

PERFILES LITERARIOS

EL "IMMAGINIFICO"

A los once años de edad — había nacido el 12 de marzo de 1864, en Pescara, — Gabriel D'Annunzio escribía a su padre, el Comm. Francesco Paolo, una carta rebosante de propósitos y de expresiones filiales, desde su residencia en el Colegio Cicognini de Prato, en fecha abril 25 de 1875.

Decía: "Habréis ya leído mis cinco cartas escritas en diferentes idiomas y me habréis bendecido. Sabéis, padre mío, que esta es la única, verdadera dulzura, el único consuelo que yo recibo de mis fatigas: me gustan las alabanzas porque sé que os alegraréis por ellas; me gusta la gloria, pues sé que exultaréis al ver glorioso mi nombre; me gusta la vida, porque sé que debo ser vuestro sostén y consuelo. Ayer el director supo que os había escrito esas cartas y remitido esos trabajos; me llamó, me dijo que era un buen hijo, que conseguiría éxitos, pues tenía corazón, que vos no gastabais de balde vuestro dinero; que a pesar de todo eso, sabía que yo no me envanecía, que era siempre cariñoso, gentil... Oh! ayer, no vacilo en decirlo, fué el día más hermoso de mi vida!... Padre mío, madre mía, os agradezco infinito de haberme dado la vida; os agradezco con toda el alma el haberme hecho bueno de corazón; yo os adoro, y si la Patria tendrá, un día, que gloriarse de mi, quiero que no a mí, sino a vosotros vayan todas las alabanzas..."

No es fácil reconocer, en estas frases un tanto enfáticas, la suprema elegancia del precista que revolucionará las letras italianas y europeas, unos cuarenta años más tarde. Una cosa, empero, resalta desde ya, en estas confesiones infantiles del aprovechado alumno del colegio nacional de Prato: ese anhelo impetuoso, incontenible hacia la alabanza, la gloria y la vida, que se tornarán los tres temas

fundamentales de su obra de arte; los tres motivos que recurrirán en el teclado de su instrumento sonoro y que, con tonos menores o mayores, será el comentario eterno de una verdadera “*Laus Vitae*”, tal como se nos manifiesta en el cénit de su gloria.

D’Annunzio compuso a los diez y seis años su primer libro de poesías: “*Primo Vere*” en el cual, junto con unas reminiscencias inevitables de la musa carducciana (habían salido a la luz, dos años antes, las primeras “*Odi Barbare*”) se nota ya esa tendencia panteísta y esa expresión sensual que no eran del todo del agrado de su primer crítico, Chiarini. “Ciertamente es — decía — que nuestro poeta debe desear algo mejor que “*ridde infernali con strepiti e grida insensate*”, o “*seni d’etere su cui passar le notti*”. Y añadía: “la edad y el estudio purgarán de esta y de otras escorias la poesía de D’Annunzio, porque no sólo es un joven de ingenio: ama el arte y estudia; lee y estudia y gusta de los grandes poetas de la antigüedad clásica; ama y admira y entiende al más perfecto de los líricos latinos: Horacio.”

Sin embargo, Chiarini tuvo que admitir su equivocación, cuando presumía trazar rumbos al arte del joven abruzés; esa tendencia hacia la sensualidad, ese frenesí de lujuria se transformaron muy pronto en una peculiar actitud mental característica de toda la obra literaria de D’Annunzio.

*
* *

Pero la evolución es lenta y puede seguirse con relativa facilidad el camino recorrido por el poeta.

De “*Primo Vere*” a “*Canto Novo*” hay un gran paso: el primero, puede calificarse de ejercitación estilística, sin mayores trascendencias. “*Mihi, Musis et paucis amicis*” confiesa el joven autor, en la primera página del libro: todas esas poesías, de ocasión y de habilidad retórica, no figuran, con muy buen acierto, en la lista definitiva de las obras d’annunzianas. El poeta las rechazó, para conservar, en una edición posterior corregida y reducida, otro volumen: “*Canto Novo*”, que resume con eficacia todas las características del futuro arte literario del escritor italiano. Mientras, en efecto, “*Primo Vere*” no nos dice ninguna palabra nueva y todas sus composiciones, aún aquellas que más se apartan del modelo carducciano u horaciano, aparecen como imágenes de pura fantasía, en

las que la visión directa no ha tenido ocasión de revelarse por falta de experiencia; en el “*Canto Novo*” está, a manera de un escorzo atrevido, condensado todo el arte del “*immagínifico*”.

El primero de abril de 1882, escribía desde Roma, a su padre, una memorable carta, en la cual el joven, en vísperas de la publicación de su nueva obra poética, vaticinaba seguramente su porvenir de gloria. “¿Llegaré a las últimas cimas del arte y de la gloria? ¿O caeré combatiendo, a mitad del sendero? Yo hago votos por una inmensa, soberbia victoria y confío poderte ofrecer la frente luminosa a un beso sublime...”

La victoria que el joven presentía, llegó muy pronto. El “*Canto Novo*”, en efecto, se transformó, de repente, en el canto de toda la juventud italiana. Era un canto de juventud y de amor, canto de gloria para la poesía y para la naturaleza, en donde las palabras más sugestivas fueron pronunciadas con una unción entre fervorosa y satánica.

La luz que triunfa en la posterior y más reflexiva poesía d’annunziana: la contemplación satisfecha de toda la naturaleza; los jardines, el mar, las flores y la inmensa familia de los seres vivientes: todo esto, canta en el libro promisor con voz nueva y con entusiasmo que no conoce el desengaño. Puestos de un lado los modelos clásicos, D’Annunzio siente y reproduce la realidad con una exacta expresión, con un comentario y una riqueza de colores, como nunca hasta entonces se había verificado.

Los versos y las palabras se siguen en un crescendo wagneriano, y por todas las composiciones vibra ese extraño amor panteístico que no tiene antecedentes inmediatos, sino en Shelley o en Swinburne.

El poeta, sin embargo, tenía tan solo diez y ocho años... y en el corto espacio que va entre el primero y segundo libro, la revelación era tan pasmosa, que no admitía comentarios. Las sensaciones que D’Annunzio analiza, los cuadros que su pluma traza, no son “*di maniera*”: son el fruto de un estudio amoroso y prolijo del paisaje que lo circunda. Entre 1881 y 1882 (época a que correspondió, más o menos, “*Canto Novo*” y “*Terra Vergine*”) él había confiado a un librito de apuntes, sus impresiones y sus pensamientos. Y bien: esas páginas trazadas al correr de la pluma, son el comen-

tario más fiel de algunas poesías o de las novelas que figuran en los dos libros.

*
* * *

He aquí un cuadro:

“El agua que corre entre los plátanos se desborda, calma sus iras, luego sigue el viaje entre matas de celedonia amarilla y de ortigas. Se reflejan los plátanos en el agua. El arroyo tiene murmullos frescos; baja un buey pardo a saciar su sed. Frente a estas sombras hechizadas, yérguense las rocas áridas, quemadas por el sol, con reflejos de oro y de plata. Penachos de menta olorosa en las orillas. Un coro lejano: es pleno día. Y el arroyo corre con murmullos frescos favoreciendo ensueños paganos. Por encima, el azul límpido y esfumado.”

Frente a esa sensación de vida vegetativa, el poeta canta así:

*“dormono l'acque nel plenilunio
di giugno. I grandi scogli rilucono,
chiudendo nel tacito sasso
la sconosciuta vita dell'acque*

*Nuvole vaste siccome talami
pendono a sommo del cielo: attendono
amanti divini. Non senti,
Ospite, il divino odor del Mare?*

*Non odi? Le acque destate un fremito
recano lungo: su'l vento palpita
una ala di canto. Stanotte
le sirene cantano sul Mare.”*

Y luego:

“¡Cual nube maravillosa de espuma! ¡Dá el vértigo! Oh! ¡lanzarse y desaparecer! Las rocas horadadas por el agua se levantan. Sube un polvo húmedo a refrescar el rostro. Aludes, aludes de espuma... Este delirio de sol, de espumas, de viñas florecientes, de aridez desesperada! ¡Santa y salvaje Naturaleza! ¡Qué locura, qué dicha, qué ebriedad de verde! Ondeán las altas yerbas con amplio murmullo. Soledad verde, en donde canta el viento en tu Musa, oh Teócrito, y siento volar en el atardecer tu blandísimo exámetro griego!...”

A esas impresiones responden estos dísticos, llenos de un sensualismo pánico:

*“Oh! mare glauco ondeggiate a'l vento,
mare d'alberi immani, diritto su'l vertice io grido*

*liberamente, come un sannite antico.
 Riarsa la faccia, stillanti le tempie, sentendo
 giù per le vene a caldi fiotti esultar la vita,
 ricinto le chiome di bacche scarlatte, io vi sfreno,
 strofe gagliarde: Via! Via con i falchi a volo!
 Diritto su'l monte io t'invoco e ti canto,
 o Natura, o immensa sfinge, mio folle amore!"*

Dije que “*Canto Novo*” marca una etapa decisiva en la vida artística de D’Annunzio. En efecto, en él asoma esa ansia desenfadada de vida y de placer que se tornará como el “leit motif” de todos sus libros. Tanto en la edición originaria de Angel Sommaruga, cuanto en la definitiva a la que el poeta dió sus últimos retoques, es patente el deseo sensual que polarizará, muy pronto, todos los aspectos y las tendencias literarias del escritor de Abruzos. El arte d’annunziano está embebido de impresiones directas que llegan a través de los sentidos y sacuden más la fantasía que la inteligencia. Toda imagen tiende a la exaltación de los sentidos y cada aspecto de la vida exterior subraya y excita ese anhelo de placer que hace vibrar insaciablemente los nervios del poeta. No hay palabra que no sea de alegría, no hay estremecimiento que no sea provocado por la voluptuosidad.

