

# **INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS**

# El devenir de la poesía italiana en el siglo XX<sup>1</sup>

## *The evolving of Twentieth Century Italian Lyric*

Rosario SCRIMIERI

Universidad Complutense  
Departamento de Filología Italiana  
scrimieri@filol.ucm.es

### RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre el devenir («muerte»-transformación) de la lírica italiana en el siglo XX a partir de su consideración, según el método dialéctico, como el momento de la negación y de la antítesis. Trata de la evolución de la lírica hacia una síntesis por medio de la contaminación con la prosa y de la integración de otros géneros; de la concepción de Leopardi sobre la lírica (poesía que nace de la misma negación) y de la práctica del hermetismo y de la poesía pura así como de la crisis de esta práctica tras la segunda guerra mundial y la posterior aparición de la poesía de la neovanguardia.

### PALABRAS CLAVE

Siglo XX.  
Lírica.  
Dialéctica.  
Géneros.  
Leopardi.

### ABSTRACT

This article reflects about the destiny («death»-transformation) of italian lyric poetry in the twentieth century, from its dialectical definition as the moment of the negation and the antithesis; it treats about its evolving towards a synthesis through the integration and contamination with prose and other genres; about Leopardi's idea of lyric as the poetry which rises out of the negation; about the hermetical practice as well as about the crisis of this practice after de second world war and the coming of the *Neoavanguardia's* poetry.

### KEY WORDS

Twentieth-century.  
Lyric.  
Dialectics.  
Genres.  
Leopardi.

1. Una de las cuestiones que es necesario tener en cuenta para comprender la función y el significado de la poesía italiana en el panorama literario del siglo XX es la consideración de sus rasgos a la luz de la poética romántica y simbolista. No podemos olvidar, en este sentido, que el simbolismo constituye una derivación del romanticismo<sup>2</sup>: su intensificación en unos casos, su ruptura, en otros, al hacer estallar las contradicciones implícitas en las grandes síntesis de

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto Docente presentado en la UCM en diciembre de 2002.

<sup>2</sup> «Uno de los errores más vulgares pero más comunes es decir "romántico" y pensar en "pasado", cuando en realidad el movimiento romántico es una contundente *diagnosis de futuro*» (Argullol 1982: 34).

aquel movimiento. Por ello, comenzaremos aludiendo a aquellos rasgos que la reflexión romántica atribuye a la poesía lírica y que con mutaciones pasan al simbolismo, llegando después hasta la poesía del siglo XX. Es importante no olvidar al respecto que la gran meditación poética europea sobre el romanticismo, y la misma poesía romántica, no llegan a la literatura italiana sino a través del simbolismo, es decir, indirectamente y con gran retraso.

Nuestra reflexión puede iniciarse haciendo notar que en la edad contemporánea y en especial en el siglo XX la palabra poesía es sinónima de poesía lírica, uno de los tres géneros de la tradición poética secular. Este hecho significa recordar que el poema no aparece aislado en el tiempo y en el espacio y que para su interpretación es necesario considerar el modo con que el género lírico se relaciona con los otros géneros. Esta cuestión está íntimamente conectada no sólo con el sistema literario sino también con la historia y con los rasgos ideológicos que definen a la modernidad.

Con la pérdida de vigencia del gran poema épico narrativo y del verso dramático, la noción de lírica y poesía acaban por confundirse, se hacen intercambiables. Con ello, se constata el aparente triunfal logro de un género que, a pesar de la problematicidad con que nació respecto del épico y del dramático—con dificultad puede ser reconocido en la *Poética* de Aristóteles al no ser allí considerada la lírica como mimesis—, en la modernidad llega a identificarse con la idea misma de la poesía. Lo lírico y lo poético son todo uno, el lenguaje lírico se equipara con el poético y, en la concepción extrema de esta postura, el uso del lenguaje en su manifestación lírica equivale al uso del lenguaje en su función poética, con las consecuencias que esto va a suponer a la hora de preguntarse por la presencia de lo «poético», de la «poeticidad», de la «función poética» en textos ya no líricos ni escritos en verso, como puede ser la novela. En la modernidad, a partir del simbolismo, la lírica, después del largo itinerario realizado desde la poesía griega, llega a convertirse en la única manifestación literaria que merece ser llamada «poesía», la auténtica expresión de la belleza y del arte, de una experiencia de vida—poética de la *Erlebnis*—, o de una intuición que apunta a una realidad «más allá» o «más acá» de lo visible; y a la vez la lírica es la forma movilizadora de una experiencia o de una intuición, equivalentes a las del poeta creador, en un receptor capaz de identificarse, de resonar al unísono con la sensibilidad de aquél.

Para explicar este proceso insistimos una vez más en la importancia de la relación que se establece en la modernidad entre el género lírico y los otros géneros, y entre estos y la historia. En el caso de la poesía lírica, es determinante la consolidación y triunfo, después de la revolución francesa, de la clase y de la ideología burguesa y la consagración de la idea de un yo individual, sujeto libre de derechos y de obligaciones, dialécticamente relacionado con las estructuras de poder del Estado, algo que determina la neta escisión en el hombre de un ámbito público y de un ámbito privado. De estos presupuestos nace la teorización sobre los géneros en el romanticismo, con la consagración del género lírico como espacio de la intimidad y esfera de lo privado. A medida que a lo largo del siglo XIX y principios del XX se ponen en evidencia las contradicciones de la nueva sociedad burguesa y se ensancha la fisura entre lo que Hegel

llamaba la «prosa de la vida» y la «poesía del corazón», entre la esfera de lo público y de lo privado, la poesía lírica se va a convertir en el reducto del alma donde todavía puede sobrevivir el arte de la palabra como belleza y canto poético.

2. El hecho de que en la modernidad la lírica se identifique con la poesía tiene mucho que ver con la desaparición del poema épico y de la tragedia en versos (sustituída por el drama) y con la imposición de la novela como el género que triunfa en la modernidad. La novela es la manifestación por excelencia de la literatura contemporánea, y en relación con la novela se va a alzar por contraste dialéctico la poesía lírica. Es lógico y didáctico, por consiguiente, reflexionar sobre la poesía contemporánea situándola en contrapunto con las manifestaciones de otros géneros, en particular con la novela.

Antes de nada, es importante poner de relieve el rasgo que desde sus mismos comienzos se considera como definidor de la novela: su *libertad*, la concepción y ejecución en gran libertad de un género que si posee un elemento caracterizador es precisamente el de su constante mutación y cambio, su capacidad de amalgamar y de subvertir otros géneros. En este sentido, el triunfo de la novela como género de la modernidad —género en el que, por otra parte, desde sus orígenes, ningún canon se ha impuesto— significa por extensión el triunfo en los otros géneros y, por tanto, también en la poesía lírica, de una condición que, en principio, sólo era propia de la novela: la condición de no sujeción a normas y preceptos constituidos<sup>3</sup>.

