

Latinidad en la poesía

Alfonso BERARDINELLI

Nací en Roma, y hasta ahora tal circunstancia no me había parecido muy notable. Pero ahora que me encuentro aquí, en la ciudad de México, para participar en un encuentro sobre el tema “latinidad en la poesía”, esta circunstancia la encuentro yo mismo un tanto extraña y un poco embarazosa.

Se me ocurre, por ejemplo, que alguien, al escuchar que nací en Roma y que de allá vengo, podría, por distracción, considerarme capaz de leer con gran facilidad a los poetas latinos, a los más famosos, como Virgilio, pero también a los más difíciles, como Persio. Naturalmente no es así. Más que leer, cuando abro las páginas de un poeta latino que ya no conozco bien, tengo que empeñarme en traducirlo. Y en conjunto, mi familiaridad con la literatura latina es más bien escasa. Al no ser un estudioso especializado, tendré que partir de mi experiencia y proponer tan sólo algunas reflexiones muy personales y ocasionales, disculpándome por anticipado por el carácter muy subjetivo, y quizás arbitrario, de lo que diré.

En mi cultura literaria prevalece el siglo xx: no sólo porque enseñé literatura italiana contemporánea, sino también porque, desde hace ya mucho tiempo, aunque en variable medida, desde hace casi un siglo, la cultura literaria de la mayor parte de los escritores ya no se apoya en los modelos clásicos, sino que más bien (si es posible apoyarse en una materia fluida y en movimiento) en la modernidad, en los nuevos modelos que ella ha propuesto, es decir, en la tendencia, más o menos ilusoria, a no reconocer modelos, o a

mezclar sin aparente contradicción numerosos y diferentes modelos de escritura. En Italia, la última vez que los clásicos latinos fueron el sólido fondo de la cultura poética, fue con Carducci y Pascoli (ya menos con D'Annunzio, cuya cultura era prevalentemente francesa), es decir, a finales del siglo pasado. Pero, en el que ha sido, al menos para la poesía, el país guía de Occidente durante casi un siglo, desde Baudelaire hasta los surrealistas, la ruptura con los modelos clásicos había sido anterior y más decidida. Baudelaire conocía bien el lenguaje poético latino, era capaz de componer poesías en versos latinos (ya desde estudiante), y en su poesía hay siempre una presencia muy fuerte de la construcción sintáctica, de la regularidad métrica y de los efectos retóricos de la latinidad. Pero en el siglo xx esta presencia (entendida como influencia, aunque fuera indirecta) de modelos antiguos, empieza a menguar. El escritor francés Julien Gracq, a principios de los años '60 planteaba un problema según él tan esencial como, por lo general, soslayado por la crítica: el problema de cuál sea el "fondo de cultura" en el que crecen y se nutren las obras de nuestro tiempo:

...un problema esencial, en el cual la crítica se detiene demasiado poco, y que es el del *fondo de cultura* en el cual crecen y se nutren las obras de nuestro tiempo...

En relación con los escritores de la época clásica, este fondo lo conocemos: es la literatura latina, las Sagradas Escrituras, más raramente la literatura griega. Si le agregamos, pero en función más bien secundaria, algunos dramaturgos españoles y algunos poetas italianos, tendremos el fondo común del cual se nutren, más o menos, tanto Ronsard como Racine, tanto Montaigne como Voltaire, y hasta Chateaubriand tanto como Pascal.

...Ahora bien, nada semejante encontramos en la cultura básica de la mayor parte de los escritores actuales... Vivimos aún con la idea, mantenida viva por los programas universitarios y por los sumarios de los manuales, de que nuestra cultura crece siempre sobre aquella raíz, muy larga y al mismo tiempo muy

estrecha, que se hunde en 3000 años de traducción greco-romana hasta la edad homérica...

...En todos los tiempos ha habido en Francia escritores que carecían de cultura latina, pero, en la práctica, nunca han sido poetas. Así pues, el grupo surrealista, nacido después de 1920, es sin duda la primera escuela en Francia en que la gran mayoría de los poetas nunca aprendió una palabra de latín.