*“Canta la gioia: Io voglio cingerti
 di tutti i fiori perché tu celebri
 la gioia la gioia la gioia,
 questa magnifica donatrice!”*

Y la alegría de la Vida, así como la dicha del placer, resuenan con estruendo fragoroso en “*Canto Novo*”, “*Intermezzo*” y en “*Terra Vergine*”, que podrían llamarse la manifestación plena de una adolescencia ardiente e insaciada.

Esa alegría de vivir, esa dicha de la vida plena que se nos manifiesta con tan ardientes palabras, asume el valor de un símbolo, en la futura producción literaria de D’Annunzio.

*
 * *

Vigilia de esa “*sagra*”, son los viajes marítimos que el poeta realiza en compañía de amigos selectos por el Tirreno, por el Adriático y por el Jonio.

En el primero, viajó a Cerdeña al poco tiempo de haber llegado a Roma y entrado a formar parte del cenáculo: “*Le Cronache Bizantine*”. Compañeros, el príncipe de los periodistas, Eduardo Scarfoglio y el poeta dialectal Cesare Pascarella, futuro autor de la “*Scoperta d’America*” y de “*Villa Glori*”, dos ensayos muy feli-

ces de una epopeya lírica, abiertamente elogiada por Carducci.

Fué una excursión improvisada y pintoresca, tanto por lo bohemia de su organización, como por lo rápido de su duración: la comitiva no poseía más que un sobretodo y un pequeño chal del romano Pascarella, pues el abruzés, cogido de improviso, no llevaba consigo ni siquiera un camisón de noche... En compensación, llevaban mucha, tal vez, demasiada poesía en sus mochilas; tanta, que la fantasía, artísticamente exaltada ante las exuberantes redondeces de las mujeres de la isla, les causó una desagradable sorpresa y una serie de contratiempos que amenazaron acortar excesivamente la duración del viaje.

Mientras Scarfoglio, elegantemente cantaba la agreste vida de los campos, a la sombra religiosa de los "nuraghe", y Pascarella fijaba el horror y la oscuridad de las minas, D'Annunzio observaba ávidamente los aspectos cambiantes del paisaje y estudiaba la virtud sedante de las vertientes ocultas.

*"A l'umidore
de la pioggia un'acredine di effluvi
aspra esalano i timi e le mortelle.*

*Ne la conca verdissima il pastore,
come fauno di bronzo sul calcare
guarda immobile, avvolto in una pelle."*

Cruzó el Adriático en una forma menos artística, quizá más accidentada, gozando de la intimidad de aquel fino espíritu de Adolfo de Bosis, recorriendo el trayecto Pescara - Venecia, sobre el "Lady Clare", que amenazó con naufragar, si no venía en su ayuda un barco de guerra de la escuadra italiana. Fruto de este viaje, además de los artículos enviados a la "Tribuna" de Roma, aquel "Elogio dell'Autunno" que es como el prólogo de las novelas del Grano, y más que todo, "Il Fuoco" en el cual la belleza y el color de Venecia recorren, como en una composición de Esteban Bach, envueltos en una nube de imágenes, a cual más refinada y sensual. Buena parte de la posterior obra d'annunziana halla su germen en esta excursión en compañía del shelleyano De Bosis, y la expresión completa de su estetismo erótico, en el tercer viaje, que realizó a Grecia.

Fué en el mes de julio de 1896, a bordo de "Fantasia" de propiedad de Scarfoglio, siendo tercero en la comitiva, Georges D'Hérelle, el traductor francés de las obras de D'Annunzio. Visitaron

Olympia, Delphos, Micenas, Atenas: en fin, todos los santuarios de la poesía del arte clásico. A esa peregrinación a la cuna de la civilidad europea, corresponde la floración más prodigiosa: de ella surgió, en el espíritu del poeta, la idea de un teatro trágico, que volviera a poner bajo los ojos de los espectadores, y con forma moderna, el contraste fundamental que animó las tragedias esquilianas; así como una serie de líricas que son entre las mejores de D'Annunzio y las más bellas obras de la literatura contemporánea. Los tres volúmenes de las "*Laudi*", los "*Sogni*" y el "*Piú che l'amore*".

*
* *

¡Cuán largo es el camino recorrido por D'Annunzio, desde los primeros pasos dados con el "*Canto Novo*"! El mismo escribía al padre, en un raptó de conciente análisis: "Ya no adolescente, pero casi hombre, con nervios fuertes y pasiones ardientes", con el oscuro deseo de aprovechar de su fuerza y ejercitar su curiosidad fuera del campo de las imágenes y de las ideas, en el vasto terreno del placer y del dolor humano.

Las "*Elegie Romane*" son como un prelude ágil en medio de la poderosa sinfonía representada por sus novelas atrevidas, por sus dramas y tragedias pastoriles, sus sueños alucinadores y lujuriosos... Esas elegías traducidas al latín por Haníbal Tenneroni, fueron apreciadas como una: "desconsolada añoranza del "alma Roma", una colección de elegías armonizadas con metro bárbaro sobre el elegante ritmo de Tibulo, saturadas de un fervor amoroso, más cálido, más expansivo y sobrio del que consumiera al cantor de Cinthia. "Quiso — resume el traductor humanista — que atrajeran, abrazándolas, aquellas molicias, aquellos cuadros y suntuosidades del arte renaciente, que él vió a lado de su Electra, bajo los juegos de luz en las tardes espléndidas, o en aquellas puestas de sol del otoño romano, tan encendidas de colores y tan llenas de una fantástica magnificencia."

EL ARTE D'ANNUNZIANO

Benedetto Croce siente una fuerte simpatía para el poeta abruzés; esto explica en gran parte el espíritu de su crítica, tan ondeante y tan llena de reticencias que se transforma, al fin, en una complacencia no disimulada. Grande es, a pesar de todo, la autoridad de este crítico, y es por eso que creo prudente apoyarme en algunos de sus juicios, para reforzar el valor de estas impresiones fugaces.

Croce confirma mi apreciación sintética de la obra d'annunziana. Afirma resueltamente que "*Canto Novo*" y "*Terra Vergine*" muestran la gallardía y la exuberancia de las juveniles fuerzas fisiológicas, en medio de la libre naturaleza: el sol entra por las puertas y ventanas, y penetra en los ojos, que casi no lo sostienen. "Este vigor juvenil — dice — puede engañar a primera vista, y ser tomado por energía de vida espiritual, que, en verdad, falta. Hay fuerza y salud, pero salud y fuerza animal, de respiros largos, de nervios prontos; y quedan en ellas ocultos ciertos gérmenes de goces crueles y ciertas preferencias patológicas que se manifiestan en las obras siguientes".

Todo lo cual es muy cierto; hasta me atrevería agregar que es, ésta, la principal característica que informa toda la producción del arte d'annunziano.

Bien es verdad que, al hacer semejantes apreciaciones, forzados por las exigencias dialécticas de nuestro cerebro, tendemos inconcientemente a una síntesis de valores que, por ser reducción de sentimientos, amenaza con alterar la real fisonomía de un artista, dejando afuera de nuestro ángulo visual, ciertos aspectos que son igualmente preciosos para una crítica completa y objetiva.

Ahora bien; ningún autor contemporáneo ha sido estudiado y — podría decirse — sometido a un análisis tan prolijo, como Gabriele D'Annunzio. Basta recorrer la lista de los trabajos críticos que sobre él se han hecho. Cada uno de esos estudiosos, ha ensayado una teoría estético-crítica conforme con su propia ideología para

dar a la compleja obra literaria del abruzés una interpretación lógica y homogénea. Hasta puede afirmarse que no ha habido ciencia del alma o del intelecto, que no haya encontrado un apoyo, una prueba o una experiencia en él: desde la psicología a la psico-análisis, desde lo “sublime” hasta la “voluntad de crear”, desde la estética a la ética, y del arte puro a la política...

Y si ahondáramos un poco más este tópico, podríase quizá hallar una explicación a esa exuberante eflorescencia de estudios críticos, en el deseo o en el prejuicio de cada uno de ellos, quienes, tomando como punto de arranque un principio, ya teórico, ya científico, han luego tratado de correr y socavar el campo de la producción d'annunziana, en busca de un apoyo a esas premisas o de aparente justificación de esos prejuicios. Fruto de esos estudios es un D'Annunzio limitado, angosto, comprimido, reducido: un esquema, cualquiera que sean sus méritos y su originalidad, pero no es ya la personalidad completa del hombre. Ese fruto, empero, es fruto de lo que acostúmbrase denominar crítica. Y si bien es cierto — como agudamente observa un escritor italiano — que criticar es limitar, sin embargo eso no debe ser sinónimo de descarnamiento, reduciendo a la nada todo el cúmulo de elementos, a veces discordantes, a veces contrastantes, a veces irreductibles, que confluyen a formar la complicada personalidad de un poeta.

*
* *

Pero cuando se dice que el arte de D'Annunzio es con prevalencia un arte sensual, mixto de predilección patológica y de goces crueles, no se dice cosa que no pueda probarse.

Vislumbre de esa peculiar actitud estética, es permitido encontrar y señalarla desde sus primeros libros. En “*Canto Novo*”, por ejemplo, hay dos sonetos de exquisita hechura, en los cuales el poeta se compara a un buque que está naufragando; en medio de los gritos de la tripulación, se sumerge lenta y fatalmente la nave y

*“una brughiera
d'alghe l'aspetta altissima e silente.
I polpi guateran con li affamati
occhi da la giallastra iride immane,
quel trágico viluppo d'annegati...”*

D'Annunzio quitó esos sonetos de la edición definitiva de “*Canto Novo*”, no por repugnancia de tan cruda representación rea-

lista, sino tal vez para que resaltara aún más esa misma imagen en el soneto “*L’Inconsapevole*” que figura en “*Intermezzo di rime*”, en donde vuelve a aparecer esa misma figura de floración pútrida, con los complacientes colores de una fantasía enfermiza.