Ahora bien, el hecho de que en la modernidad la noción de género perdiera su valor prescriptivo no quiere decir que no existieran puntos de referencia firmes a la hora de la creación de la obra literaria y en concreto de la poesía, incluso férreos, como pone en evidencia, por ejemplo, la teorización de Allan Poe, inspirador de Baudelaire. La noción de género perdió fuerza en relación con el triunfo de la idea del yo creador, de la originalidad y del principio de inspiración, propios del idealismo romántico. Pero es necesario no olvidar tampoco que en la poesía contemporánea perdura «a ben guardare, il principio della normatività sotteso al giudizio di merito sulle opere, visto che un'assiologia fondata su basi filosofiche ed estetiche, anziché linguistiche e retoriche, non sarà /.../ meno prescrittiva» (Brioschi-Girolamo 1995: 223). Y en este sentido, una axiología fundada sobre bases filosóficas y estéticas que comprometen la estructura formal del texto subyace bajo la idea de poesía a partir del romanticismo y del simbolismo.

Lo que define a la poesía lírica contemporánea es que constituye el segundo estadio del movimiento dialéctico inherente a la dinámica interna de los tres grandes géneros literarios.

---

<sup>3</sup> «Tutti i generi si ritrovano, ormai, quale più quale meno, nella condizione del romanzo, dove nessun canone era mai stato ufficializzato. Sciolta quella sineddoche, tutto o quasi tutto diventa possibile: l'ibridazione all'interno del genere, in chiave anti-letteraria o meta-letteraria, di modalità discorsive considerate sinora eterogenee; e insieme, per converso, la sublimazione dei generi in forme pure dell'espressione, alla ricerca di una loro essenza trascendentale. Quanto prima era respinto nell'inetico, ora può esser ammesso nell'estetico. Quanto prima era ammesso nell'estetico, ora può esser espunto come extraestetico» (Brioschi-Girolamo 1995: 223).

Esa dinámica, que se puede también ver reflejada en la misma evolución histórica de la literatura, construye igualmente la dialéctica interna de la novela moderna<sup>4</sup>. Como es sabido, según esta dinámica, el momento de la afirmación —la tesis— estaría constituido por la poesía épica, para la que ya no hay espacio en la sociedad moderna, pues aquella manifestación floreció en el tiempo en que primaban los valores e ideales objetivos que constituían a una comunidad: el héroe épico los interiorizaba y los hacía suyos de forma que espacio interno y espacio externo coincidían. La tesis históricamente se corresponde con los grandes poemas fundacionales de un pueblo donde el héroe se identificaba totalmente con los principios de su comunidad. Con el advenimiento de la sociedad moderna esos principios se transmutan en el conjunto de valores y de relaciones regidas por el interés y la utilidad de la nueva burguesía, son el entramado de la «prosa de la vida», con los que el héroe cesa de identificarse. Frente a la consolidación de esos valores el individuo se alza, oponiéndose a ellos; el espacio íntimo subjetivo ya no coincide con el objetivo, colisiona con los principios que rigen en la sociedad.

La antítesis es el momento de la negación, el movimiento contrario a la identificación con lo objetivo y consiste en un centrarse, un refugiarse en lo subjetivo; un tener sólo en cuenta el mundo de la interioridad regido por los valores de la «poesía del corazón» y del alma. Esto es lo propio de la actitud que caracteriza al género lírico. Es pues la poesía lírica, según la exposición dialéctica romántica, el momento de la negación y de la antítesis, de la colisión del individuo con los valores del mundo social colectivo, que chocan con las exigencias del corazón; un momento, por tanto, de repliegue, de introversión (meditación, contemplación, expresión del sentimiento) y de rechazo íntimo e inmóvil en el que, en el juego de la contradicción, se ha huido al polo opuesto. Por ello, es también un momento incompleto e inestable que reclama una resolución, una síntesis de contrarios que Hegel en sus reflexiones sobre la novela ve representado en el significado que subyace bajo el rasgo que por excelencia define al género dramático: la acción. La voluntad y las acciones de los personajes de la novela se enfrentan a la organización social: «los caracteres que protestan, primeramente, contra la organización actual de la sociedad /.../ se reconcilian con ella y toman parte de la vida activa; pero al propio tiempo borran de sus acciones y de sus empresas la forma prosaica, y por ende sustituyen a esta prosa una realidad que se aproxima más a la belleza del arte» (Hegel 1988: 374-375).

Hegel ve en el género dramático la negación de la negación, la negación de la antítesis (es decir, de la «prosa de la vida») por medio de la praxis, de una acción que borra los aspectos negativos del ser y del hacer propios de la sociedad burguesa, al ser capaz de integrar en ella los valores de la poesía. Por eso, De Sanctis, de formación romántico-hegeliana, critica la decisión del suicidio que toma Jacopo Ortis pues éste no trata de luchar, por medio de la praxis, contra los elementos negativos de la «prosa» de la vida. Jacopo Ortis se habría «curado» si hubiera optado por la lucha activa, dice el crítico; se habría salvado si hubiera sabido sustituir el

---

<sup>4</sup> Seguimos en este punto, relacionado con la novela, la *Estética* de Hegel (1988), como referencia y guía de la reflexión romántica sobre la poesía lírica.

conflicto «lírico», de enfrentamiento pasivo a la «prosa» de la vida, por el conflicto activo propio de la actitud dramática.

Ahora bien, considerada la poesía lírica como el género de transición hacia la síntesis y la superación del conflicto, como el lugar de la negación y del repliegue interior destinado a ser superado por un tercer momento gracias a la acción, capaz de conciliar los opuestos que implican mundo interno y mundo externo, prosa de la vida y poesía del corazón, considerada de este modo, la lírica es un género destinado a morir. Desde esta perspectiva, la poesía lírica está destinada a desaparecer en el impulso del espíritu hacia la superación de las contradicciones, inherente a la visión dialéctica. La visión romántica es energética y progresiva: ser dialéctico implica tener vigor para ser capaz de superar el momento de repliegue en la intimidad subjetiva y de confrontar los aspectos negativos de la realidad objetiva; ser capaz de confrontar y superar la escisión entre lo público y lo privado. En Hegel esta dialéctica era crucial<sup>5</sup> y en último término en su visión estaba implícita una condena de lo lírico como refugio egoísta en la esfera privada, al no tratar el sujeto poético de salir al encuentro de una síntesis, de borrar de sus acciones la forma prosaica, de descubrir los aspectos positivos de la nueva sociedad conjugándolos con los de la poesía del corazón.

Desde esta perspectiva, la muerte de la poesía lírica significa el paso, inherente al propio movimiento dialéctico, hacia la síntesis de contrarios; lo que equivale, desde el punto de vista de la poética, a su contaminación con los rasgos de otros géneros y formalmente con la absorción y ósmosis de instancias propias de la escritura de la prosa. Si en la modernidad la novela es el género que sintetiza los rasgos de los tres grandes géneros de la tradición literaria, la contaminación de la lírica con otros géneros, en ese movimiento hacia la síntesis, respondería a lo que ha sido denominado como el fenómeno de la «romanzizzazione» de los géneros en el *Novecento*, en el sentido de la libertad y el hibridismo que los anima a partir del ejemplo de la novela. Por tanto, el destino de muerte de la poesía lírica en la modernidad significa su continuación bajo otros presupuestos y formas. En este sentido, ha habido poetas en el *Novecento* que, siguiendo el ejemplo de Manzoni, optaron definitivamente por la novela como el género adecuado para materializar las exigencias de su proyecto de escritura; así Palazzeschi, Moretti, Pavese, o el caso de Elsa Morante cuya obra *Il mondo salvato dai ragazzini*, además de ser un texto híbrido donde confluyen lírica, épica y dramática, es la antesala que precede a la gran novela en tercera persona de *La storia*.

