costumbres y de su historia—, ha sido respetada casi enteramente. La versión de los modismos, por su parte, es siempre literal, salvo cuando no hubieran significado nada en lengua italiana; pero aun entonces, dentro de los límites de las posibilidades idiomáticas, los traductores han velado por entregar al lector la idea que inspira al autor”<sup>29</sup>.

Sin duda, esa preservación solícita de metros y rimas<sup>30</sup> cobra en ocasiones el precio de usos menos correctos —“*nel sfuggir l'autorità*” por “*nello sfuggir all'autorità* (estr. 43); “*con ña lancia e i gridamenti*” por “*con la lancia e i gridi*” o “*con la lancia e le urla*” (estr. 81); “*si fece tutto*” por “*si fece di tutto*” (estr. 112); “*mi fecero ai talloni*” por “*mi fecero nei talloni*” (estr. 332); etc.—, o de claros españolismos —“*nella parte piú sentita*” (estr. 156); “*per pagar l'arrendamento*” (estr. 173); “*non affloscia neppur uno*” (estr. 187); “*in qualche campamento*” (estr. 382); etc.—; pero estos momentáneos deslustres no hacen sino resaltar la casi indefectible pericia con que se fijan los cambiantes de la intención hernandiana y el decir se amolda al timbre y a la llana virtud de su palabra. Podría argüirse que tal estrictez privó a la traslación de 1972 de la melodiosa elocuencia buscada por Testena con el designio de ennoblecer el canto del payador; en revancha, el deliberado descenso de tono<sup>31</sup> ganó a la labor de los hermanos Crocitto, como rasgo distintivo, una conformidad ya difícilmente superable con la viril epopeya de la llanura bonaerense.

\* \* \*

Al opinar en 1936 sobre los atributos de la primera traducción, objeto tanto de loas hiperbólicas como de censuras incomprensivas, Roberto F. Giusti había tentado la equidad centrando el juicio en una inteligente observación:

<sup>29</sup> *Introduzione* a José Hernández, *Martín Fierro*, ed. cit., p. VII.

<sup>30</sup> Los únicos apartamientos se señalan en el esquema de las cuartetas del canto VII de *El gaucho Martín Fierro*, y en la asonancia de los romances de los cantos XXIX y XXXI de *La vuelta*.

<sup>31</sup> Son muy pocos los versos en que se acogen vocablos de cuño finamente poético, como “*brando*” (estr. 264) o el “*augello*” de la primera sextilla.

“Hay un *quid* en la poesía dialectal —a cuya especie pertenece el *Martín Fierro*—, inefable en idioma extraño. El propio octonario italiano suena diversamente del octosílabo castellano, más flexible éste, más acompasado aquél; no hay correspondencia exacta de ritmo entre los dos y por fuerza en el traslado se desvanece algo del sabor peculiar de nuestro verso”<sup>32</sup>.

Debiera inferirse, en consecuencia, que una real contigüidad al poema gauchesco, a su humilde filosofía, sus notas de humano lirismo y sus mañas ladinas, podría concederse sólo, tratándose de lo italiano, a quien imitara a Hernández en el descostarse de la lengua culta para preferir los modos de una de esas hablas regionales a las que el predominio del toscano convirtió en trasuntos de la idiosincrasia de una zona, con intimidad casi doméstica, con elocución casi privada.

Si ello es así, Francisco M. Tosco enderezó por el camino justo al escoger el piamontés, “la lengua de *sus* padres”, como cuenco para verter la sustancia largamente sentida y meditada del cantar campero. Aunque quizá no haya habido en su obra, por lo menos en el comienzo, una tan clara deliberación. Había nacido en la colonia de Rafaela, formada con pocas excepciones por inmigrantes de Candiolo, en la provincia de Torino, y el español fue para él una lengua descubierta sólo al frecuentar la escuela primaria en el pueblo bonaerense de Banderoló, en el confín con La Pampa, donde estaban vivas todavía las memorias del indio. Y las sorpresas de la realidad nueva habrían de determinar secretamente sus preferencias futuras:

“La mayoría de mis compañeros eran hijos de criollos que hablaban un lenguaje similar al de los personajes de Hernández. Ya allí oía refranes como: “Hasta el pelo más delgado hace su sombra en el suelo”; “El diablo sabe por diablo pero más sabe por viejo”; “Al que nace barrigón es al ñudo que lo fajen”, y muchos otros. Por eso, cuando más tarde leí el poema y conocí la fuente de esos dichos, tuve un agrado enorme y desde entonces me esforcé por conocerlo e

<sup>32</sup> Roberto F. Giusti, *Las traducciones del “Martín Fierro”*, en revista *Nosotros*, 2ª época, año II, núm. 7, octubre de 1936, p. 243.

interpretarlo mejor”<sup>33</sup>.

De vuelta en Rafaela, las primeras coplas traducidas animaron “ruedas de amigos” que se extrañaban de reconocer en el inesperado recipiente la esencia y la cadencia de los metros memorables. Por supuesto, eran las que transmitían las argucias y el disimulo del viejo Vizcacha, como si las cautelas oídas de niño y festejadas en su traza pintoresca hubieran estado buscando dentro de él, por un arcano y largo proceso, acomodarse a un ámbito diverso, revestirse de sonidos más íntimamente familiares:

*“L’has da fete amis dël Giùdes,  
daje pa da lamentesse,  
se chièl riveissa a ‘nrabiesse  
fate ‘l fòl e laslo sté,  
ch’a l’é sempre bon avé  
un pal doa ‘ndé a gratesse”.*

*“Ti cambia mai ‘d pèrtus,  
l’has da fé coma fà ‘l giari:  
resta al canton ordinari  
doa la vita as comensà;  
vaca ch’a l’é tramudà  
com ann lì, l’é pa pì mare”.*

*“S’it veuli vive tranquil  
resta sempe da marié;  
ma se na dòna il veust pié  
sent na avertensa severa:  
l’é tant difìcil goarné  
giòia che n’àut desidera”.*

*“Lì doa ij vent am pòrto  
son content, senza fé finta.  
Quand che la tristèssa am intra  
beivo un pòch pèr alegreme,  
pèrchè a mi am pias bagneme  
pèr fòra e anche pèr drinta”.*

P. II, c. 15, pp. 77

Incitado por la complacencia de sus oyentes, completó el relato del segundo hijo de Fierro y saltó al canto XXXII, para

<sup>33</sup> Carta de Francisco M. Tosco a la autora de este ensayo, del 7 de febrero de 1977.

contraponer a la marrullería del insólito tutor la decantada experiencia y la cordialidad del padre:

*Pèr vinci quaicun pericol,  
ch'a peusa seurti pèr lí,  
la sperienza am dis a mi:  
pì che 'l saber e la lansa  
a peul servi la confiansa  
che l'òm a l'àbia da si.*

*.Ij fratej ch'a sio unì,  
cola a l'é la lege prima;  
devo conservé soa stima  
e mai l'han da fesse 'l muso,  
pèrchè se tra lor a ruso  
coj da fòra a-j saoto 'nsima.*

P. II, c. 32, pp. 109

Sólo después de estas pruebas decidió empeñarse en la traducción completa, que le impuso el esfuerzo suplementario de aprender la grafía correcta del piamontés, pues hasta entonces “le resultaba fácil hablarlo pero muy difícil escribirlo”<sup>34</sup>. Al fin, la gustosa asiduidad fructificó en una comprensión tan íntima del poema que incluso permitió superar, con una limpieza antes no conseguida, las vallas de los juegos de palabras, de los símiles icásticos y de las sentencias paisanas<sup>35</sup>. Los cantos V y VII de *El gaucho Martín Fierro* lucen algunos de esos aciertos, alcanzados “después de dar muchas vueltas” en procura de reflejos directos o de sugestivas equivalencias:

*Quand ch'j j'ero già davsin,  
“Chi vivòre?”, am l'ha brajà;  
“Che vipre?”, i l'hai ciamà;  
“Alerta!”, l'ha piantà 'l cri,  
e mi basot l'hai parlà:  
“Pì laserta it sarás ti”.*

P. I, c. 5, p. 23

<sup>34</sup> En ese aprendizaje le fue de ayuda el periodista Luis Rebuffo, autor de un *Manual para aprender el piamontés* y de un *Diccionario castellano-piamontés*. A ellos agregó más tarde “el *Vocabulario* de Gavuzzi, editado en 1896, muy interesante y completo, aunque un poco anticuado, y las nuevas gramáticas de Camilo Brero con la actual grafía piamontesa”. Carta de Francisco M. Tosco a la autora de este ensayo, del 24 de enero de 1977.