*“Come da la putredine le vite
muove crescon in denso brulicame
e truci piante balzano nudrite
dei liquidi fermenti d’un carname:
s’apron corolle simili a ferite
fresche di sangue, con un giallo stame...”*

Y no basta. Todos los sonetos de ese mismo libro contienen expresiones de una fuerte lujuria, e imágenes de un refinado sensualismo morboso. Me basta indicar “*Godoleva*” e “*Invocazione*”.

Por otra parte, esa simpatía repercute en las composiciones de prosa, aparecidas en ese mismo período, máxime en el “*Libro delle Vergini*” y en el “*San Pantaleone*” que formaron luego “*Le Novelle della Pescara*”. Los “*Idolatri*” y “*La vergine Orsola*”, esta última sobre todo, son un estudio minucioso de sentimientos y estados patológicos, en los cuales los instintos bestiales y las más bajas sensualidades hallan un analizador agudo y complaciente. Croce dirá, con justicia: “De la virgen Ursula no conocemos sino las agitaciones fisiológicas y patológicas: el deseo bestial de alimento durante la convalecencia y aquel, no menos bestial, del acoplamiento. De esa imposibilidad que es, en definitiva, una imposibilidad restringida, deriva también un carácter de la forma de D’Annunzio, que es consecuencia necesaria de su propia actitud: el uso de vocablos y frases elegantes, al tratar materia asquerosa y miserable, expresiones nobles al hablar de sentimientos vulgares, formas exquisitas y buriladas allá donde otros habrían aludido de refilón”.

Dirá, por ejemplo, de algunos soldados borrachos y de un lupanar:

“De vez en cuando, al entrar en la callejuela un hombre, partían de las ventanas, invitaciones de las que esperaban: mujeres medio vestidas, con el pecho descubierto, salían a ofrecerse. El hombre desaparecía en una de las puertas oscuras, con la elegida. Las demás lanzaban risas o pronunciaban palabras hirientes tras la pareja, y volvían a las asechanzas, entre las matas de los claveles”. Examinad el ritmo de esos períodos y la elección de vocablos, como “*le aspettanti*”, “*la eletta*” “*le deluse*”, los “*richiami*”. No hay, aquí,

uso pedante de frases literarias y ni siquiera artificio exterior de estilo, con el propósito del deleite. Es la indiferencia de D'Annunzio, su calma perfecta, como para que nos acordemos que él se cuida muy bien de apasionarse o tomar demasiado en serio ese trozo de vida que tiene entre manos: de tal modo que, aún maneándolo con curiosidad, se ha puesto los guantes blancos de la literatura, para no ensuciarse las manos... ”

*
* * *

Dos objeciones se han formulado a la producción d'annunziana. Se ha dicho que gran parte de los temas tratados por el escritor italiano, pertenecen a otros autores; y se ha dicho también, que la actitud egoárquica y el estetismo universal que D'Annunzio pone como justificación de todas las demasías morales, es un derivado genuino de la doctrina predicada por Federico Nietzsche.

Ambas objeciones se resumirían, entonces, en una disimulada acusación de plagio. ¡Cuánto se ha escrito sobre estos puntos!... Casi no hay libro de crítica literaria, que no contenga unas páginas reservadas para ese tema escabroso.

En efecto, el plagio en literatura (y digámoslo en forma más genérica aún), el plagio en el arte, no es tema que pueda agotarse en pocas líneas, ni es fácil como pudiera creerse, formular una requisitoria concluyente, sin ciertos y determinados reparos. Y digamos en seguida que es muy nebuloso el concepto que el público tiene, del plagio. Cuando, por ejemplo, los críticos recurren a esa palabra para significar que D'Annunzio ha copiado pensamientos o asuntos, o se ha inspirado tan sólo en otras obras artísticas, la cuestión no aparece netamente puesta, y de consiguiente no autoriza, porque sí y para bueno, una condena lisa y llana.

Ya lo dijo con su acostumbrada claridad, no exenta de cierta ironía, aquel espíritu superior que fué Anatole France: “Una situación pertenece, no a quien la ha hallado por primera vez, sino a quien la ha fijado fuertemente en la memoria de los hombres”. Y luego, poniendo mientes al fin que ese acto pudiera tener, con un elevado sentimiento, observa: “el escritor que no toma de los demás sino lo conveniente y aprovechable y que sabe escoger, es un hombre de bien”.

Por otra parte, cuando de plagio se habla, no se entiende nun-

ca una burda reproducción material de un trozo de poesía, o de una misma escena o situación dramática: tanto valdría, entonces, afirmar que ha habido en el primer caso, una verdadera apropiación ilícita, condenada no sólo por el arte, sino por el código penal; y en el segundo, se prohibiera que escritores de teatro trataran iguales temas, olvidando que, lo que al arte interesa, no es la materia prima, que diríamos, o la idea inspiradora, sino principalmente, la expresión artística de un idéntico hecho, pasado a través del temperamento de un diverso escritor o dramaturgo.

Sólo en este segundo sentido es dable hablar de los plagios de D'Annunzio. Hay, bien es cierto, quien se empeña en sostener que D'Annunzio no ha vacilado en copiar textualmente trozos de novelas o de poesías de Maupassant, y entre estos, Enrique Thovez, es uno de los más convencidos, pese a la defensa oficiosa que hace Benedetto Croce, con una cerrada dialéctica. El crítico napolitano resume su punto de vista diciendo que no hay tal plagio en las composiciones dannunzianas; puesto que "la obra literaria es tal porque tiene una nota propia, original, nueva: estudiarla en sus fuentes, en sus precedentes, en la materia que la constituye, vale lo mismo que buscarla donde no está y renunciar a conseguir cualquier conclusión". Y concluye con este dilema, estéticamente justo: "cuando hay una obra de arte, ella no se resuelve en sus fuentes; y cuando se resuelve, la obra de arte no existe". Como se ve, Croce, aplica aquí su tema preferido de estética, o sea que el valor artístico de una obra, es independiente de la materia de donde fué sacado y consiste en la "expresión lograda", que sólo puede dar el artista.

A pesar de todo, aún reconociendo que existen coincidencias sugerentes entre novelas de Maupassant y novelas de D'Annunzio, no sería prudente aceptar la tesis sostenida por Thovez, negando todo mérito a la composición del italiano, como si fuera inadmisibles que una misma idea, un idéntico motivo pueda ser apropiado por un artista, y tomado como punto de arranque para nuevas sensaciones estéticas propias. Evidentemente, el pensamiento de Thovez no sólo aparece estrecho, sino oculta un error grave de estética, cuando pretende que lo bello o lo artístico, consista tan sólo en la materia ruda y no en la forma que el artista, elaborando aquella, le confiere. Ahora bien, el cánón estético es precisamente lo contrario de lo que Thovez sostiene: pues la obra, en tanto puede decirse bella, por

aquel elemento espiritual que le dá vida, y no por su contenido, que en arte, no existe...

Aceptando como buena esa teoría, no sabríamos cómo justificar tantos temas melódicos, desarrollados por musicistas insignes, no obstante haber sido ellos fruto, como en las rapsodias de Listz, de una anónima alma colectiva.

*
* *

Pero veamos el paso más escabroso de este tema. He aquí una estrofa de Maupassant:

*“Elle sortait du bain heureuse et ruisselante,
se couchait tout du long sur la dune, enfouissant
dans le sable son corps magnifique et puissant.
Et quand elle partait d’une marche plus lente,
son contour, demeurait près du flot incrusté.
On eût dit a la voir qu’une haute statue
de bronze avait été sur la grève abattue”.*

Y aquí está el soneto de D’Annunzio, que se dice inspirado en esa estrofa:

*Poi ch’è risorta dal lavacro, tutta
grondante, chiusa nelle chiome oscure,
fremendo preme su l’arena asciutta
ella i contorni de le membra pure;*

*e strette ne la man tiene le frutta
de’l seno, urgendo le due punte dure;
e si striscia, e l’arena aspra le brutta
stranamente la pelle di figure;*

*e così maculata ella a’l lunare
abbraccio si distende su lo strame
de l’alghe, e resta immota, resupina;*

*non dunque sul nerastro fondo appare
ella una grande statua di rame
corrosa da l’acredine marina?*

“¿Dónde está, pregunta Thovez, en este soneto, la nota “propia, original y nueva”?”. Y nosotros le respondemos, que esa nota original está en toda la composición; antes bien, está en todos esos estudios titulados “Plastice”, en los cuales cada soneto es como un motivo nuevo en una misma trama sinfónica; podríamos contestar a Thovez, que la nota nueva está, no en la estrofa maupassantiana, que contiene una idea vaga, suscitada a la vista del cuerpo de una mujer saliendo del agua, sino en la serie de imágenes que, una tras otra, como atadas por un mismo hilo de plata, surgen en la fantasía

del poeta italiano; está, finalmente, en ese velo impalpable de poesía que circunda el soneto y la serie toda de esos sonetos; en suma, en la musicalidad de esas composiciones, que resiste y rehuye de todo análisis, pero que se siente y se admira. No, la belleza no está tan sólo en la graciosa perífrasis de "*le frutta del seno*" — como cree Thovez — sino en el fluido vital que anima aquella estatua femínea, que cerrada en el velo de su negra cabellera, se estremece de un placer puramente físico al pisar la arena de la playa y se abandona entre las algas, pareciéndose a una estatua de cobre roída por la salsedumbre marina.

Está, pues, equivocado Thovez, cuando atribuye a la inspiración de un motivo, o a la elaboración de una idéntica materia, la importancia y demérito que muestra achacar a unas composiciones del italiano. Menéndez y Pelayo, estudiando la obra poética de Fr. Luis de León, reconoce espontáneamente que ningún lírico castellano puede comparársele, a pesar de que haya, sobre un cúmulo de reminiscencias de griegos, latinos e italianos, convertido en estatua cristiana, el mármol que aquél sacará del Pentélico. . . "Así — observa — con piedras de las canteras del Ática, labró Andrés Chenier sus elegías y sus idilios, jactándose de haber hecho, sobre pensamientos nuevos, versos de una hermosura antigua; pero sabéis que el procedimiento tenía fecha. Error es creer que la originalidad poética consiste en las ideas. Nada propio tiene Garcilaso más que el sentimiento, por eso solo vive y vivirá cuanto dure la lengua".