La contaminación con otros géneros constituye la «muerte» de la lírica, una muerte relativa, que equivale a su transformación pues la lírica muere si la identificamos exclusivamente con el espacio reservado a la subjetividad, como repliegue del sujeto en la poesía del corazón. En este aspecto, la «muerte»-transformación de la poesía es uno de los

---

<sup>5</sup> «Hegel (el último gran teórico del Absolutismo en Europa) consideraba como objetivamente real la escisión del "hombre" —sic— entre su "intimidad privada" y su carácter de "ciudadano" (o carácter "público")» (Rodríguez 1990: 33).

fenómenos que acontece en el *Novecento*, al abrirse a la contaminación con otros géneros: en unos casos a la poesía dramática, como en Palazzeschi, donde se verifica la multiplicación de las voces del emisor; o en el contrapunto de dos o tres voces, como ocurre en *Preludio e fughe* (1928-29) de Saba<sup>6</sup>; en otros casos, la contaminación se produce con el género de la novela de formación o autobiográfica, como en el *Canzoniere* de Saba; o con la épica, como en *La camera da letto* de Bertolucci; o con formas propias de la escritura en prosa, como en Montale y Pasolini. Así, *Satura*, del primero, adopta la escritura del diario y también semi-periodística, «quasi mettesse in ritmo e rima i suoi corsivi sul *Corriere della Sera* (Berardinelli 1994: 15); en Pasolini, los poemas se convierten en «sciatti articoli in finti versi», experimentando el poeta «un nuovo efficace organismo formale: il poemetto ideologico in prosa, l'articolo di 'poesia'». En este sentido, la experimentación de Pasolini se confronta abiertamente con la actitud de repliegue absoluto en el ámbito de lo privado propio del hermetismo y de la poesía pura; de ahí deriva el que Pasolini «abbia alla fine sentito il bisogno di andare oltre la poesia in versi, trasformando il poemetto di confessione e di denuncia in una prosa saggistica costruita sulla ritmica e la argomentazione» (Berardinelli 1994: 15)<sup>7</sup>.

En el *Novecento* será la cesura originada por la catástrofe de la segunda guerra mundial la que de un modo definitivo determinará la caída de una concepción de la poesía lírica como género incontaminado, como poesía del corazón y de los movimientos del alma, como momento de repliegue del sujeto frente al mundo externo, como poesía de un sujeto que maneja el lenguaje a modo de un instrumento que está a su total alcance y disposición y que obedece a los impulsos de su deseo.

<sup>6</sup> «La superiorità artistica e morale (conoscitiva) di Saba viene provata irrefutabilmente quando si individua la zona in cui il poeta mostra di saper rappresentare psicologicamente l'essenza dell'ermetismo, trasformando un'idea in un personaggio» (Berardinelli 1994: 221).

<sup>7</sup> Berardinelli explica su propia experiencia respecto de la tensión entre poesía y prosa en su obra, en concreto en relación con la prosa ensayística: «... tra gli autori più importanti della mia formazione ci sono poeti come Auden, Benn, Williams, Machado, Ingeborg, Celan, e tanti altri. Però leggendo per anni molti poeti, leggevo anche molto della loro saggistica. Alla fine credo che si sia determinata in me una sorta di curiosa fusione fra questi due linguaggi, il linguaggio poetico di poeti molto intellettualistici o molto discorsivi e il loro linguaggio saggistico. Ho cominciato a non fare molta differenza, per esempio, fra le poesie di Auden o di Benn che preferivo e i loro saggi stilisticamente migliori (mi è avvenuta la stessa cosa con Eliot e con Brecht). A questa fusione fra un linguaggio saggistico formalmente elaborato e un linguaggio poetico irto di giochi retorico-intellettuali, si è poi aggiunta la questione della metrica. Il verso moderno o è troppo libero o troppo manieristicamente e scolasticamente regolare, come fosse una citazione, una parodia del manuale di metrica. Mi sono accorto che il mio interesse formale si concentrava più sulla frase, come unità ritmica, che sul verso. E così, se i versi diventavano frasi, le strofe diventavano capoversi e...le poesie mi si trasformavano in saggi. Ora, quando qualcuno mi chiede se scrivo ancora poesie, o perché non ne scrivo più, rispondo: le mie poesie degli ultimi anni sono i miei saggi /.../. O più precisamente ancora: le mie sole poesie, o poemetti in prosa, che mi convincono, non sono le mie poesie scritte in forma di poesie, ma le mie poesie scritte in forma di saggi. Anche nei poeti quello che mi interessa di più non sono i loro versi, ma la loro prosa, o quelle opere poetiche che sono più vicine alla prosa, e che potrebbero essere riscritte, oggi, in prosa. Elsa Morante, nel suo scritto sul romanzo, definisce la *Divina Commedia* poema "saggistico". Non è solo una definizione esatta, è anche una definizione molto suggestiva dal punto di vista della teoria dei generi letterari» (Berardinelli 1994: 202-203).

3. El destino de «muerte» de la poesía lírica se manifiesta desde una perspectiva diferente a la de la meditación romántica, ya en los mismos años del primer romanticismo, en un poeta como Leopardi cuya reflexión y obra poética, saltando el siglo XIX, entra en diálogo con los poetas del siglo XX. Leopardi es un punto de referencia imprescindible en la explicación de la poesía italiana del siglo XX. En efecto, su voz, tanto la teórica como la de creación, no fue oída en su tiempo y «scavalcò» —la expresión es de Cardarelli— el siglo XIX<sup>8</sup>. Fue un intempestivo. Poseía «una singolare condizione di "ultimo degli antichi", una anomalia che [gli] permise, più volte, di anticipare (con scorci folgoranti) formule ipotesi giudizi che avrebbero avuto poi campo e voce nell'ultimo 800» (Ramat 1997: 19); una anomalia y condición que le permitieron también anticiparse y dialogar con muchos poetas del siglo siguiente. Es importante, por tanto, poner de manifiesto la importancia de esta figura en el *Novecento*, algo que en la crítica se ha denominado como la «funzione Leopardi» en la poesía del siglo XX.

En primer lugar, es necesario poner de relieve la peculiaridad de su pensamiento y de su poesía en relación con su tiempo y con el romanticismo italiano y europeo. Leopardi carece de la actitud dialéctica propia del romanticismo alemán. Puede ser significativo, a este respecto, que en el *Zibaldone* no aparezca nombrado nunca Hegel. A diferencia de los primeros románticos alemanes (los hermanos Schlegel, Hegel), que consideraban la lírica como el momento de la antítesis, de la negación y del repliegue hacia la intimidad subjetiva en oposición a la poética de la objetividad épica, y que consideraban el género dramático como la síntesis que lograba la conciliación de contrarios al sobrepasar, a través de una actitud activa y enérgica, las contradicciones que enfrentaban a los otros dos géneros, Leopardi concebía la lírica como la manifestación primera y absoluta de la poesía<sup>9</sup> en todo tiempo y espacio, al margen de una dinámica progresiva y dialéctica.