(J. Gracq)

Como quiera que se juzgue el valor literario de los textos surrealistas, con su fluidez, su estado permanentemente mágico, es difícil sobrevalorar su importancia, su influencia internacional. En lo personal, creo que el surrealismo ha dado mejores frutos fuera de Francia, ayudando a liberar energías profundas y latentes. Me parece que los mejores poetas surrealistas son españoles o hispanoamericanos. Y aunque la obra poética surrealista más potente es quizá *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, lo que más cuenta es una amplia influencia, tan difundida que ha llegado hasta un poeta latinoamericano muerto en París, muy polémico con Bretón, y que tiene un estilo particularísimo: César Vallejo.

En fin, el surrealismo, con su teoría de la “escritura automática”, ha transformado profundamente no sólo la idea de poesía, de texto poético, sino sobre todo el modo de trabajar de los poetas: ha hecho saltar en pedazos las reglas métricas, los aparatos retóricos, la misma idea de unidad del texto poético. Y esta “revolución permanente”, en largas oleadas, si bien cada vez más frías, ha llegado hasta la mitad de los años '60 (Tel-Quel, Ginsberg, Paul Célan, por ejemplo, tres tan diferentes en tres áreas culturales igualmente diferentes). Junto con algunos autores como Eliot, Mayakowsky y Brecht, el surrealismo ha sido el movimiento y la ideología literaria más influyente en la poesía del siglo xx, sobre todo en el área neolatina. El hecho de que, como dice Julien Gracq, los surrealistas conocieran el latín, es sólo un modo para decir que, con su llegada, los poetas latinos como modelos y la poética clasicista que va de Horacio a Boileau, han perdido valor e importancia a los ojos de cualquier poeta o aprendiz de poeta.

Cuando pensé que quería dedicarme a escribir, era un estudiante del gimnasio.¹ Pero las primeras lecturas de Virgilio en el texto latino las recuerdo. Aquella experiencia escolar de lectura se mezclaba con otras cosas. A los dieciséis años, Virgilio no gusta. No es primitivo ni lleno de aventuras como Homero, ni apasionadamente sincero como Catulo. Es demasiado maduro, demasiado controlado.

La *Eneida* es un modelo de épica crepuscular y moralizada, poesía refleja o sentimental (diría Schiller) que nunca se llega a enfocar bien en el aburrimiento de las largas lecturas escolares. Yo a los dieciséis años prefería a Faulkner o a Camus, *L'homme revolté* era mi libro de texto. Sin embargo, había leído en Tolstoi muchas páginas en alabanza de la divina Naturaleza y de la sencillez moral del campesino ruso que de la Naturaleza conoce físicamente el orden y el carácter terrible. Y cuando me enfraqué, el año siguiente, en los "Cuartetos" de Eliot, regulados según el ritmo de las estaciones y la combinación de los cuatro elementos (aire, fuego, tierra, agua), y leí su famoso ensayo sobre la definición de lo clásico, entonces comencé a sentir curiosidad y atracción hacia Virgilio. Eliot hace de él el modelo del autor "maduro", cuyo talento individual encuentra del modo más feliz y provechoso una tradición ya existente, creando una nueva después de sí. Madurez como sentido del tiempo, como continuidad, lo opuesto de los surrealistas y de la rebelión de la que hablaba Albert Camus. Y todo esto no era casual. Eliot había escrito aquel ensayo en 1945, en un Londres devastado por los bombardeos nazis, y yo pensaba que, si nos teníamos que remontar al origen del bien y del mal en la civilización de Occidente, entonces la "madurez clásica", la madurez de Virgilio, poeta de los vencidos y de los humildes, era un valor inestimable. Recientemente, un estudioso de literatura clásica, F. Serpa, ha preguntado: ¿Por qué Virgilio sigue siendo reinterpretado más que cualquier otro poeta del pasado? La razón es que la excepcional relación que se ha creado entre Virgilio y la idea cristiana de la

¹ Se llamaba "gimnasio" en Italia el grado escolar de dos años después de la secundaria y antes del liceo.

vida, y, además, la altísima responsabilidad ética y formal de sus obras, hacen que cada lectura de Virgilio tienda a volverse reconsideración de los valores de la civilización europea.