Y en fin, ¿cómo podríamos hacer cargos a una persona, de haberse apropiado de las ideas ajenas? ¿Cuándo y dónde principia la propiedad en el dominio espiritual? Nos vuelven a la memoria estas irónicas amonestaciones de France: "cuando vemos que nos roban nuestras ideas, investiguemos antes de gritar, si realmente eran nuestras. . . No digo esto por nadie en particular, pues no gusto del ruido inútil".

El plagio, por lo tanto, en D'Annunzio, es más mítico que real, y cuando el análisis y la comparación se llevan a cabo con prolijidad y sin prejuicios, nos encontramos frente a la personalidad artísticamente poderosa del italiano, el cual parece que salga siempre vencedor del modelo, imponiéndose con vehemencia a la admiración del lector desapasionado.

*
* *

La cuestión del nietzschianismo es distinta.

Se le acusa a D'Annunzio, de haber copiado el espíritu y la actitud del filósofo alemán, autor de "*Así habló Zaratustra*" y de "*Más allá del bien y del mal*". La doctrina del super-hombre y de la egoarquía, así como el desprecio por la moral corriente y la defensa de la libertad del hombre superior, serían puntos copiados de Nietzsche.

Ahora bien: no es posible negar que las ideas del alemán no hayan penetrado en el ambiente latino; muy por el contrario, en un ensayo que publiqué en 1915, puse de manifiesto esa notable influencia en la literatura europea contemporánea, máxime en Francia y en Italia. "En un momento — decía — en que la inspiración fresca y sincera aparecía desfigurada por las declamaciones vacías de los últimos románticos, o sofocaba, entumeciéndose, entre los metros espléndidos, pero fríos, de los novísimos estilistas, no podía no ser aceptada una doctrina que afirmaba la personalidad humana y consagraba la fuerza, idealizándola a beneficio de las inteligencias superiores: una doctrina que, despreciando todo lo que es común y vulgar, ponía nimbos multicolores a las cabezas de los que tuvieran una palabra nueva que pronunciar".

Pero, aun siendo esto verdad, se equivocan aquellos que creen haber encontrado en la multiforme producción d'annunziana, venas de las ideas o de las doctrinas pseudo filosóficas de Nietzsche. Se ha dicho y se ha repetido hasta el cansancio, que D'Annunzio ha animado con las ideas del escritor alemán, los personajes y los protagonistas de sus tragedias: que en algunos escritos se había vuelto el pregonero del pensador tudesco, como si hubiera habido necesidad de un contrabando intelectual, para hacer conocer en Italia las doctrinas fundamentales del cantor de Zaratustra.

Todo esto no es exacto, ni verdadero. No es exacto, porque D'Annunzio nunca ha reproducido en los tipos creados por él, la figura precisa que resalta en las obras de Nietzsche; no es verdadero, pues mucho antes de que el "*Trionfo della morte*" hubiera revelado el carácter de Jorge Aurispa, el "*Así habló Zaratustra*" y la "*Gaya Ciencia*", eran conocidos y comentados.

No basta. Es necesario que tengamos presente una última

circunstancia: el escritor italiano, no quiso ni habría podido, por una razón psicológica y estética, hacer de su personaje un maniquí para las ideas de Nietzsche, desde el momento que lo poco que del alemán existe en los libros de D'Annunzio, no sirve sino para dar una apariencia a la concepción que lógicamente se deriva de las anteriores obras del abruzés; con Tulio Hermil, por ejemplo, "tipos — ha dicho Sighele — que se acercan más a D'Annunzio que a Nietzsche, que reflejan, en una palabra, un estado anormal y psicopatológico especial del poeta italiano y que sólo exteriormente, y en uno que otro detalle, que podría llamarse sentimental, nos hace recordar las doctrinas rebeldes y demoledoras del alemán".

Por otra parte, ¿a qué se reduciría el pretendido super-hombre de D'Annunzio, si él, en realidad, frente a las asperezas de la vida, no sabe hacer otra cosa que declamar en su contra, y en fin resignarse como un vencido cualquiera?

Tulio Hermil, por ejemplo, ¿no es tal vez, a pesar de su auto-glorificación, un egoísta común? ¿y qué otra cosa es aquel Jorge Aurispa, sino un mediocre amante, que se dobla ante un pensamiento de lujuria de la mujer que lo domina con la exuberancia de su carne, y que acaba con suicidarse, como un estudiante cualquiera, desesperado de amor? ¿Y se podría hacernos creer que estos son los super-hombres predicados por Zaratustra; por Zaratustra que no conoce el amor, que desprecia la mujer como instrumento de placer, y que no se dobla en ningún momento ante las contingencias exteriores, sino al contrario, se rebela contra la vida, y la domina...

Evidentemente, el nietzschianismo de D'Annunzio, dicho sea con licencia de algunos críticos, no va más allá de una pátina doctrinaria que nada agrega a la obra d'annunziana, a no ser ese sabor aristocrático, innato en el escritor italiano, y que encuentra una admirable correlación con las afirmaciones personalísimas del teórico alemán.

No es exacto, por lo tanto, afirmar que D'Annunzio haya sido un plagiaro, o por lo menos un apóstol de Nietzsche; él no hizo otra cosa que llevar a la luz de la producción artística, aquel sentimiento que había invadido todas las inteligencias italianas, siguiendo el ejemplo y el contagio de la hermana de allende los Alpes. Por razones aún más fáciles de comprender, los axiomas nietzs-

chianos encontraron tierra fecunda para echar raíces y reproducirse.

Como quiera que sea, una última observación debe hacerse, aquí, para dejar bien aclarado este punto. La influencia de Nietzsche es mínima; más exterior que interna; se limita, en una palabra, a esa actitud, entre romántica y sentimental, siempre nebulosa, del poeta frente al mundo que lo rodea, sin una concepción precisa en el contenido y una finalidad bien delineada en su acción.

A pesar de todo, es una influencia que en D'Annunzio se revela por la forma literaria, mezclada de aforismos pronunciados con tono dogmático, y por el soberano desprecio hacia la moral "de los siervos", reivindicando para los artistas una nueva tabla de valores, en abierto contraste con la corriente y común.

Aún así y todo, el nietzscheísmo de D'Annunzio muestra la hilacha en el punto básico de su producción integral: en su erotismo y en el salvajismo brutal de su héroe, que son notas desconocidas en el cantor de Zarathustra. De ahí se podría concluir que la doctrina de Nietzsche añade a la lujuria del italiano tan sólo una técnica brillante, que deja intacto el sensualismo decadente y el imperio desenfrenado de los instintos primitivos.

*
* *

Véase, sino, "*Piú che l'amore*".

Pocas crónicas teatrales son comparables con aquella que se redactara con motivo de la primera representación de esta "tragedia burguesa". Las peripecias que se originaron alrededor de "*Hernani*", por ejemplo, no igualan la tempestad que se desencadenó en la platea del teatro Costanzi, en Roma; pues, mientras en el drama victorhugoniano, la polémica era puramente literaria, en el "*Piú che l'amore*" las corrientes que contrastaban eran, a la vez, literarias y morales. D'Annunzio llegaba, con esa obra, al ápice de su doctrina egoárquica: Corrado Brando es el delincuente nato, que descende en línea artística, sino moral, del Raskolnikoff de Dostoiewski.

Corrado nada tiene del hombre civilizado: contrariamente a Virgino y a María, con los cuales departe, es todo instinto y deseo brutal de lucha. Incapaz de quedar entre los límites trazados por la común moral a la generalidad de los hombres, él afirma su autonomía con duras palabras, y para huir de las trabas convencionales

de la vida social, prefiere aquella más aventurosa del Africa, entre los salvajes y las bestias del desierto. Allí, Corrado Brando, ha dejado su vida; allí, combatiendo con los negros, explorando los orígenes de los ríos, rodeado siempre por una nube de cigüeñas y de águilas, podrá experimentar la fuerza de su brazo y la mira de su escopeta: única fuente de satisfacción para él y único medio apto para esa vida de asechanzas y de desafíos.

Psicológicamente es un impulsivo; moralmente, un nómada; en contra del espíritu del hogar, que es la base de toda la civilización, él no conoce un domicilio fijo. —“Mi destino — dice — reside en la continua separación, en la necesidad immanente de abandonar algo y alguien”. De acuerdo con esta base psicológica, D'Annunzio hace mover a su protagonista entre las redes de la vida social, como un león aprisionado, hasta el momento en que, rotas todas las barreras, el animal de presa recobra todos sus instintos primitivos y obra en consecuencia. Corrado Brando mata a un hombre que había tratado engañarle en el juego; lo mata por sed de venganza y como por necesidad de conseguir dinero, para su ulterior vida aventurera; engaña a su amigo Virginio, y seduce y abandona a María, la hermana del amigo, rindiéndola madre... Todo esto, sin una vacilación momentánea, y por el contrario, con una complacencia satánica, apoyada en una serie de razones que escapan a la aceptación común, porque basadas en un concepto de la vida, que repugna a nuestra moral corriente y tradicional.

Bien, pues: este individuo que encarna a maravilla la “bestia salvaje” anidada en el fondo del hombre civilizado; esta figura inmoral y anti-social, nada tiene que ver con el super-hombre cantado por Zaratustra. Toda la poesía que fluye de los labios del cantor oriental, se inspira en un solo propósito: en la elevación, en la sublimación del hombre, mientras Corrado Brando es el gorila feroz y lúbrico de Taine, “el carnívoro que tiene los caninos como los del lobo, y como los del perro afilados, por el hábito originario de hincarlos en la carne ajena”.