Dos son los elementos esenciales que para Leopardi definen a la poesía lírica y que la separan de un modo absoluto de la épica y del drama: la primera persona, es decir, la presencia de un yo que rompe a hablar, o a cantar sin la mediación del narrador épico y sin la ficción de un personaje interpuesto, como ocurre en la poesía dramática<sup>10</sup> y, en segundo lugar, la expresión de los sentimientos<sup>11</sup>. A esto debe añadirse, como elemento primordial, la imaginación, rasgo, sin

<sup>8</sup> «Poco hanno giovato a Leopardi la stima dei filosofi tedeschi, la fraternità dei poeti che lo hanno cantato, l'apprezzamento di Saint-Beuve, l'ammirazione di Schopenhauer o di Nietzsche: il rilievo assoluto dei *Canti* nella storia della lirica moderna è ancora lontano dall'essere un'acquisizione diffusa» (Brioschi-Di Girolamo 1995: 225).

<sup>9</sup> «La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano» (Leopardi 1997: [245]).

<sup>10</sup> Cuanto más genial sea un hombre, cuanto más poeta, tanto más poseerá sentimientos propios para exponer, tanto más desdenará el vestirse de otro personaje, el hablar en nombre de otra persona, el imitar a otros, tanto más se representará a sí mismo y sentirá la necesidad de hacerlo, tanto más será lírico y tanto menos dramático. Por eso Leopardi, que reconoce la grandeza de Dante, dice en el *Zibaldone*: «La *Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti» (1997:[4417, 3, noviembre 1828]).

<sup>11</sup> «Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo» (1997:[4234]).

embargo, que en la poesía moderna se halla *in absentia* y que convierte, por ello, a la lírica en el espacio de una pérdida y de la «rimembranza». Estos dos rasgos: poesía como expresión de los sentimientos realmente sentidos y poesía como presencia de la imaginación se conjugaban en los pueblos primitivos, de forma que la primera y auténtica poesía fue la de los albores de la humanidad en la que el hombre expresaba lo que verdaderamente sentía y se abandonaba espontáneamente a las ensoñaciones y visiones de su imaginación y fantasía.

A la hora de trazar una dinámica histórica de los géneros Leopardi se separa, por tanto, de la idea de los románticos dialécticos y considera la lírica como el punto de referencia absoluto de la poesía de cualquier tiempo, su punto de partida y de llegada, pues la actitud lírica no responde a una línea de evolución progresiva sino a una condición permanente del ser humano. Así, Leopardi consideraba que la épica nace de la lírica pero no como oposición dialéctica sino como «amplificación»: «L'epico /.../ non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subbietti ha assunta [4235] principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata» [2351]. Para Leopardi, sin embargo, en los tiempos modernos no se dan, salvo contadas excepciones (como era el caso de la lucha de Grecia por su libertad frente a los turcos), las condiciones históricas propicias para que nazca la poesía épica<sup>12</sup>.

La actitud lírica es la referencia de la poesía, desde los tiempos primitivos en que el hombre creía verdad los productos de su imaginación, hasta los tiempos modernos en que ha perdido

<sup>12</sup> Las primeras manifestaciones de la poesía épica fueron los himnos líricos prolongados en honor de los héroes, de las naciones o de los ejércitos, acompañados por el canto y la música. Esos cantos e himnos, «lunghe e circostanziate, di materia guerriera per lo più» son para Leopardi poemas que ponen en evidencia la matriz lírica de la épica. Aparecen en civilizaciones que han salido del tiempo original, civilizaciones «men che mezzane», como la homérica, la de los latinos bajo la monarquía, o la Edad Media. En ellas los hombres todavía daban crédito a las leyendas y cuentos maravillosos que venían de la antigüedad. Pero en tiempos como los de Virgilio o en nuestra época ya no circulan entre el pueblo otras leyendas sino las que se narran a los «fanciulli». Por otra parte, el poema épico, según Leopardi, está en contra de la naturaleza de la poesía porque exige un plan concebido y ordenado con total frialdad. ¿Qué tiene que ver con la poesía un trabajo que exige años y años de ejecución? La poesía radica esencialmente en un ímpetu. El poema épico está también en contra de la naturaleza. Es imposible que la imaginación, la vena, el espíritu poético, duren, no disminuyan durante un trabajo tan largo sobre un mismo tema. Es conocido el cansancio y el esfuerzo de Virgilio en los últimos años de la *Eneida*, versos escritos verdaderamente por encargo y no por el impulso de su alma, ni con gana. El *Furioso* es una sucesión de temas diversos, como de diferentes poesías. No está realizado según un plan concebido y coordinado desde el principio; el poeta se sentía libre de acabarlo cuando quisiera; lo continuaba según la espontaneidad de su voluntad, y con un poder de elección o impulso, un *omé* (ímpetu, energía inicial, en griego) siempre renovado en cada canto; y ciertamente al comienzo de su poema no tuvo la intención de que alcanzara aquella extensión. Los trabajos de poesía piden por naturaleza el ser cortos. Y así fueron y son todas las poesías primitivas (las más poéticas y las más verdaderas), de cualquier género, en todos los pueblos. En cuanto al género dramático, Leopardi lo consideraba como el tercero y último, tanto en el tiempo como en calidad y nobleza. No responde a una inspiración sino a una invención, es mimesis, imitación; es hijo de la civilización no de la naturaleza; es poesía por convención y por voluntad de los autores más que por su propia esencia: «Il dramma non è proprio delle nazioni incolte. Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell'ozio, un trovato [4236] di persone oziose che vogliono passare il tempo, in somma un trattenimento dell'ozio, inventato, come tanti altri nel seno della civiltà, dell'ingegno dell'uomo, non ispirato dalla natura, ma diretto a procacciare sollazzo a se e agli altri, e onor sociale o utilità a se medesimo. Trattenimento liberale bensì e degno; ma non prodotto della natura vergine e pura, come è la lirica, che è sua legittima figlia, e l'epica, che è sua vera nepote» [2462].

esa creencia<sup>13</sup>. En consecuencia, la concepción de Leopardi no contempla un movimiento dialéctico progresivo; su idea de la lírica como género absoluto no es resultado de que la considere la síntesis de las contradicciones inherentes a los contenidos de los otros dos géneros, como un tercer género sintético. La visión de Leopardi permanece abierta, permanentemente dialéctica en el sentido de que niega la posibilidad de la conciliación: es imposible conciliar la cesura entre naturaleza y hombre (naturaleza a nivel cósmico y naturaleza a nivel humano), desde el momento en que el hombre perdió la condición natural y la facultad de creer en los productos de su imaginación, debido al desarrollo de la civilización y de la razón; y es imposible conciliar el conflicto entre esfera pública y privada (mundo social colectivo y mundo individual subjetivo) pues él ya vislumbra las contradicciones inherentes al desarrollo de la nueva sociedad industrial y burguesa<sup>14</sup>. De formación «sensista», pero sin olvidar la dimensión ética del hombre, Leopardi será un pensador y un poeta del nivel privado, de la intimidad del sujeto, en conflicto con la esfera exterior o pública. Por eso, anticipa la condición del poeta en la lírica moderna, una vez que caen las ilusiones de progreso propias del historicismo idealista y se manifiesta la crisis de la modernidad.