<sup>35</sup> Véase José Hernández, *Martín Fierro - Martín Fer*. Traducción piemontesa 'd Francisco M. Tosco. Santa Fe, ed. Belgrano, 1976. La edición tiene prólogo de Luis Rebuffo y numerosas ilustraciones de Juan Arancio.

*Pen-a che la nèira a l'ha  
calà giù da sò caval,  
mi con la sbòrgna l'hai dije:  
"Va ch' a. comensa 'l bal".*

*.L'hai dije al vèddlo infurià:  
"Tè ston. spetand a ti,  
però n'om mach pèr so sì  
dev pa sentisse 'nrabià".*

*A l'ha soatà lè scarpon,  
ch' as chèrdia avantagià:  
"Ti it saràs pì tèston  
—l'ha dime—, gàucio strassà" <sup>36</sup>.*

P. I, c. 7, p. 27

Si a estas victorias se suma el esmero con que Tosco atiene su voz a las consonancias y las gradaciones del lenguaje hermandiano, podrá tasarse el valor de la singular versión, inusual también porque en ella el "mucho amor, la lealtad y el respeto" por un canto que trasunta tierras y hombres, se alía indisoluble y noblemente al deseo de "volver al viejo cauce de la sangre, de reconocerse en ella y de sentirse agradecido" <sup>37</sup>.

\* \* \*

El *Martín Fierro* acabó captando la atención de un lingüista y crítico literario, Giovanni Meo Zilio, a quien la estada por una decena de años en Montevideo y frecuentes viajes a Buenos Aires convirtieron en un conocedor seguro de las modalidades expresivas rioplatenses <sup>38</sup> además de aficionarlo al poema de Hernández, admirado no sólo por su revolucionaria concepción de lo épico sino por la valentía de su denuncia y la altura de su mensaje ideal, "acaso resumible en una sola frase: la rebelión contra la injusticia"

<sup>36</sup> Es de notar la exactitud con que el dialecto permitió verter el exordio de la epopeya, obstáculo variamente sorteado por los demás traductores:

*Bele si am buto a canté  
al compass ed la chitarra...*

<sup>37</sup> Mario R. Vecchioli, *Francisco Tosco y el "Martín Fierro"*, en *La Opinión*, Rafaela, 23 de noviembre de 1976.

<sup>38</sup> Giovanni Meo Zilio - Ettore Rossi, *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*, Firenze, ed. Valmartina, 1970.

De vuelta en Italia, el cantar gauchesco fue materia de alguno de sus cursos en la Universidad de Florencia <sup>39</sup>, y en esa ocasión, junto con las soluciones artísticas, tuvo cuidado de subrayar los motivos vitales que nutren la índole trágica del personaje y las experiencias amargas o riesgosas que su autor transfigura en las andanzas y los desplantes del relato. En efecto, más que cualquier otro traductor de la epopeya, Meo Zilio creyó que para interpretarla rectamente era de importancia capital el marco histórico en que se inserta y la compleja existencia de quien la plasmó, al punto que, cuando la versión estuvo acabada, antepuso a su texto un perfil del poeta argentino cuyos rasgos minuciosos dejan entrever, como al trasluz, el empaque enérgico y el grave ceño de su criatura:

“Hay bastante [en su biografía] como para sospechar la presencia de un filón afectivo y conflictuado en el que se enciende y desarrolla el *pathos* del aislamiento y de la fragilidad existencial, que por una parte se enlaza con la urdimbre narrativa e ideológica del poema, y por la otra se vincula con su comportamiento práctico, tendido hacia una interpretación vitalista, política y social (además de patriótica y guerrera), cuyo eje es la defensa del débil, la protección del marginado, la recuperación del gaucho... [. . .] Por lo demás, tuvo la desventura (no por cierto sin consecuencias morales) de encontrarse siempre del lado de las derrotas. [...] Filón de fracaso existencial que quizá no es extraño a su identificación —transmutada— con el *frustrado* protagonista de su obra futura...” <sup>40</sup>.