La ideal poesía de Zaratustra, que canta a la luz y a la superación, desaparece delante del protagonista de “*Piú che l'amore*” que tiene sus facultades superiores embotadas y como anuladas: todo sentido, todo músculo, todo fuerza y todo lujuria.

EL NOVELISTA

Los siete años que van desde 1882 al 1889, desde el "*Canto Novo*" al "*Piacere*", son años de experiencias que dan poco fruto para el Arte, pero que preparan materia para la producción futura. ¡Y qué producción! "*L'Innocente*", "*Le Vergini delle rocce*" "*Il Piacere*", "*Il trionfo della Morte*" y el "*Fuoco*", (éste publicado solo en 1900, pero concebido y dibujado antes). Luego, las "*Laudi*" y la "*Cittá Morta*", la "*Gioconda*", la "*Francesca*", la "*Figlia di Iorio*", la "*Fiaccola sotto il moggio*", "*Il Ferro*", "*La Nave*" y el "*Martirio di San Sebastiano*", para no hablar de la postrera producción d'annunziana, que se vincula directamente con el período bélico de Italia.

Hay como para agotar el esfuerzo de cualquier crítico de primer orden.

Yo no pienso trazar, siquiera sea rápidamente, una escala de valores literarios de estos libros, tan conocidos y tan leídos. Casi me detiene una fundamental pregunta: si es que haya llegado, para D'Annunzio, el momento en que pueda ser sometido a un examen definitivo, para trazar el perfil de su obra y aventurar un juicio.

Pienso que no: soy de los que creen que no ha llegado todavía ese momento. El ciclo creativo no se ha cerrado aún completamente, como para que sea posible clasificarlo en el conjunto de la historia literaria, encasillándolo en el cuadro de la cultura y parangonarlo con los otros escritores. Más aún: soy de la opinión de un joven crítico el cual, si bien reconoce que D'Annunzio ha ya descrito su parábola, cerrándola con el "*Notturmo*", confiesa, empero, que la influencia del escritor es tan vasta y tan honda, que resulta imposible, a cualquiera, abstraerse de esa atmósfera d'annunziana en que vive, para emitir un juicio sereno y objetivo.

"Nosotros — dice Palmieri — sentimos todavía el influjo, quisiera decir mágico, del d'annunzianismo, como emanación ideal del arte, con fatales reflejos en la vida, a la que D'Annunzio nos ha iniciado, desde hace treinta años. Los que más abiertamente han

pretendido rescatarse de esa servidumbre intelectual, han sido sangrientamente burlados por la realidad de las cosas, revelándose, en definitiva, tan infectados de virus d'annunziano a la par de sus más entusiastas y convencidos propagandistas... En efecto, continúa el citado escritor, ¿quién más d'annunziano que el autor de la "Anti-d'annunziana"? ¿digo de Gian Pietro Lucini? y ¿cuál ha sido el efecto?: que justamente el suscrito se ha sentido empujado a escribir un libro sobre D'Annunzio, que D'Annunzio mismo debió reconocer como la más fiel y más cercana interpretación de su arte."

Así, pues, más que hacer una obra de valoración, nos limitaremos a reseñar brevemente las principales obras, para que el lector tenga a la vista el camino recorrido por D'Annunzio y esté en condiciones de averiguar las circunstancias, de tiempo y de lugar, en que ellas vinieron a la luz.

Si exceptuamos el período de la mera eclosión literaria del joven escritor, o sea, si hacemos de un lado el "*Canto Novo*" y las "*Novelle della Pescara*", nos encontramos con que, entre 1882 y 1889 aparecen dos obras que, por su contenido y por su forma, marcan un rumbo certero a la producción d'annunziana y a su significado artístico. Son "*Le Vergini delle rocce*" y las "*Elegie*".

Ambos salen de una misma raíz: del amor para Roma, que es la verdadera protagonista, en los dísticos y en la novela. No la Roma antigua, pagana; sino la Roma de la Edad Media, de los Papas, de las fuentes melodiosas y de los palacios y de las villas principescas. La atracción que ejercitan todos esos diversos aspectos del esplendor medioeval, y la aureola de leyenda que aísla los fantasmas de los "*condottieri*" y de las damas fatales; ese cúmulo de pasión y de lujuria, de violencia y de traición que circunda las figuras de aquel pasado histórico: todo eso seduce a D'Annunzio, favoreciendo su inclinación hacia una especie de preciosismo sensual que se manifestará muy pronto en toda su avasalladora impetuosidad en algunas obras dramáticas, de notables relieves literarios.

Todas las "*Elegie*" son un canto a la belleza de aquella Roma papal, por cuyas villas y en cuyos patios campea la figura de la mujer querida: en cada poesía resalta el empeño del artista, en querer vibrar al unísono con las piedras históricas, como si el episodio pasional del que aparece sujeto activo, pudiera tener corresponden-

cia y cobrar una significación ideal, en el ambiente en el cual se desarrolla su tenue trama.

Dirá, por ejemplo, al describir una apacible tarde de otoño, de regreso de una cita amorosa:

*“Tremula di baleni, accesa di porpora al sommo,
libera in ciel, la grande casa dei Barberini;*

*parvemi quel palagio ch'electo avrei agli amori
nostri...”*

Ahora, es la formidable llanura tirrena, frente a Alba Longa, la que sirve de marco a los amores del poeta:

*“pendula Aricia al sole ridea su la conca profonda:
ombra mettean le nubi cerula ne la fuga”*

y en un rapto de exaltación, las dos Musas, la ciudad y la mujer, se cambian en una sola llama ardiente, en la que desaparecen las notas personales, para elevar un himno a la Urbe maravillosa:

*“..... Ti vegga da lungi piú grande
d'ogni piú grande cosa il morituro, e-Ave-
dica — o tu, Roma — tu dolce e tremenda! Ave, o Roma,
unica, o dell'anima nostra unica patria!...”*

*
*
*

“*Il Piacere*” es la novela más genuina de la nueva sensibilidad, proclamada por el escritor italiano; es él mismo quien lo reconoce, en una carta que el poeta dirigiera a la “*Révue de Paris*” en aquella época: “desde aquel tiempo mi sentimiento estético fué muy vivo y la agudeza de esa calidad siempre creciente debía de producir en mi existencia, excesos y desórdenes irreparables: los mismos excesos y desórdenes que yo he descrito en mi novela. En el personaje de Andrés Sperelli, hay mucho de mí, tomado a lo natural...” Es así cómo, la obra fantástica de un escritor revela de una manera indirecta, aunque veraz, las tendencias ocultas del que la compuso, confirmando el dicho de Francee, de que “tout roman, a le bien prendre, est une autobiographie...”

Bien es verdad que las lecturas de los novelistas rusos y las teorías sutilmente paradójales de Nietzsche irán poco a poco complicando la fábula, de tal suerte que la vena original perderá gran parte de su pureza, mezclada con las agudezas de unos y los refinamientos sensuales o eróticos de otros.

Tanto “*Il Piacere*” como “*L’Innocente*” y el “*Trionfo della*

Morte”, son a manera de una trilogía en la cual D’Annunzio pretende hacerse el apóstol de una nueva moral; de la moral de los seres superiores, animales dotados de refinadas sensibilidades y ricos en experiencias de goces desconocidos por la común raza de los mortales... Aun cuando, todas estas novelas, no sean más que tesis amorales o inmorales defendidas con habilidades de elegante sofista, sin embargo, analizándolas más a fondo, se nos revelan como manifestaciones de una moral, cualquiera que ella sea, que combate su batalla en contra de la lujuria.

Es la tesis que, últimamente, la crítica italiana ha sostenido, por boca de uno de sus escritores más jóvenes y más apreciados.

*
* *

En el “*Piacere*” ha querido demostrar la vanidad de la lujuria, tratando vencer esa tirana, sobreponiéndose a su impulso irrefrenable; y sin embargo el argumento se le cambia entre las manos. La realidad ha querido vengarse de esa manera, del escritor italiano, quien trataba olvidar que la lujuria está en la base de su misma sensibilidad, y que él se siente — podría decirse — transformado en el sexo, con los ojos, el paladar, el tacto: “un sexo — dice Flora — como órgano total y por lo tanto ambiguo como en el “andrógino”. El alma d’annunziana es el epidermis, esa especie de cerebro difuso en la ságoma humana, para traducir cada sensación en el sexo”. Y concluye: “el poeta confía poder cantar un argumento distinto, y se traiciona a sí mismo”.

En el “*Innocente*”, la angustia se hace más apremiante, la duda más dolorosa: el autor se dá cuenta que la materia es rebelde a sus recursos artísticos y que el erotismo plasma, saturándolos con sus perfumes enervantes, todos los personajes de su obra y el mismo aire que ellos respiran y en el cual se mueven y actúan. D’Annunzio trata, ahora, eludir la lujuria, transformándola en una sensación entre cansada y enfermiza, fruto de una constatada impotencia en la cual el protagonista, no hallando ya quien pueda excitarlo al placer innatural, finge renunciar a él, para conformarse con desearlo con aguda nostalgia. Tullio Hermil es un libidinoso común que, no pudiendo resistir ya a la seducción que amana de la mujer que vive a su lado,—esa Giuliana que no tiene más alma, fuera de los sentidos— intenta proclamar una especie de renuncia que no convence a nadie,

ni al mismo autor, que es el verdadero protagonista de la novela.

Este libro, cuyas trescientas cincuenta páginas repiten hasta el cansancio el conflicto erótico - sentimental de un hombre que no ama, sino desea, y trata dar trascendencia a los celos que lo atormentan, frente a la mujer que él abandonó y descuidó, sintiendo solamente el aguijón de la fantasía que forja imágenes de lujuria, cuyo protagonista habría sido aquella que es su esposa, que lleva su apellido y que goza del cariño de su madre.