La lírica se identifica en Leopardi con la poesía pero no en calidad de género sintético sino como poesía permanentemente dialéctica, y como poesía residual, la única posible en la modernidad una vez abierta la escisión inconciliable entre imaginación y razón, entre naturaleza y civilización, entre esfera privada y pública. Por eso, la posición de la lírica en su pensamiento se encuentra en una extraña y paradójica posición. Frente al destino de «muerte» inherente a la necesidad de superar el momento de la negación y de síntesis de contrarios, él, en cambio, que no cree en la posibilidad de superar la contradicción, hace poesía de la negación misma y de la misma muerte de la poesía: «La voce di Leopardi è la voce lirica che, non solo nel giro del suo paese, si leva sulla morte della lirica stessa» (Lonardi 1974: 34). Y respecto del *Novecento* «... ripartire dalla vetta leopardiana, vuol dire avere accettato la negazione hegeliana, accettare che la lirica non possa ormai che nascere mentre intorno urge l'assedio. L'assedio, diceva Hegel, della "dura e inflessibile massa del prosaico"» (Lonardi 1974: 34)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> «Da questi osserv. risulterebbe che dei tre generi principali di poesia, il solo che veram. resti ai moderni, fosse il lirico; /.../ genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuum. in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalm. in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veram. poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche. (29 Marzo 1829) - Ed anco [4477] in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l'età nostra si riavvicina alla primitiva» [2549-50].

<sup>14</sup> Leopardi ya aventura el juicio de que la poesía de los modernos sea una poesía «cittadinesca» (Raimondi 1992: 346). Plantea así nuestro autor conflictos que emergen en la nueva sociedad burguesa, de carácter económico y social que se manifestarán plenamente con Baudelaire: la nueva condición del hombre en la ciudad moderna, centro de contradicciones en el que mueren las tradiciones de la civilización y burguesía rural.

<sup>15</sup> Y Heller, en este sentido, observa que «la poesía, non la realtà, dimostrò che Hegel era in errore quando ne proclamava la morte. Questo significa che la poesia paga duramente /.../ il rinvio continuo del verdetto hegeliano, l'ostinazione a non morire, il peso /.../ di essere 'contro'» (en Lonardi 1974: 35).

La voz del poeta moderno, asediado por la «prosa de la vida», es la voz que, en la línea leopardiana del rechazo de la síntesis, muestra públicamente la intimidad, el «desvalor» de lo privado frente a los «valores» exigidos por la esfera de lo público-colectivo; la voz que rompe a hablar a comienzos de siglo es la del poeta inepto, enfermo, inadaptado, «accidioso» y pasivo que exhibe públicamente ese «desvalor» como voluntad de negación y prueba de rechazo respecto de la nueva ideología y clase dominante.

Los contenidos de la meditación poética y filosófica de Leopardi anticipan las contradicciones y problemas de la condición del hombre moderno, tal como luego se recogerán en la poesía del *Novecento*. Es seguro que ya en la poesía que inaugura el siglo XX se advierte su presencia en la poética de la «aridez» crepuscular<sup>16</sup>, poética intensificada por los «vociani»<sup>17</sup>, manifestada después en Montale desde los primeros poemas de *Ossi di seppia*. Leopardi está también presente en Ungaretti, en los poetas de la «Ronda», en Saba. Viene a la memoria, a este respecto, como le ocurre a Lonardi y a Curi, la imagen del «atraversamento» que Montale utilizó para representar la relación Gozzano-D'Annunzio, y la posibilidad de su transposición a Leopardi en relación con la poesía del *Novecento*. Lonardi habla de un «atraversamento» entendido como reconocimiento previo de los usos y de las interpretaciones que de la poesía leopardiana realizan los distintos poetas del siglo XX<sup>18</sup>, considerando que dicha poesía tiene un «núcleo duro» que no puede ser atravesado sino sólo reconocido e interpretado. Del reconocimiento e interpretación de ese núcleo pero sobre todo, a mi modo de ver, de la elaboración de aspectos temáticos adyacentes al mismo, es de lo que se

<sup>16</sup> Lonardi pone de relieve cómo en Gozzano existe la misma actitud de Leopardi respecto del modo de sentirse poeta: «inerte, prigionero, inascoltato»; el primero, entre los burgueses de Torino; el segundo, entre los cerrados y sordos conciudadanos de Recanati; un modo de sentirse poeta que muestra desde la perspectiva del sujeto el destino de muerte que afecta a la poesía en la modernidad, aunque luego cada uno de ellos, no es necesario decirlo, reacciona de modo diverso. Gozzano decide no parecerse para nada a Leopardi y «a suo modo geniale», partiendo de esa «estromissione [entra] a gonfie vele nel pubblico» (Lonardi 1974: 37); calculada estrategia entre sentimentalismo y escepticismo, entre sentimiento e ironía, ingredientes que quiere la sociedad burguesa «che vuole partecipare della sentimentalità, ma vantandosi avvertita, e dunque ironicamente» (Lonardi 1974: 37).

<sup>17</sup> «Dopo Leopardi [con los poetas "vociani"] è ora la prima volta che nella letteratura italiana si cerca di realizzare una poesia di interrogazione e di indagine, che dia conto della realtà profonda dell'essere individuale» (Curi 1999: 120). «... la categoria dell'espressionismo, prima di indicare un'esperienza di linguaggio, connota una trasformazione della sensibilità che accende un impetuoso interesse per la vita psichica, con un bisogno di scavo e di approfondimento che /.../ la poesia italiana non aveva più conosciuto dopo Leopardi. (Non è /.../ un caso che per Sbarbaro e Rebora Leopardi costituisca un vero e proprio modello)» (Curi 1999: 121). Lonardi pone un ejemplo de cómo funciona la *jonction* Leopardi-Baudelaire en la lírica introductoria de *Pianissimo* de Sbarbaro, con un «attacco» que es a la vez leopardiano y baudelairiano: «Taci, anima stanca di godere / e di soffrire», que se rige según el modelo de *A se stesso* y según «mom âme...» de Baudelaire o el verso de los *Sept Vieillards*: «Et discutant avec mon âme, déjà lasse». En ambos, la palabra clave *tedio* introduce unos versos que podrían ser un comentario de *A se stesso*: «` Giacì come / il corpo, ammutolita, tutta piena / d'una rassegnazione disperata»; quasi ovvio osservare che gli annunci sbarbariani dell' «estraneità, dell'indifferenza, dell'uomo solo, vengono al *Novecento* anche per via di questi incontri» (Lonardi 1974: 38).

<sup>18</sup> «Riconoscere non una linea da Leopardi, ma più esperienze con Leopardi /.../ accettare l'idea, certo poco suscettibile di assoluto, che Leopardi non può che offrirsi alla vista previo l'atraversamento proprio degli usi e delle interpretazioni di Leopardi» (Lonardi 1974: 9).

tratará en la poesía del *Novecento* respecto de la figura de Leopardi. Parece que lo que constituye el «núcleo duro» de su poesía, lo que podría denominarse la «poética del desencanto» y el itinerario del conocimiento hacia la verdad, ha sido practicado en la poesía italiana por muy pocos poetas: «poeti che guardino "con occhi chiari" il mondo e ne accertino il "disincanto" /.../ [è] appena il caso di ricordare che dopo Leopardi, /.../ se ne sono visti piuttosto di rado in Italia» (Curi 1999: 150)<sup>19</sup>.

Por ello, al hablar de la presencia de Leopardi en la poesía del siglo XX tratamos, por un lado, de la actitud, de cuestiones y conflictos que constituyen la condición moderna, condición que, con anticipación a su tiempo, planteó, padeció y «resolvió» en un determinado sentido su poesía; y condición que se plantean, padecen y «resuelven» en uno u otro modo los poetas del *Novecento*. Y tratamos, por otro lado, como hemos indicado, de una serie de modulaciones temáticas en las poéticas del siglo XX a partir de aspectos adyacentes de la poesía leopardiana, que derivan o son consecuencia de su «poética del desencanto»; aspectos que, saltando la poesía de su tiempo, arraigan en el siglo siguiente.