Cuando, ya íntimamente aprehendidos los trece cantos de

<sup>39</sup> El profesor Meo Zilio dirige ahora el Instituto de Lengua y Literatura Iberoamericana de la Universidad de Venecia. Véneto él mismo —nació en Treviso el 24 de octubre de 1923—, se graduó como doctor en Filosofía en la Universidad de Padova.

<sup>40</sup> Giovanni Meo Zilio, *Introduzione*, en José Hernández, *Il “gaucho” Martín Fierro (Poema della pampa argentina)*. Traduzione, introduzione e note di. . .; Milano, ed. Accademia, 1977, p. 7. Algunas inexactitudes en las referencias a Hernández y al complejo período de la historia argentina que le tocó vivir se explican por lo contradictorio de las posturas sustentadas en los diversos estudios sobre esa época. Como un ensayo de esclarecimiento en lo atinente al autor del *Martín Fierro* véase: Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo, *Bio-cronología de José Hernández*, en José Hernández. *Estudios reunidos en conmemoración del centenario de “El gaucho Martín Fierro”*, La Plata, ed. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973, pp. 9-49.

*El gaucho Martín Fierro*, Meo Zilio decidió iniciar la lenta tarea de traducirlos, dos problemas lo urgieron a encararlos y resolverlos en forma preliminar: el de la lengua que correspondiera al uniforme y peculiar tramado de la lengua hernandiana, espejo fidelísimo de una cultura circunscripta a una región y a una edad, y el de los modos estilísticos que respetasen las cualidades del original, tanto en el léxico arcaizante como en la sintaxis paratáctica o en la fraseología constelada de locuciones rústicas.

Disconforme con los resultados obtenidos por Testena y los hermanos Crocitto, pues al “no saber elegir entre los varios niveles lingüísticos (culto, coloquial, popular, plebeyo)” incurrieron en “la mezcla casual y heterogénea de elementos propios de esas diversas posturas”, planeó reflexivamente un comportamiento nuevo, que obligaba tanto a la selección de una cierta textura del lenguaje cuando al esfuerzo de preservarla después con inalterada coherencia. Así discurría, justificando su intento:

“Tratándose de un poema que no sólo ofrece un contenido exquisitamente popular y local, sino que fue escrito en la lengua del pueblo y por tanto dirigido esencialmente al pueblo con propósitos serios y no de chanza, me parece que, si no quiere perderse su substancia poética —salvando las notas líricas de la narración, que trasunta el ocaso de un modo de vida—, debe ensayarse una lengua que le sea equivalente en la mayor medida posible. Pero, ¿cuál es para los italianos de hoy, tan ajenos a una civilización de esa especie —de la pampa, de la cría del ganado, de las jornadas a caballo y a la intemperie—, un lenguaje que pueda, en algún modo, ser sentido como similar? No por cierto el aúlico y solemne de la épica clásica, ni el semiliterario o paraliterario de los poemas burlescos que la imitan, ni el literario al uso de los poetas contemporáneos, ni siquiera el considerado *normal* entre las personas cultas que se expresan por escrito, menos rebuscado que el precedente pero siempre demasiado distante de la lengua espontánea del *Martín Fierro*” 41.

41 Giovanni Meo Zilio, *Introduzione*, en José Hernández, *Il “gaucho” Martín Fierro (Poema della pampa argentina)*, ed. cit., p. 35.