Novela fantástica, hecha de situaciones imposibles y de análisis violentos, en donde predomina esa ansia de placer que el autor vanamente oculta bajo el ropaje de una renuncia, que no es y no siente sincera.” Ciertamente, piensa Tullio, en un momento de celos intensos — ciertamente Felipe Arborio había debido encontrarse con Giuliana en uno de aquellos periodos en los cuales la mujer, llamada espiritual, que ha sufrido una larga abstinencia, se siente conmovida por aspiraciones poéticas, deseos indefinidos, languideces vagas; los cuales no son sino larvas con que se disfrazan los bajos estímulos del apetito sexual... y el duo sentimental habría concluído con un acoplamiento, desgraciadamente fecundo...”

Y sobre estas suposiciones que recorren a lo largo de todo el relato, se plantea el nudo del conflicto, cuya víctima es el fruto de un amor adulterino, sin que progrese de un milímetro el problema psicológico que la novela prospecta y no resuelve.

Debido a estos defectos intrínsecos, o sea a la falla del tema fundamental d'annunziano — la lujuria —, débese la poca consistencia artística del libro, desde que la materia sensual que todo lo inviste, no consigue transformarse en expresión estética, liberándose de la pesada carga que comprime el espíritu.

Esto no se verifica con el “*Trionfo della Morte*”, último de la trilogía, en donde D'Annunzio pone el problema de la lujuria y lo resuelve, bien es cierto, contrariamente a la tesis que el autor tuvo en miras, pero consiguiendo un efecto estético de indiscutible valor artístico.

El placer, que se ha vuelto el íncubo del escritor, queda vencido con la Muerte, como solución extrema de ese combate eterno, verdadera voluptuosidad sádica, que se halla latente en el fondo del amor para la mujer; ese “mortal odio de los sexos que es el fondo del amor y que, oculto o evidente, permanece en todos los

afectos, desde la primera mirada hasta el extremo disgusto”.

Es un libro de dolor, escrito en el dolor; diríase que D’Annunzio ha sacado de lo más íntimo de su corazón ese Jorge Aurispa que se nos aparece tan diverso de aquel otro hermano suyo, aquel Andrés Sperelli, del “*Piacere*” que, frente a los celos reacciona cerebralmente, adaptándose a las alternativas fatales de la vida. Aurispa, al contrario, decidido a impedir que su amante pueda mañana repetir con otros los mismos gestos de amor que habían exaltado su fantasía, la arrastra hacia la muerte! Esta novela es, en verdad, una sinfonía tétrica, pues su tema fundamental recorre bajo todos los tonos, hasta el desenlace final, entre llamaradas de furor y destellos de una trágica herencia. . .

“*Il trionfo della morte*” es la obra maestra de D’Annunzio; tanto considerada en la logicidad de su concepción, como en la elegante y majestuosa línea de su estilo. Aquí es propiamente donde el escritor, se rescata de la servidumbre de la sensualidad, dominándola y haciéndola instrumento dócil a su concepción superior. A veces la lujuria — para decirlo con las palabras de Flora, ya citado — “la lujuria vence al arte e impide la unidad de la novela, del drama, de la lírica; y entonces la palabra es una continuación de instintos no transfigurados en el Mito o en el Símbolo, sino bestialmente libidinosos, prolongación o aceleración de desahogos elementales o refinados. Pero a veces la poesía vence a la lujuria, cuando la sensualidad se contempla y canta ingenuamente a sí misma: entonces el poeta se halla verdaderamente más acá del bien y del mal, en el puro ritmo del deseo que se hace palabra y por ende, se transfigura”.

*
* *

A la moral “burguesa” tal como, bien que mal, es posible deducirla, de la “*trilogía de la Rosa*”, pronto sucede el período de la que podríase llamar: la moral “heroica”. Si antes D’Annunzio combate la lujuria en nombre de la moral, ahora se rebela a la moral, en nombre de la lujuria.

Esto dicen “*Le Vergini delle rocce*”, la “*Gloria*”, la “*Gioconda*” y todo el teatro posterior, empezando con “*La Città Morta*” y llegando hasta la “*Fedra*” y el “*Martirio di San Sebastiano*”. Aquí D’Annunzio plantea y resuelve — a su manera, se entiende — el problema de la libertad del arte y aquella del artista. Esa atre-

vida batalla se extiende a todos los rincones de la vida, no respeta nada ni nadie; el incesto y el sacrilegio son prejuicios que el autor pisotea sin titubear, y como inconciente de la rebelión que provoca en el público. Quizá este período sea el que más define al arte d'annunziano y nos explique la peculiar resonancia de su obra literaria.

La cual es variada y matizada como ninguna otra. Va de las fantásticas y literarias exuberancias de "*Le Vergini delle rocce*", hasta las demasías sacrílegas del "*Martirio*" y de la "*Nave*".

El procesus de la ética y del arte d'annunziano es lógico; como el poeta no consigue dominar la lujuria a través de la muerte de Jorge Aurispa y de su concubina, él se arrodilla ante la esfinge terrible y la proclama bien inmortal. El placer asumirá, de ahora en adelante, una alta misión redentora: tendrá la fertilidad misma del Genio, y llegará a ser alabado como la moral suprema, como la razón última de la moral de los super-hombres, o de los héroes. Todos los protagonistas en este grupo de obras, son hombres aureolados con los destellos del heroísmo. Un heroísmo extraño, en verdad, que se basa en principios contra los cuales el sentido común y la común norma ética, abiertamente se rebelan...

¿Cuál es la tesis de "*Le Vergini*? Claudio Cantelmo, hombre nietzscheano, aspira a crear al héroe, el futuro rey de Roma, como fruto de un acoplamiento incestuoso e innatural, resultante de la posesión carnal de tres hermanas, cada una de las cuales resume, a los ojos del soñador, una virtud distinta. Violante, Anatolia y Massinilla, las tres princesas encerradas en el claustro del palacio señorial, encienden en los sentidos de Cantelmo un triple deseo lujurioso, con sabores de incesto. Massinilla, el tipo de la devoción humilde, la mujer extremadamente femenil, en cuya boca los labios llevan visible e invisible la palabra de la dulce renuncia y de la resignación amorosa: Amen. Anatolia, el ideal de la maternidad laboriosa e incansable, cuyo corazón bien podría hospedar los más altos sueños de ambición y de mando, aquella "que propaga y perpetúa las idealidades de una estirpe favorecida del Cielo". Y Violante, el misterio de la belleza revelada en la carne mortal, después de intervalos seculares, a través de la imperfección de innumerables generaciones; la ideal imagen de la gloria, que se abre paso por entre visiones de estragos y resplandores de incendios...

Obra nitzscheana, más que el "*Trionfo*", posee a la par de la

otra, esa musicalidad del período y esa belleza estilística que se encuentran siempre en las composiciones del escritor italiano. El asunto no resiste un momento al más rápido análisis, pero el tema lujurioso, que en otras obras queda peso muerto, aquí consigue elevarse y transformarse en ritmo de belleza, abandonando la vestimenta material que vanamente trata de recubrirla. Hay una ampulosidad inicial, hasta podría decirse que se respira, en él, la atmósfera pesada de los invernáculos llenos de flores monstruosas y tropicales: es que el libro, todo, más que una novela, es una larga composición lírica, en donde se revelan, de trecho en trecho, oasis de frescura y de perfume embriagador. “La inspiración hállase toda reunida en la canción que cada una de las tres hermanas canta a la mente del poeta. Es una inspiración musical. Pero la musicalidad de las tres figuras femeninas, saturadas de melancolía y dulzura, contrasta con la prosa y, diríamos, con la contaminación política...”

Un paso más y D'Annunzio nos da, en “*La Città morta*”, la sensación de lo trágico a través de la perturbación sensual de un moderno. Y la trayectoria de esta parábola está fijada en el teatro d'annunziano, que examinaremos en un capítulo aparte.

Pero no podemos pasar en silencio esta consideración, interesante para la interpretación ético - artística de la obra del abruzés: que “*Elettra*” es como el climaz de la sensualidad pura; que se trate de la Héléada o de los Mitos de Alción, el esquema cerebular que D'Annunzio concibiera se pierde y se esfuma ante el fantasma poético, quedando toda la “*Laus Vitae*”, apreciada en su conjunto y abstracción hecha de sus numerosos lunares, como la poesía heroica en sentido no figurado.

Y toda la “*Laus*” está representando como el devocionario de un nuevo estetismo y de una novísima ética: la superación del cristianismo, que sería conciencia negadora de la Vida, para volver al mundo pagano, como puro placer, cuyo instinto de vida plena y entera, está representada por la multitud infinita de sus dioses. D'Annunzio participa para Odiseo en contra del Galileo, y para Venus en contra de la Virgen María...

Es para nosotros, una actitud sentimental que tiene su razón de ser en una peculiar concepción de la vida, formada a través de esquemas cerebrales, no en la brega diaria y al rudo contacto de sus asperezas. De ahí, que mal podría atribuirse a D'Annunzio una

sinceridad de proselitismo nietzscheano, pues que toda su obra literaria vive y palpita como aislada de la realidad, concebida a manera de una lírica personal y continua, en donde los objetos más raros y las imágenes más hermosas desfilan, bañadas en una atmósfera de musicalidad, que es el tono dominante de toda la poesía y de la prosa del escritor de abruzos.

EL TEATRO DE LA LUJURIA

El viaje a Grecia y la saturación lírica que D'Annunzio sintiera, después de la lectura de algunas obras nietzscheanas, máxime del libro "*Origen de la tragedia*", explica en gran parte la actitud del poeta, frente a una serie de obras dramáticas que, por su aparente contextura y por la descarnada simplificación de la trama, quieren esbozar una nueva edición del teatro clásico trágico.

Veremos en seguida, por qué digo "aparente contextura" y como la tentativa d'annunziana no tuvo más que el valor de una nueva y más eficaz representación lírica de su mundo poético.