4. Los poetas de finales del *Ottocento* y primera mitad del *Novecento* intensifican, en cambio, hasta el paroxismo el repliegue en la subjetividad y la actitud de negación de la realidad externa. Mallarmé será el poeta que conciba esa opción de la manera más extrema: ya que la sociedad no quiere a sus poetas, hagamos de la poesía la tumba del poeta, hagamos de ella también un producto inaccesible a esa sociedad que lo rechaza: «pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau /.../. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret», (en Curi 1999: 19-20). Pero paradójicamente este destino de muerte de la poesía, entendida no como salida del momento de la negación al tercer momento de la síntesis, como auguraba el romanticismo dialéctico, sino como repliegue absoluto sobre sí misma, sin movimiento alguno, este destino de muerte fructifica en la modernidad, desde finales del siglo XIX y primera mitad del XX, en una fulgurante práctica poética que hace identificar lo lírico con la misma poesía pues la lírica se convierte en el espacio de la autenticidad del yo, de los valores no contaminados por los intereses de la utilidad económica y de la política y en el ámbito en que el lenguaje es utilizado en su pura gratuidad, en su función poética (o estética), así como, declarada la muerte de Dios, la poesía deviene el nuevo espacio abierto a la trascendencia donde se busca y reconstruye aquella imagen destruida. El poeta se sitúa con plena capacidad ante el lenguaje: el acto de enunciación lírica le convierte en sujeto de una experiencia que

<sup>19</sup> El hecho de que la obra de Leopardi sea aquella donde se materializa en la modernidad la poética del «disincanto del mundo», «rende l'opera leopardiana un paradigma frequentatissimo e insieme impraticabile, nessuno, per quanto grande poeta, e per quanto numerosi siano "i leopardismi", [riesce] a trovare la forma di convertire il 'disincanto' in strumento di conoscenza e di forma. La poesia italiana del *Novecento* è riuscita, come voleva Montale, ad 'attraversare D'Annunzio' e a lasciarselo, in certa misura, alle spalle, ma non si è mai del tutto liberata dalla tentazione mitica» (Curi 1999: 45). Así como tampoco se ha librado de la necesidad de las ilusiones.

engloba al objeto enunciado en una auténtica vivencia; experiencia que adviene en el lenguaje pues éste, desde la «radicale trasformazione dell'esperienza di linguaggio che fu il cristianesimo» (Agamben 1982: 84), es el espacio donde se manifiesta el ser. A diferencia de la *inventio* de la retórica clásica que presuponía la palabra como ya inventada y «si trattava solo di rinvenire, in questo esser dato, gli 'argomenti' che essa conteneva» (Agamben 1982: 84), el cambio que introdujo la concepción cristiana del lenguaje implica que «l'uomo non è già sempre nel luogo del linguaggio, ma deve venire in esso e può farlo solo attraverso un *appetitus*, un desiderio amoroso, dal quale, se si unisce alla conoscenza, può nascere la parola» (Agamben 1982: 84).

Esta experiencia del lenguaje como evento donde el sujeto impulsado por el deseo, adviene al ser y al conocimiento, sigue siendo válida —ya en un mundo totalmente laicizado y ausente de Dios— para explicar la instancia de donde nace el poema lírico en la modernidad: momento sí de negación de la realidad externa pero también de afirmación del sujeto a través del acto de enunciación poética y de afirmación, de hacer venir al mundo otra clase de realidad intuida, en contraposición o en diferencia con la externa; una concepción que desde la perspectiva puramente lingüística —donde el deseo subyace como componente implícito— está igualmente presente en la teoría de la enunciación de Benveniste<sup>20</sup>.

Por el acto de enunciación:

avviene la messa in opera del linguaggio, la conversione della lingua in parola. Ma, nella storia della filosofia occidentale, questa dimensione si chiama, da più di duemila anni, *essere, ousia*. Ciò che sempre già si mostra in ogni atto di parola /.../, ciò che, senza essere nominato, è sempre già indicato in ogni dire, è, per la filosofia, l'essere. La dimensione di significato della parola «essere», la cui eterna ricerca e il cui eterno smarrimento /.../ costituisce la storia della metafisica, è quella dell'aver-luogo del linguaggio, e metafisica è quell'esperienza di linguaggio che, in ogni atto di parola, coglie l'aprirsi di questa dimensione e, in ogni dire, fa innanzitutto esperienza della «meraviglia» che il linguaggio *sia* (Agamben 1982: 36).

Hemos creído conveniente citar estas reflexiones de Agamben, que relacionan la teoría de la enunciación de Benveniste y la manifestación del ser en el lenguaje, porque podrían ser referidas también a la poesía tal como se concibe en el momento de máximo repliegue sobre sí misma, en el momento en que muere como lenguaje que tiene algo que decir a los hombres de una nueva sociedad que no escucha a sus poetas. La presuposición que implica esta postura es que el hombre no está siempre situado en el lenguaje («l'uomo non è già sempre nel luogo del

<sup>20</sup> La enunciación es el «acto individual por el que se utiliza la lengua»: «antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio» (Benveniste 1977: 84). La enunciación es «el acto mismo de producir un enunciado» por el que «el locutor moviliza la lengua por su cuenta» y «la toma como instrumento» (Benveniste 1977: 84).

linguaggio»), y que, diferenciada su identidad de aquél, puede apropiárselo como un instrumento, como dice Benveniste, movido por el deseo no sólo de comunicar sino también de hacer viva la experiencia de la trascendencia que implica el acto de enunciación poética, así como de traer a la realidad, de representar en el enunciado, algo nuevo o diferente a lo ya existente. El acto de apropiación del lenguaje es el acto que indica la trascendencia, aquello que está más allá, que está en potencia, tanto respecto del mundo como del yo, y ese momento de la enunciación —y, por tanto, de la enunciación lírica igualmente— es el momento en que se manifiesta el ser. Es una concepción, por consiguiente, en que a pesar de la confrontación con el mundo externo y su rechazo, considera al hombre y al poeta con capacidad para ser sujetos, con capacidad para simplemente ser.

Presupone esta concepción la idea de una identidad fuerte en el yo poético, diferenciada del lenguaje, que pueda situarse frente a él y utilizarlo para hacer la «esperienza dell'avvento stesso del discorso» y asegurar «la possibilità di 'trovare' la parola, di accedere al suo luogo originario» (Agamben 1982: 83). Y presupone igualmente la capacidad del poeta para intuir y hablar de un mundo que no coincide con el ya dado y representado por el lenguaje convencional y colectivo. Sobre estas presuposiciones descansa la concepción del hermetismo y de la poesía pura: instalada en el momento de la negación y de la antítesis, afirma desde el acto de negación que implica la enunciación lírica, la capacidad del hombre de ser sujeto y el poder de contraponer, frente a la existente, otra realidad.