El prolijo registro condujo a estimar los atributos de la comunicación oral y familiar como los más vecinos a los del decir gauchesco, por ser “del todo informales, carentes de inhibiciones o miramientos y con un amplio margen para la fantasía y la inventiva personal”; aunque estas ventajas no ocultaban al lingüista el trecho que de todas maneras subsistía entre el instrumento que se aprestaba a manejar y el usado por Hernández con nativa facilidad:

“Por supuesto, esta opción constituye una mera tentativa de acercamiento, y habrá siempre una diferencia insuperable entre la lengua del texto, que representa una cierta *koiné popular rural* de la época, y la ahora propuesta, que no es sino una moderna *koiné interregional urbana*”<sup>42</sup>.

De todos modos el proyecto, por el rigor con que naturalmente habría de aplicarse a todo lo largo de la versión, comportaba un indudable adelanto; pero la estructura rítmica en la que Hernández enmarcó su poema le opuso un escollo tan abrupto que, para mantener las palabras en un clima análogo al que envuelve las estrofas originales, el traductor debió resignarse a omitir el vínculo formal de la rima y a volcar los azares y las tristezas del protagonista en sextinas de octonarios no ritmados ya por una consonancia fija:

*Io mi metto qui a cantare  
arpegiando la chitarra;  
ché colui che vive insonne  
per la pena che lo rode,  
come ucello solitario  
con il canto si consola.*

*Chiedo ai santi di lassù  
che mi aiutino il pensiero;  
io li supplico fin d'ora  
che comincio la mia storia:  
rischiarate la mia mente,  
rinfrescate la memoria.*

C. 1, vv. 1-12

En cuanto a los modismos, las ambigüedades traviesas, las

<sup>42</sup> Giovanni Meo Zilio, *Introduzione*, en José Hernández, *Il “gaucho” Martín Fierro (Poema della pampa argentina)*, ed. cit., p. 37.

imágenes intransferibles que se entretajan en el cantar y alivian por un instante sus duras confesiones, Meo Zilio prefirió, antes que soslayarlos o desteñirlos en una literalidad que los vuelve inexpresivos, mudarlos por dichos o proverbios capaces de sugerir la fresca policromía del hablar campero. Una muestra de sus razonamientos y de sus soluciones es ésta:

“Cuando el poema alude a las deudas de los gauchos con el pulpero y dice:

Nos tenía apuntaos a todos  
con más cuentas que un rosario.

las *cuentas* de la deuda y las del rosario sirven perfectamente al doble juego de lo que el autor quiere expresar. Pero en italiano las cuentas del rosario no se llaman cuentas... El juego de palabras, pues, no puede sostenerse. Opté por incorporar la idea de *clavo* y pinté al gaucho clavado por sus deudas:

*Avevamo certi chiodi.  
come Cristo sulla croce!”*<sup>43</sup>

De la persistencia del método y de sus efectos pueden dar ejemplo otros versos:

Vide el pleito mal parao  
y no quise aguardar más.  
Es güeno vivir en paz  
con quien nos ha de mandar,  
y reculando pa tras.  
me le empecé a retirar...

*Sentii puzzo di bruciato  
e non volli rimestare;  
ché convien tenersi buono  
chi ha il coltello per il manico;  
rinculando marcia indietro  
piano piano me ne andai.*

C. 4, vv. 743-748

Si salen a perseguir,  
después de mucho aparato,  
tuitos se pelan al rato  
y va quedando el tendal.  
Esto es como en un nidal  
echarle güevos a un gato.

*Se rincorrono gli indiani,  
dopo un po' di messa in scena,  
gli si scortica il sedere,  
te li trovi seminati:  
tutto è come se nel nido  
a covare fosse il gatto!*

C. 5, vv. 925-930

No hay juerza contra el destino

*Non si può forzar la sorte*

<sup>43</sup> León Benarós, *Otra vez “Martín Fierro” en italiano*, en *Clarín*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1975.

que le ha señalao el cielo;  
y aunque no tenga consuelo  
aguante el que está en trabajo.  
¡Naides se rasca pa abajo,  
ni se lonjea contra el pelo!...