Es precisamente esto lo que nos acerca a Virgilio. La civilización europea ha realizado desde hace tiempo sus maravillas y sus horrores; desde 1945, Europa es algo intermedio entre un museo y una periferia del mundo. Y dudas sobre la validez de otra cultura, se han formulado muchas (sobre su evidente potencial de dominio destructivo, por ejemplo). Recuerdo en particular, por lo que concierne a la cultura de Roma antigua, el durísimo juicio de la escritora francesa Simone Veil, que en su obra *L'enracinement* trataba de entender, mientras aún no concluía la Segunda Guerra Mundial, qué había de bueno y de maléfico en las raíces de la cultura europea; y definió a los romanos como los nazis de la antigüedad, por su culto de la fuerza imperial, su pobreza de pensamiento, su genio administrativo y militar. Virgilio es poco romano en esto, pero expresa también lo mejor que ha dado la latinidad a la cultura occidental: el sentido de la tierra.

La combinación de la obra de Virgilio con el *Nuevo Testamento* es la piedra angular sobre la cual se apoya la cultura del Medioevo europeo. Romper la continuidad con el pasado (Cristo) y al mismo tiempo protegerla (Virgilio) es la actitud que tiene su emblema en la *pietas* de Eneas, el héroe vencido, que tiene que abandonar la patria destruida para emigrar: el héroe que lleva de la mano al hijo y carga sobre sus hombros al padre. Sin la combinación de Virgilio y el *Nuevo Testamento*, esta cultura no habría estado en condiciones de construirse a sí misma. Fue una buena construcción transaccional compuesta sumando una vida más allá de esta vida con el sentido del destino terrenal del género humano. Sin las *Geórgicas*, el cristianismo, él solo, ¿qué idea de la Naturaleza y de las necesidades terrenales habría podido elaborar? Las *Geórgicas*, más que un tratado de agricultura, son la máxima expresión de la religión latina de la tierra con sus divinidades agrestes. Una religión del trabajo agrícola como fundamento de una vida no corrupta y no violenta.

Es la visión épica arrolladora, musical, de la naturaleza cósmica, frente a la cual los hombres son tan pequeños.

Un apego a lo concreto, a la tierra, a los objetos materiales de la vida cotidiana; y al mismo tiempo, una clase de melancolía casi morbosa. El sentido de que nosotros no somos nada. *Pulvis et umbra sumus*. Polvo y sombra, como dice Horacio. *Exegi momentum aere perennius*; pero la idea de escribir una poesía que sobreviviría a los siglos, enmascaraba la angustia de la precariedad.

Es Horacio el otro polo de la latinidad poética; ha sido un modelo literario durante siglos, y ha expresado de la forma más neta una moral autodefensiva del escritor ligado al poder estatal, pero celoso de su propia vida privada. Horacio, o sea el poeta de la *aurea mediocritas*, del justo medio, del sentido del límite que nos hace contentarnos con poco. Horacio, el enemigo de las vanas, fatigosas y desmedidas ambiciones. Antiheroico él también. Enemigo de los excesos. Poeta satírico, incapaz de lo sublime. *Est modus in rebus*, hay y debe haber un límite en todas las cosas; esto repite el mediocre, ansioso y susceptible Horacio a través de una tradición de casi dos milenios, una tradición que se nos ha vuelto tediosa. Horacio está todavía presente en muchos poetas entre finales del XVIII y comienzos del XIX. Se percibe en Goethe, en Pushkin (y en el italiano Giuseppe Parini). Antes de la llegada de los surrealistas, del hermetismo italiano del siglo XX, ha sido el extremismo sentimental, gótico, titánico de lo romántico, lo que ha arrasado la persistencia de la tradición horaciana. El regreso de Horacio se da cuando la marea romántica, simbolista, vanguardista, se ha agotado; en el siglo XX, con la poesía discursiva, satírica, racionalista de los años 30. Cuando con Brecht y con Auden, con la marxista "crítica de la ideología", se vuelve el supuesto intelectual y moral del poeta, en aquel momento se redescubre la sátira que, entre todas las formas poéticas clásicas, era la más cercana a la "crítica de la ideología", al estilo del desenmascaramiento, a la confrontación entre lo que se dice y se cree, y lo que realmente se hace.