5. La crisis de esta concepción de la poesía lírica recorre el *Novecento*. Al comienzo se manifiesta en las poéticas que tratan irónicamente de integrar la prosa de la vida, la banalidad y el tedio de lo cotidiano, que muestran al poeta impotente frente a la nueva sociedad o rebelde y subversivo (poetas crepusculares, Lucini, Palazzeschi); pero siempre todavía dueño de su lenguaje aunque éste se encuentre corroído por la ironía, rebajado al registro de lo cotidiano o empleado lúdicamente. La crisis se manifiesta de forma decisiva, como hemos dicho anteriormente, tras la segunda guerra mundial. El momento de la negación, del repliegue íntimo es valorado como una carencia, es sentido como una culpa y los poetas tienen la urgencia de dar un paso hacia la realización de una síntesis, hacia la integración del mundo y de la realidad externa en su poesía. Son las poéticas que se abren a la realidad y a la historia, no ya sólo a la prosa de la vida y de lo cotidiano, sino al mal de la historia frente al cual el canto poético y la palabra lírica pura enmudecen. La conmoción de la segunda guerra mundial abre un periodo de silencio que a la vez es de intenso trabajo de experimentación. El compromiso y adhesión a la realidad histórica y social implica la necesidad de búsqueda de nuevos módulos de expresión, hecho que se impuso como un deber general, incluso para aquellos que habían sido la representación más significativa del hermetismo. Como muestra de esta situación sirva el testimonio de uno de los poetas más significativos de ese movimiento: Quasimodo. Sus famosos *Discorsi* sobre la poesía atestiguan la repercusión en la conciencia poética italiana de los acontecimientos de la guerra y de los primeros años de la postguerra. Dándose por

descontado el deber de presencia histórica que se imponía a la poesía, al poeta se le imponía un segundo deber, el de forjar un nuevo lenguaje que, superando la inmediatez de los hechos, fuera capaz de dar cuenta de forma «artística» de la complejidad de la nueva realidad:

Siamo alla fioritura di una poesia sociale, cioè che si rivolge ai cari aggregati della società umana. Non poesia sociologica, perché nessun poeta sogna di fare sociologismo, richiamando le forze dell'anima e dell'intelligenza. Dante, Petrarca, Foscolo, Leopardi, hanno scritto poesie sociali, poesie necessarie in un dato momento della civiltà. Ma la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, nel senso che s'è detto, aspira al dialogo più che al monologo, e è già una domanda di poesia drammatica, una elementare «forma» di teatro. /.../ Drammatica o epica (in senso moderno), forse potrà essere la nuova poesia. Non gnomica o sociologica, ripeto (Quasimodo 1989: 30).

Este nuevo modo de expresión lírica que la crítica formalista despectivamente define como «stile di traduzione», «un linguaggio che si ricava immediatamente traducendo un testo poetico di lingua "straniera"» (Quasimodo 1989: 31), caracterizado por las formas "ametriche e prosastiche" es, sin embargo, para Quasimodo un lenguaje que «coincide /.../ con una ricerca impetuosa dell'uomo: in sostanza la ricostruzione dell'uomo freddato dalla guerra» (Quasimodo 1989: 30).

El modo, por tanto, que tiene la poesía de sobrevivir es el de la apertura y contaminación con los otros géneros, a la vez que comienza un intenso trabajo de experimentación sobre el lenguaje que, además de manifestarse en la asunción de los módulos de la comunicación ordinaria, hace confrontar en un mismo texto prosa y verso para mostrar los límites de la lírica, aquello a lo que, tal como venía siendo concebida desde las poéticas del romanticismo y del simbolismo, desde la poesía pura y el hermetismo, no podía llegar. Se pone en tela de juicio la concepción de la lírica como momento de repliegue en la intimidad, como ámbito exclusivo de la esfera privada y como poesía absoluta y se verifica, como hemos explicado anteriormente, lo que implícitamente conllevaba la concepción dialéctica romántica: la poesía lírica como género destinado a morir. Este es el drama que viven algunos poetas en los años que siguieron a la segunda guerra mundial y que simboliza de modo paradigmático un poeta como Sereni, dividido entre la exigencia de una poesía de la intimidad y del sentimiento y la necesidad, según el modelo que le proponen figuras como Fortini o Vittorini, de abrirse a la realidad externa y a los otros.

Comienza así a darse el primer paso hacia la «muerte» de la poesía lírica en el sentido hegeliano porque el poeta abandona el momento de la mera negación, del repliegue sobre sí mismo, y abre su poesía a la representación objetiva propia del género épico, a la narratividad, al tiempo y al espacio concretos, a los hechos privados y colectivos —actitud que ya había comenzado a aflorar en la primera mitad del siglo, en la poesía crepuscular; o a dar sus frutos en poetas como Pavese, alcanzando después de la segunda guerra a Montale, Sereni, Bertolucci y otros. El poeta abre su poesía al diálogo con los demás y a la propuesta de una

síntesis dramática; a la integración-confrontación con el «mal», entendido tanto como «prosa de la vida», que como «mal» de la historia y como mal inherente a la misma naturaleza humana. Aparece así también una poesía como manifestación de la energía («para ser dialéctico hay que tener vigor»); la energía inherente a una lírica marcada por la contradicción trágica (Fortini, cierto Montale), o por la actitud cómica (las diversas modalidades de las poéticas de la vanguardia y de la neovanguardia). La lírica en este sentido tiende a morir pero esta muerte es, en realidad, una transformación en cuanto que es una ampliación, una integración de rasgos de otros géneros en el intento de ensanchar su capacidad de representación y de presencia en el mundo, logrando así mostrar la contradicción permanente que constituye la realidad.

6. Cuando realmente muere la poesía lírica es a raíz de la crisis que se abre a partir de los años sesenta con los poetas de la neovanguardia. De lo que se trata ahora no es de la contaminación de la pureza lírica, de su integración con otros géneros y con el lenguaje común, sino de la «muerte» del sujeto poético y de la imposibilidad por parte de éste de realizar un acto individual y originario de enunciación lírica. El hombre, el poeta, ha perdido su condición de sujeto para pasar a la de objeto. Ha despertado a la consciencia de que «siempre está situado dentro del lenguaje»; de que del lenguaje le viene la capacidad de decir «yo», dentro de las coordenadas y condiciones que el mismo lenguaje determina; el poeta se ha despertado a la consciencia de que en el aspecto público el lenguaje es la concreción de una ideología emanada de las estructuras de poder y que en el aspecto privado es la expresión de instancias desconocidas que emanan de lo inconsciente; en ambos casos, el lenguaje no es un instrumento al servicio del yo sino más bien lo contrario: el yo es un instrumento al servicio del lenguaje. El poeta se ha dado cuenta de que no existe en cuanto sujeto porque nunca es él quien habla sino que a través de él es «hablada» la ideología de lo «inconsciente ideológico» o son «habladas» las instancias desconocidas de lo inconsciente personal. La poética de la neovanguardia es la poética de la destrucción de la poesía como poesía de un sujeto independiente y diferenciado del lenguaje, dotado de poder para situarse frente a aquél y para usarlo como un instrumento, aunque sus representantes más extremados (Sanguineti, Giuliani) pretendan realizar desde esta posición una práctica poética que si no es de liberación, ni de propuesta de mundos alternativos, es al menos una práctica de la consciencia de la alienación, tanto en el orden de lo público como en el de lo privado.