*
* *

He aquí tres obras teatrales de gran renombre y de amplio respiro: "*La città morta*", "*La figlia di Iorio*" y "*La Nave*".

La primera, o sea, "*La città morta*" es, junto con el "*Sogno di un mattino di primavera*", el fruto inmediato de la peregrinación artística a la tierra de la Hélada. Mientras la Duse interpretaba el "*Sogno*", la Sarah Bernhardt estrenaba "*La ciudad muerta*". Podría llamarse la primera veleidad dramática de D'Annunzio, pues que en ella predomina, sobre la acción teatral, la descripción más propia de una novela, que de un drama.

La esencia trágica del "*Sogno*" como de la "*Cittá morta*", es naturalmente, la lujuria de las personas y de las cosas; dulce y esfumada en el primer trabajo, ardiente y turbia en el segundo acto de la "*Cittá morta*".

En el "*Sogno*" y en el "*Tramonto di autunno*", la sensualidad baja y bestial se descubre hasta triunfar en el colorido cuadro final, transformando en poesía aquello que en las otras producciones teatrales, no había conseguido transformarse en cristal puro y brillante.

Isabel, la loca, teje las más hermosas guirnaldas para el sueño de amor que obsesiona su mente obsecrecida, desde aquella trágica noche en que quedara enlazada al cuerpo de Giuliano, herido,

mientras la sangre inundaba el lecho, y el peso de la muerte aumentaba de minuto en minuto, hasta convertirse en una alucinación, mezcla de amor y de horror, de pasión y de espanto...

“Decile — grita la mujer desventurada — que esto era para mí casi una felicidad, que era una felicidad esa sofocación terrible en la sangre tibia, aún viva, aún palpitante, aún mezclada con su alma...”

Pantea, la meretriz cortesana, se levanta hasta transfigurarse en un símbolo, en la representación heroica de la lujuria; y la lucha de todos los jóvenes por aquella forma de belleza sensual que triunfaba impudicamente sobre la cubierta del Bucintoro, y la escena final en que la pecadora desaparece entre las llamas que destruyen la barca, sobre las aguas soñolientas, ante la vista de la “dogaresa” azorada, será un motivo de arte que D’Annunzio volverá a tratar, para triunfo de otras mujeres fatales, Mila y Basiliola.

Pero, entre la pesadilla de los “*Sogni*” y la poesía tétrica de la “*Cittá morta*”, la diferencia es grande. Aquí, la lujuria se complica monstruosamente con el incesto. En toda la tragedia d’annunziana se respira ese aire pesado que debió salir de las tumbas de los Atridas, envenenando el corazón de Leonardo, hasta permitirle el pensamiento infame. Tragedia fosca, en un cielo ceniciento, entre fulgores ininterrumpidos y un oprimente, desesperado deseo de liberación.

La acción dramática, empero, no progresa. Las personas no viven en la escena, si bien se mueven como autómatas que conversan o monologizan en forma larga y minuciosa. El contraste no se comunica al espectador, puesto que la fatalidad trágica no está compartida por el público, quien vive aislado de ese ambiente vicioso en el cual caminan y actúan los protagonistas. Es este el defecto capital de todo el teatro d’annunziano: defecto que el público entrevé, sin poder someterlo a un análisis prolijo, desde que la fascinación del estilo, elemento externo y perturbador, no le permite esa abstracción que sólo podría darle la exacta valoración de la obra dramática. Así, el horror de Leonardo, frente a la pasión innatural que surge en su espíritu, no es sinceramente sentido y naturalmente comunicado: es una reacción cerebral, que nos deja indiferentes. Cuando Leonardo grita: “Mi voluntad sacudía mi alma miserable, para libertarla del mal, con la violenta repulsión y con el terror invencible de

aquel que sacude su veste, en la que está oculto el reptil”, nosotros nos damos cuenta de que esa es una declamación vacía, sin resultado. Y tanto mayor se nos aparece la artificiosa defensa, puesto que ninguna otra solución halla el protagonista al conflicto, sino la muerte de la hermana, de esa inocente María que cruza los actos de la tragedia, como una blanca azucena, entre manos sucias y groseras.

*
* *

“*La figlia di Iorio*” y la “*Francesca da Rimini*” son dos tragedias de fondo histórico, en las cuales los instintos primordiales del hombre, se destacan con relieves inconfundibles.

En la primera, el fondo mítico y pastoril, hace resaltar aún más, si posible, esa oleada de lujuria ardiente que aparece detenida o pulimentada en la segunda. Pero tanto Aligi cuanto Paolo, son dos sensuales que agudizan los celos de Lázaro y de “lo “*sciancato*”, hasta llegar a la catástrofe que no resuelve el conflicto, sino lo complica.

Pero, si el conflicto moral no encuentra solución adecuada en las tablas, el autor ha conseguido sobreponerse a la materia ingrata, dominándola con su fantasía creadora, realizando líricamente los incestos, de los cuales el poeta no se ha hecho ni partícipe, ni juez. Los ha puesto objetivamente, reproduciéndolos, a manera de un descripto, tor desapasionado y sereno.

Es por esto, que una y otra tragedia, más la “*Figlia di Iorio*” que “*Francesca*”, han encontrado un público consecuente y benévolo. Mientras en la tragedia de los Malatesta, la acción dramática se desenvuelve con sus propios medios, basados en la mera representación de estados de alma contrastantes; en aquella, que es denominada la obra representativa de la civilidad pastoril de los Abruzos, marchan de consuno, la tragedia y la poesía. Hay una fusión de los dos elementos artísticos, como no nos es dable ver en ninguna otra producción del genial escritor italiano.

El éxito de la “*Figlia di Iorio*” confirma lo que sobre esa obra se ha dicho: el público tuvo la impresión de haber estado asistiendo a una representación sagrada. En verdad, en esta tragedia, las formas de la convivencia social, alterada por el uso y por la disgregación de los valores básicos de la familia, vuelven a cobrar altísimo significado ético. Los ritos del amor y del dolor, la sagrada ley

que impera en el recinto de la familia y hace venerable al extranjero que se cobija en la piedra del fogón doméstico, al amparo de Lar que preside la formación del grupo familiar, y al conjuro del cual el hogar se transforma en una cosa puesta por encima de los odios y de los rencores: todo esto está en la “*Figlia di Iorio*”, representado con una sencillez de medios y una profundidad de emociones, que nos hacen recordar las imágenes del antiguo arte griego.

Hubo, en efecto, quien dijo de Mila di Codro, que es la imagen y la síntesis de “*Los Suplicantes*” de Esquilo.

Eurípides pone en boca de uno de sus protagonistas, en los “*Eráclidas*” esta sentencia: “es mejor sostener una guerra, que entregar los que te suplican, a sus perseguidores”; y el Coro de Esquilo reafirma este pensamiento: “es terrible la cólera de Júpiter, dios que protege a los suplicantes”.

Es el horror sagrado que invade el alma frente a la profanación del derecho de asilo, que perpetuaba el ideal de la bondad a través de los siglos, a manera de piedad y humana gentileza. Ese mismo horror nos sacude, cuando Mila dice a Aligi, que se le acerca para echarla de la casa:

*“non mi toccare! peccato fai
contro la legge del focolare,
tu fai peccato grande mortale
della tua gente, dei vecchi tuoi”.*

Tres fuerzas elementales combaten en esta tragedia d’annunziana: la Madre, que mantiene viva la tradición y habla el lenguaje de los siglos:

*“..... ti tocco la fronte
con questo pane di pura farina
intriso nella madia che ha cent’anni
da queste mani, che t’hanno tenuto”.*

El padre, el que siente en sí la potestad absoluta del jefe de la familia, según las tradiciones seculares de la religión doméstica en Grecia y Roma; aquel que reunía en sus manos los tres derechos del Juez doméstico:

*“io sono tuo padre; e di te
far posso, quel che m’aggrada.
..... e s’io pur ti voglia
passar sopra con l’erpice, il dosso
diromperti, bé, questo é ben fatto,
perché io son padre e tu figlio:
intendi? E a me é data su te
ogni potestá, fin dai tempi
dei tempi, sopra tutte le leggi”.*

Y la Muchedumbre o sea el coro griego, ya no personaje secundario como en Esquilo o en Eurípides, sino figura principal y central en los dramas shakespearianos; actor de las mil cabezas y de los mil sentimientos, que palpita en la escena y llena de sí mismo cada espíritu de los espectadores:

“... tutto il popolo é giustiziere
del parricida, e l'ha nelle mani”.

Frente a esa lucha de pasiones primordiales, personificando los sentimientos más altos del corazón humano; entre el hervor de esa batalla en la que hombres y pueblos se alternan con sus creencias, sus amores y sus odios, pasa una figura ardiente de mujer, con la cabeza envuelta en un velo y el alma abierta a todas las fortunas. Es la “*Figlia di Iorio*” que no tiene familia, que no tiene hogar, que no tiene defensa... Hija de mago, maga ella misma, representa el pecado en su aspecto más seductor; es la rosa del botín, en la lucha enconada que los hombres debieron sostener en las primeras noches de la vida social.

D'Annunzio — dice un finísimo crítico — “caza al vuelo esta perseguida, en el instante más turbio de su carrera, en el supremo momento de crisis de su vida, y la echa en medio de las más sagradas funciones de la tradición, en una casa en fiesta por los esponsales, en el corazón mismo de una familia alegre: con su grano y con sus hijos. Ella es la suplicante que pide amparo a las llamas del fogón ajeno, pero al mismo tiempo ella es la que lleva en su puño la ceniza apagadora de todos los fuegos; es la perseguida, que tiene los pies sangrientos por las espinas de los odios de los demás, pero es al mismo tiempo el vicio que aguza las puntas de las espinas bajo los pies, y los furoros de los deseos, en la carne de los demás. ¿Cómo reaccionará la familia, frente a esa condenada? ¿Cómo la sociedad, frente a esa indigna? He aquí la situación dramática, y he aquí la tragedia...”