*che il destino ti ha segnato;  
e benché non abbia pace,  
chi è in ballo ha da ballare!  
Non si gratta al incontrario,  
né si striglia contropelo!*

C. 11, vv. 2011-2016

Como última notación, es justo señalar que, en el deseo de reproducir los sutiles cambios tonales del poema, Meo Zilio logró acordar el timbre de su estrofa aun a las inesperadas vibraciones líricas que interrumpen de pronto el realismo de la narración hernandiana; el fugaz recuerdo de la gracia de una mujer pudo abrir así un paréntesis enternecido en la rencorosa reseña de una traición:

Era la águila que a un árbol  
dende las nubes bajó;  
era más linda que la alba  
cuando va rayando el sol;  
era la flor deliciosa  
que entre el trebolar nació.

*Era l'aquila discesa  
dalle nuvole tra i rami;  
era bella più dell'alba  
quando va spuntando il sole;  
era il fiore delizioso  
che cresceva nel trifoglio...*

C. 10, vv. 1771-1776

y, por un instante al menos, las bellezas naturales supieron mitigar con un sentimiento casi idílico la rudeza del gaucho:

Dios formó lindas las flores,  
delicadas como son;  
les dió toda perfección  
y cuanto él era capaz...

*Dio ha fatto i fiori belli,  
delicati come sono;  
diede loro perfezione,  
diede tutto quel che aveva.*

.Le dió claridá a la luz,  
juerza en su carrera al viento,  
le dió vida y movimiento  
dende la águila al gusano...

*.Alla luce lo splendore,  
forza al correre del vento,  
diede vita e movimento  
tanto all'aquila che al bruco.*

Y aunque a las aves les dió,  
con otras cosas que inoro,  
esos piquitos como oro  
y un plumaje como tabla.

*.E se ha dato agli uccelletti,  
oltre a tutte le altre cose,  
quei beccucci come d'oro  
e le piume di velluto...*

C. 13, vv. 2155-2170

\* \* \*

Por cinco veces, entonces, desde Testena a Meo Zilio, un tra-

ductor italiano buscó con ingenio y empeño vencer las enormes dificultades que la lengua y el contexto del *Martín Fierro* oponen a cualquier propósito de exacto trasiego. Podrá pensarse que, a pesar de esa diligencia, en cada uno de los resultados quedan opacidades, interpretaciones discutibles, momentáneos desfallecimientos. Pero si es casi fatal que una franja divida la creación primaria de sus reflejos, es forzoso reconocer que en ningún otro idioma se angostó más esa distancia y ninguno refractó en matices más varios la cadencia simple y la vigorosa protesta del poema de Hernández. De seguro, los sucesivos intérpretes no imaginaron para su fatiga una meta más deseable que ésta, ni ambicionaron en su afecto admirativo una recompensa más alta que alcanzarla.



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

*Rector*

**Dr. Guillermo G. Gallo**

*Rector Sustituto*

**Dr. Alfredo Eduardo Ves Losada**

*Secretario General*

**Cr. Elio Rubén Llanos**

*Secretario de Asuntos Académicos*

**Dr. Walter Aguirre**

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE  
LA EDUCACION**

*Decano*

**Dr. Omar Argerami**

*Secretario de Asuntos Académicos*

**Dr. Pedro Luis Barcia**

*Secretaria Administrativa*

**Srta. María Dora Arauz Fonrouge**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA**

*Jefe:* Dr. Benito Díaz  
*Secretario:* Prof. Rodolfo Mario Pirone

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

*Jefe:* Dr. Emilio A. Estiú  
*Secretario:* Prof. María Julia Bertomeu

**DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS**

*Jefe:* Prof. María C. Mainetti de Ojeda  
*Secretaria:* Profesora Alicia Moreira

**DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECOLOGIA**

*Jefe:* Prof. Guillermo R. Gordónez

**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACION**

*Jefe:* Prof. Dino A. Parodi  
*Secretaria:* Prof. Lilia Delia Rossi

**DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

*Jefe:* Prof. David Oteiza  
*Secretario:* Prof. Martín Juan De Sagastizábal

**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**

*Jefe:* Psic. Celia Elba Paladino  
*Secretario:* Psic. Hugo A. Amengual

**DEPARTAMENTO DE EDUCACION FISICA**

*Jefe:* Prof. Ernesto Rogg

DEPARTAMENTO DE LETRAS

*Jefe:* Dr. Alberto J. Vaccaro  
*Secretario:* Prof. Walter Quiroga

*Instituto de Literatura Argentina, Iberoamericana y Española*  
*Director:* Prof. Juan Carlos Ghiano