El texto de creación, manifiesto de esta poética, es *Laborintus* (1956) de Sanguineti y el teórico, *Poesia informale* (1961), del mismo autor, un ensayo que reflexiona sobre el primero. No basta para superar la crisis que se abre a finales de los años cincuenta y que se manifiesta de modo decidido en la década de los sesenta, con pasar de la lírica pura a una poesía discursiva y narrativa, ni del monolingüismo al plurilingüismo, permaneciendo siempre intacto el sujeto poético pues lo que está en crisis de un modo radical es precisamente ese sujeto y su condición

de existencia en la sociedad contemporánea. Esta condición es de disgregación, de enfermedad, de «alienación», como se dice en *Laborintus*<sup>21</sup>.

Es imposible pensar que de un sujeto alienado pueda surgir un acto de enunciación poética originario. Por ello, para comenzar, el poeta ha de tratar de neutralizar en lo posible los efectos de la alienación. Ello implica, desde el punto de vista lingüístico, «mettere fra parentesi il soggetto come quello che esercita la lingua, stante il fatto che «il fondamento della soggettività è nell'esercizio della lingua» ed «è nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costituisce come *soggetto*»» (Benveniste, en Curi 1999: 263). Para conseguir, por tanto, los primeros efectos de neutralización de la alienación del yo, el poeta tiene que exhibirse ostentosamente a sí mismo en relación con el lenguaje y exhibirse no como sujeto que enuncia desde sí mismo, desde su subjetividad, sino como sujeto que gestiona, que administra el lenguaje como algo que le viene dado y que no le pertenece. Es una situación en que, salvando las diferencias, el poeta se coloca ante el lenguaje en una actitud semejante a la del *commentator* del mundo medieval y no del *actor*; no hay espacio para que sujeto alguno enuncie algo desde sí mismo, desde su propia subjetividad; sólo puede administrar los significados ya existentes y de esa administración quizá pueda extraer alguna nueva posibilidad de sentido, pero algo sobre lo ya dado y preexistente: el *actor* no piensa, no siente *ex novo*<sup>22</sup>.

Hasta la segunda mitad del siglo XX, en concreto hasta los años de la neovanguardia, parece que es válida, respecto de la instancia que da origen a la lírica, la concepción de la enunciación lingüística de Benveniste; no se pone en duda un acto de habla frente al sistema virtual lingüístico, un acto que actualiza, que trae a la realidad la potencialidad de la lengua; y el sujeto de ese acto posee identidad e independencia de forma que a través de él se manifiesta a sí mismo como sujeto, único e irrepetible, de experiencias, de sentimiento, de pensamiento, de comunicación, de reflexión metalingüística. ¿Pero qué ocurre cuando, salvando las diferencias, las circunstancias se vuelven semejantes a las de la Edad Media; cuando el poeta siente que el sistema del poder imperante ha «expropiado» —como cita Sanguineti de Marx— al hombre de su subjetividad? ¿Qué ocurre cuando el hombre se hace consciente de que en todo acto de comunicación lingüística subyace una estructura de poder? Pensadores marxistas como Sanguineti creen que la situación desde los años sesenta hasta hoy ha expulsado totalmente de la comunicación a un sujeto como se manifestaba desde el humanismo hasta el

<sup>21</sup> «Propio in quanto si tratta di "alienazione" e non di un'índefinita "malattia dell'anima" o, peggio, di uno stato metafísico, ci si trova di fronte a una condizione storicamente determinata, che si configura come fase di un processo e che si corrisponde alla società a capitalismo avanzato» (Curi 1999: 263).

<sup>22</sup> Es sabido cómo en la Edad Media el yo enunciativo lírico de la poesía amorosa abre paulatinamente un espacio en que el *actor* se sitúa no sólo como gestor del lenguaje sino también como sujeto de una experiencia y de una transformación interna, en el sentido neoplatónico que lleva al «despertar del alma», siendo este proceso el primer paso hacia la manifestación de la subjetividad en la cultura medieval. En el romanticismo la lírica es el espacio de afirmación del sujeto y de la subjetividad en el sentido idealista hegeliano, diferenciado de la esfera pública y objetiva. En la crisis de la lírica que representa la neovanguardia el sujeto descubre que sólo existe en cuanto objeto a través del que «hablan» fuerzas externas y ajenas a él.

romanticismo y el simbolismo, y quien sigue hablando desde aquellos presupuestos, quien sigue escribiendo, creyéndose dotado de un espacio interior privado, de experiencias propias, sentimientos, pensamientos, actúa bajo una ilusión pues, en realidad, lo único que le queda es gestionar contenidos de todo tipo, desde lo privado hasta lo público, de los que él, como sujeto de una experiencia, está excluido pues las coordenadas, las condiciones que imponen al hombre las estructuras de poder le han desintegrado como tal sujeto. La experiencia del sentimiento, por ejemplo, se ha desintegrado por banalización, por consunción. Así, es preciso constatar que del mismo modo que en la Edad Media la lírica fue un resquicio por el que emergió el «yo», por el que se asomó la subjetividad, en la modernidad, a través de los poetas de la neovanguardia, el proceso se invierte: la lírica es el espacio de la escritura que pone en evidencia el retorno, el reconocimiento de la «objetividad interna», que denuncia la destrucción de la subjetividad debido a la alienación del individuo en el nuevo estado social.

Lo que estaría en tela de juicio, por tanto, en último término, no es el acto de enunciación lírica en particular, sino el acto de enunciación lingüística en general a partir de un sujeto libre pues tal sujeto no existe. Si no es posible «decir» ya nada de la subjetividad porque ésta ha sido destruida, todo lo que diga el poeta será ficción o mimesis o acto fingido, nada que realmente comprometa a un individuo en un acto de enunciación libre, sino perteneciente, desde la perspectiva pública, al lenguaje-ideología; o al lenguaje de lo inconsciente, desde la perspectiva privada. Lo único que le queda al poeta es la consciencia de esta situación: ser consciente de la alienación; y a su poética, el ser poética de la consciencia que pone en evidencia y denuncia la alienación. De esta situación nacen los juegos destructivos, las contorsiones lingüísticas, las citas de todas las jergas de los grupos de poder y de la cultura con la voluntad de desenmascararlas, propios de la poesía de las neovanguardias.

### Referencias bibliográficas

ARGULLOL, R.

1982 *El héroe y el único*, Madrid, Taurus.

AGAMBEN, G.

1982 *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi.

BENVENISTE, E.

1977 «El aparato formal de la enunciación», en *Problemas de Lingüística general*, II; México, Siglo XXI.

BERARDINELLI, A.

1994 *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati-Boringhieri.

BRIOSCHI, F. y DI GIROLAMO, C.,

1995 *I generi*, en *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, 3, Torino, Bollati, Boringhieri.

- CURI, F.  
1999 *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- HEGEL, G.W.F.  
1988 *Estética*, II, Barcelona, Ed. Alta Fulla.
- LEOPARDI, G.  
1997 *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori («I Meridiani»).
- LONARDI, G.  
1974 *Leopardismo*, Firenze, Sansoni.
- LORENZINI, N.  
1999 *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- QUASIMODO, S.  
1989 *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori («I Meridiani»).
- RAIMONDI, E.  
1992 *Romanticismo italiano Romanticismo europeo*, Bologna, C.U.S.L.a.r.l..
- RAMAT, S.  
1997 «Nichilista, non "progressivo"», *Poesia*, 107, pp.18-19.
- RODRÍGUEZ, J.C.  
1990 *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.