Y es, en verdad, una situación como pocas, por su sencillez, por su intensidad emotiva, y por su íntima y suave poesía. D'Annunzio consiguió aquí, libertarse totalmente de la obsesión erótica, que parece dominar su vida, y ha sabido darnos una representación de la lujuria, que es toda belleza porque es toda poesía.

No hay ya, en la “*Figlia di Iorio*”, rastro de la complacencia sensual que afea, por ejemplo el “*Martirio*” o “*La nave*”; y la

misma relación incestuosa de Mila con el pastor Aligi, allá en la montaña grande, parece transformarse en alas de un lirismo que espiritualiza las pasiones y pone nimbos multicolores alrededor de la cabeza de la mujer pecadora, que renace al conjuro de un amor purificado.

¿Recordáis? Mila quiere irse, quiere abandonar a Aligi, pues teme los celos de Lázaro, y la cólera celeste; ella debe partir... ¿pero a dónde? Ella misma no sabe...

“*Andró dove si va per tutte strade...*”

sola, expiando el mal ocasionado a la familia que la hospedó:

“*convien ch'io vada dall'opposta parte
coi miei piè lesti e senza la speranza...*”

Es así cómo, gracias al ímpetu lírico que toda la domina, la “Figlia di Iorio” se redime de la culpa, de tal modo que cuando ella entra a la hoguera expiando el pecado de amor, puede merecer el beso de Ornella, de la inocente y piadosa niña que, sola, tuvo el primer día, una palabra para la mujer envilecida y codiciada:

“*io ti bacio i tuoi piedi che vanno...*”

grita Ornella, al final de la tragedia. Y Mila va, hacia la muerte, serena como el día que se encaminó a la montaña, para ocultar allí la pureza de su puro amor.

*
* *

Frente a Mila, Basiliola; frente a la culpa purificada por el sacrificio, la lujuria que se complace de su veneno y pretende triunfar sobre el horror de la carne.

“*La nave*”, si bien marca el punto más alto en los sucesos teatrales de D'Annunzio, no puede resistir a la comparación de la “*Figlia di Iorio*”. Toda la obra es una forzada demostración de una tesis indemostrable: la lujuria incestuosa de Marcos Grático, culmina en el fratricidio, para que nazca ese ardor, mixto de expiación y de fanatismo religioso, que es reputado necesario para tentar las vías de los mares y hallar nuevas glorias para la ciudad de las lagunas.

Dos tragedias en una: la tragedia de los orígenes y la tragedia de la decadencia; entre el astillero y la Basílica, entre la fuerza trabajadora y la fé ardiente, está la sensualidad, personificada en Basiliola, la meretriz astuta que conoce su hermosura y quiere ex-

plotar su situación momentánea. Una de las tragedias sobra, evidentemente. No se alcanza a ver por cuál motivo D'Annunzio haya querido mezclar los dos temas, a menos que no reconozcamos que ese pensamiento es la clave misma del defecto de toda la obra.

La gloria de Venecia nada tiene que recibir de la pasión que devasta el corazón de los dos hermanos, el Tribuno Marcos y el Obispo Sergio. La solución del conflicto entre estos dos, deja insoluble el problema de los orígenes de la ciudad adriática, puesto que la figura de Basiliola no consigue alterar el curso de los acontecimientos, o impedir el viaje, que vemos preparado ya en la primera escena del Prólogo. De modo que la unión híbrida de esas dos tragedias, no consigue sino amenguar en parte el alto rango que la expedición debía tener, para gloria de Venecia, y no transformar a la Nave del triunfo, en la nave del castigo... Y Marcos Grático, el protagonista de la acción, no está tallado en el roble de los héroes: es más bien un italiano de la centuria más abyecta en que haya vivido la gloriosa península: no tiene ninguna de esas cualidades que revelan al hombre superior o fatal. Es un libidinoso, un medio abúlico, un decadente, un bizantino de la tercera Italia. Su brutalidad es sólo aparente, no real: es un esclavo del placer; el eterno indeciso entre la voz del deber que le llama, y la blanda caricia de la hembra que consigue vencerlo con la seducción de su carne.

*
* *

He llamado teatro de la lujuria a las obras dramáticas de D'Annunzio; nunca como en "*La Nave*" esa tesis ha sido de más fácil demostración.

Aquí, la lujuria y el sacrilegio, el incesto y la llaga libidinosa juegan un juego continuo, con complicaciones sádicas y masoquistas que obscurecen por momentos la línea de la acción dramática.

Desde el prólogo, en donde resalta la mezcla de cosas sagradas y profanas, llega hasta el espectáculo de la "*Fossa Fria*", en donde Gauro se nos aparece como la crueldad libidinosa exagerada hasta el extremo, hasta el extremo de suplicar la muerte, como holocausto supremo a la fatal hembra que lo tiene hechizado. Y a través de todos los episodios, ese contagio entre libidinoso y profanador, se renueva con escenas de un decadentismo oriental, para triunfar en la seducción del Tribuno, que debería ser, en la mente de D'Annunzio,

el héroe de la ciudad nuevamente edificada y bautizada!...

No; en "*La Nave*", como en el "*Martirio*", el poeta no ha conseguido sobreponerse a sus instintos: la lujuria vence al Arte e impide la unidad del drama, como impidió la unidad de la novela y la unidad de la lírica.

En esos momentos el Arte no recubre con su manto las desnudeces de la materia que D'Annunzio trata, y no sentimos alrededor de nuestras cabezas el aletazo revelador que acompaña las manifestaciones del Genio.

CONCLUSION

Al llegar al final de estos apuntes espero, amigo lector, que me dispenses de ese académico resumen en el cual suele el público hallar, a manera de compendio, condensado en una formulita, todo cuanto se ha dicho y escrito en el cuerpo del libro. Por mi parte, creo que mis impresiones personales no autorizan ninguna conclusión sobre el mérito y la obra de los tres escritores italianos, que emprendí a estudiar: sería dar, a estos modestos apuntes, un significado que no tienen, y una importancia que no ambicionan...

Diré solamente que, algo personal debe de haber quedado en las anteriores páginas: y ese algo lleva el sello de quien las redactó, aun cuando el pensamiento que las informa, responda a sugerencias variadas y que flotan en el ambiente cultural moderno.

Por lo que a Carducci y a Páscoli se refiere, no he hecho más que bajar la mirada hasta lo más hondo de mi corazón, para hallar la idea que he fijado en el papel. Mi amor para Carducci y mi simpatía para con Páscoli, justifican toda exageración, en el concepto o en la forma.

Pero, con D'Annunzio es otra cosa: siento demasiado vivamente la fascinación que su estilo ejerce sobre mi espíritu, y esa conciencia me vuelve más receloso y más tímido: tengo miedo de aparecer, más que un apreciador y expositor objetivo, un propagandista o un fanático declamador de sus obras.

Tengo, sin embargo, en mi poder, un título que justifica mi actitud: el conocimiento completo de la obra d'annunziana que abar-

ca íntegra, la parte más activa de mi vida espiritual. Hace tiempo que estudio a D'Annunzio. En 1909, al año de haber concluído mis cursos universitarios, yo concebí un ensayo sobre el teatro del literato italiano. Y tan adelante había llevado yo la preparación de aquella obra, que aún conservo en mi poder, como recuerdo cariñoso de ese febril período de mi vida, una conceptuosa carta que me dirigiera el renombrado crítico literario Domenico Oliva, al cual había expuesto el plan de la obra, solicitando su opinión al respecto.

Oliva me decía: "Desgraciadamente mi respuesta es tardía y no es completa. Vd. me ha formulado una pregunta, a la que no podría contestar brevemente, y no me es permitido hacerlo como yo quisiera. En torno al teatro de D'Annunzio he expresado muchas veces mi modesta opinión; diré mejor: mis impresiones. No creo que D'Annunzio tenga una noción clara del teatro en general, del trágico en especial modo: sus obras teatrales son más líricas que dramáticas; prevalece en ellas, el elemento directivo y el oratorio. . ."

Es esta la idea que he tratado fijar en las páginas que anteceden: la característica del arte d'annunziano es esencialmente lírica: los pasajes y las obras teatrales que más han agradado al público y a la crítica, son aquellas en las cuales el poeta se abandona a la vena de su lirismo, tan variado y tan ricamente colorido.

Todo el mundo artístico de D'Annunzio es lírico y musical; los protagonistas de sus dramas no son personas de la crónica pasional, sino estrofas de una larga oda sinfónica. La trama de la fábula teatral es tan leve, que se esfuma al primer toque. Es por eso que gran parte de los profanos quedan desconcertados, frente a las creaciones del abruzés: les piden a los personajes el pasaporte demostrativo, y los años y la profesión que ejercen y la lengua que hablan. . .

No, no hablan: cantan.

A los coleccionistas "enragés", que siempre andan en busca de una fórmula rara y cómoda para representarse la totalidad de la obra de un poeta; a esos pobres de espíritu, que no saben beber con plena boca en la vertiente de la Vida, sino que esperan en todo momento el vaso cincelado, podríamos decirles, por amor a la expresión sintética, que el carácter de la obra d'annunziana es, como lo dijo Vincenzo Morello en 1910: el estetismo en el amor.

A diferencia de todos los demás investigadores del corazón humano, quienes han sabido ir hondo en la búsqueda difícil, D'Annunzio ha mantenido siempre una corriente estética, tratando transformar toda pasión humana — pecado o delito — en una obra de elevada belleza.

“*Un buon libro! Tutto é qui. Il resto non vale*”, dijo Gabriele D'Annunzio una vez a su amigo Rastignac, abriéndole el alma, en un instante de abandono.

Toda su estética está condensada en esas palabras sencillas: “Un buen libro! Nada más...” Lo demás es superfluo, puesto que el Arte lo suple y lo justifica todo.

RUGGERO MAZZI

Profesor de Italiano en el
Instituto de Idiomas de la
Universidad Nac. de Córdoba