*Instituto de Literaturas en Lenguas Extranjeras*  
*Director:* Dr. Rodolfo Enrique Modern

*Instituto de Filología*  
*Director:* Dr. Carlos A. Disandro

*Instituto de Lenguas Clásicas*  
*Director:* Prof. Carmen Verde Castro

## PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

*Boletín de Investigaciones Literarias* (números 1 a 7).

### SERIE "MONOGRAFIAS Y TESIS"

- Tomo I: Alma N. Marani. *La poesía de Giovanni Pascoli* (agotado).  
Tomo II: Lidia G. de Amarilla. *El ensayo literario contemporáneo* (agotado).  
Tomo III: Julio Caillet-Bois. *La novela rural de Benito Lynch* (agotado).  
Tomo IV: Angel H. Azeves. *La elaboración literaria del "Martín Fierro"*.  
Tomo V: Alma N. Marani. *Jacopone da Todi*.  
Tomo VI: Raúl H. Castagnino. *El teatro de Roberto Arlt* (agotado).  
Tomo VII: Emilio Carilla. *Lengua y estilo de Sarmiento* (agotado).  
Tomo VIII: María Esther Mangariello. *Tradición y expresión poética en "Romances de Río Seco" de Leopoldo Lugones*.  
Tomo IX: Angel J. Battistessa. *Oír con los ojos. Shakespeare en algunos de sus textos*.  
Tomo X: Carlos Alberto Disandro. *Lírica de pensamiento. Hölderlin y Novalis*.  
Tomo XI: Alma Novella Marani. *Tonos y motivos italianos en la literatura argentina*.

### SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS"

- Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo*.  
Tomo II: *Friedrich Hebbel*.  
Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses*.  
Tomo IV: *Lope de Vega*.  
Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*.  
Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina*.  
Tomo VII: *Dante Alighieri*.  
Tomo VIII: *Andrés Bello*.  
Tomo IX: *Ramón María del Valle-Inclán* (agotado).  
Tomo X: *Rubén Darío* (agotado).  
Tomo XI: *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*.  
Tomo XII: *Gustavo Adolfo Bécquer*.  
Tomo XIII: *Friedrich Hölderlin*.  
Tomo XIV: *José Hernández*.  
Tomo XV: *Alessandro Manzoni*.  
Tomo XVI: *Francesco Petrarca*.  
Tomo XVII: *Thomas Mann*.  
Tomo XVIII: *Giovanni Boccaccio*.

## SERIE "TEXTOS, DOCUMENTOS Y BIBLIOGRAFÍAS"

- Tomo I: Roberto J. Payró. *Al azar de las lecturas.*
- Tomo II: *Escritos dispersos de Rubén Darío*, I. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia.
- Tomo III: Carlos Adam. *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada.*
- Tomo IV: *Prosas dispersas de Vicente Barbieri*. Edición, cronología y contribución bibliográfica de Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo.
- Tomo V: Liliana Giannangeli. *Contribución a la bibliografía de José Mármol.*
- Tomo VI: *Escritos dispersos de Rubén Darío*. II. Edición, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia.

## SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

- Tomo I: Franz Grillparzer. *Medea*. Versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brügger.

## SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

- Tomo I: *Estudios literarios.*
- Tomo II: *Estudios literarios e interdisciplinarios.*
- Tomo III: *Estudios de crítica literaria.*

**Este libro se terminó de imprimir  
en Artes Gráficas T. I. B. A.  
en la Ciudad de La Plata,  
el 5 de Agosto de 1977,**

**festividad de Nuestra Señora de las Nieves**



**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION**  
**Calle 6, N° 775 - LA PLATA**