Entonces Horacio parece volver con Bertold Brecht, marxista astutamente dialéctico, que justifica el estalinismo

y lo teme (como Horacio a Augusto), un poco tácticamente hipócrita, que juega el papel del sabio clásico, un poco taoísta, un poco epicúreo. Y Horacio es citado como uno de sus maestros por el inglés Wynston H. Auden, porque Horacio sabía cuán poco es modificable y perfeccionable la naturaleza humana (nada más lejano del genio mesiánico y un poco "marcusiano" de la cuarta *Égloga*), cuán vulgares y ciegas son las ambiciones, sobre todo la de guiar a los demás, cuán insensato es mezclarse con la política, que impone a los individuos el sacrificio de la libertad privada en nombre de un mejoramiento de la vida pública.

Entonces Horacio llega puntual a la cita, con la cautela, con la decepción, con la astucia autodefensiva, agregando una moderación epicúrea aun al pensamiento más negro. Escribe en la sexta Sátira del primer libro:

Voy donde más me gusta, libre y solo.
 Pregunto cuánto cuesta el trigo y la hortaliza.
 Paso al lado del Circo, donde traman embrollos,
 doy una vuelta al Foro, hacia el atardecer,
 y me detengo a escuchar a los adivinos.
 Vuelvo después a casa, a mi sopa de poros,
 harina frita y un plato de garbanzos...
 Es ésta la jornada de los que estamos libres
 del peso de afanosas ambiciones.

Esta situación, tema de las *Sátiras*, también es el presupuesto de las *Odas* y de los *Cármenes*. El arte lírico de Horacio (y su moral) puede parecer decepcionante, tan lejano se halla del gusto moderno. No se trata de audacia metafísica. Sus imágenes no son audaces. La invención estilística se resuelve toda en la relación entre sintaxis y métrica. El suyo es un arte poético de la brevedad, concentrada en un ritmo perfecto.

Antes de los veinte años, yo había leído el libro de Hugo Friederick, *Estructura de la lírica moderna*. Fue una revelación, sobre todo porque era la otra cara de los libros de Camus. La "fantasía dictatorial", como la arbitrariedad de las yuxtaposiciones y de las relaciones semánticas y sintác-

ticas, era la regla o no-regla de la modernidad poética. En aquellos años, apareció en Italia el “Gruppo '63”, que intentaba introducir de nuevo el espíritu de las vanguardias de los primeros años del siglo (futurismo, dadaísmo, surrealismo, Pound, Joyce). Ahora que aquella tentativa neovanguardista ha pasado a la historia, me pregunto, sin embargo, cómo podría haberse verdaderamente modernizado la poesía italiana del siglo xx. Hemos tenido al falso futurista Palazzeschi, bufón de los propios futuristas, y, sobre todo, a Ungaretti, que llevó al máximo el extremismo lírico aprendido de Apollinaire en París. Pero después del primer libro de los años '10, el propio Ungaretti trabajó en la reconstrucción de un abstracto neopetrarquismo muy suyo, hecho de endecasílabos y heptasílabos que contienen imágenes alucinadas de una Arcadia visionaria, vislumbada entre relámpagos. Pero sobre todo, en la actualidad, resulta muy fuerte la resistencia de gran parte de la poesía italiana a comprometerse demasiado con las técnicas más violentas y disociativas. Casi como si bajo el deseo de entrar en la modernidad cosmopolita, muchos poetas italianos se defendieran, o defendieran un patrimonio originario, “latino” (quién sabe), de nuestra poesía. Nosotros no hemos tenido un Góngora ni la tríada Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Con nuestro Pascoli y D'Annunzio se corría el riesgo de caer en el patetismo y en el esteticismo del gran rétor público. Así, lo mejor del siglo veinte italiano, consiste quizá en la recuperación de viejas formas (versificación cantable), un realismo irónico o cantado (Gozzano, Saba). No es casualidad que el mejor de los poetas herméticos italianos, Mario Luzi, haya abandonado aquel remanente de simbolismo y de surrealismo que, si bien moderado, persistía todavía en sus poemas herméticos, y haya escrito, en 1962, un libro, *Nel magma*, que lleva un epígrafe de Horacio que dice: “Si aquí no existiera una cierta regularidad en los versos, esto no sería más que prosa”. Es sobre esta relación poesía-prosa, sobre la que el discurso podría llegar a ser interesante. Sobre ella, habría que expresar algunas reflexiones de autor.