



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

CONJUNTOS TEMATICOS Y SIMBOLICOS EN L'ALLEGRIA DE GIUSEPPE UNGARETTI

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS ITALIANAS

P R E S E N T A :

MARCOS RICO DOMINGUEZ



ASESORES: GIUSEPPINA AGNOLETTO
DRA. MARIAPIA ZANARDI

CIUDAD UNIVERSITARIA



MEXICO 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi tío bisabuelo
José María Domínguez Castilla (1885-1970),
Historiador de la Revolución de la Noria.

A mi abuelo Genaro Domínguez Guevara
(1925-2003) y a mi querida y adorada abuela
Ignacia González Huitrón.

A mi abuelo Nicolás Rico García (1927-1964) y
a mi abuela Consuelo Nava Pérez.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Rosa María Domínguez González y a mi padre Enrique Rico Nava. A mis hermanos Nicolás, Genaro y Rodrigo.

A ti Alma Lidia, mi amor.

A mi tío Genaro Domínguez, a quien le debo mucho en mi vida; entre miles de cosas el haber leído a Giuseppe Ungaretti. A mi tío el escritor José Miguel Domínguez, por estar conmigo en los momentos más importantes de mi vida.

A mis tías Isabel y Alicia, por todo su amor. A mi prima Isabela y a todos mis primos. A mis sobrinos Miguel Ángel, Henry III y Valeria Rico.

Al rigor de la amistad: a todos mis amigos.

A mis maestros Giuseppina Agnoletto, Franca Bizzoni, Sabina Longhitano y José Luis Bernal, por su incondicional apoyo personal y académico. A la Dra. Mariapia Zanardi Lamberti, por su valiosa ayuda en la realización de esta tesis.

Y por último, a la UNAM, por todo.

ÍNDICE

Introducción	1
I. Giuseppe Ungaretti y los orígenes de <i>L'allegria</i>	5
1.1 El <i>Porto sepolto</i> (1916)	
1.2 La elección de la tradición	
1.3 El Futurismo, los <i>Crepuscolari</i> y la recepción italiana del <i>haikú</i>	
II. Giuseppe Ungaretti y la tradición: la búsqueda de la palabra poética	24
2.1 La experiencia de la guerra y la reinención del lenguaje poético	
2.2 El valor universal de la palabra esencial: el aislamiento de la palabra en el verso	
III. La formación y evolución de <i>L'allegria</i>	38
3.1 Un poema futurista	
3.2 Contra el Crepuscularismo	
3.3 El surgir de la palabra poética	
IV. Los grandes temas de <i>L'allegria</i>	49
IV-1. El paisaje del desierto: la sed del espejismo	52
4.1.1 La partida de Alejandría	
4.1.2 La sed del espejismo	
4.1.3 La importancia del paisaje; la confrontación con el paisaje milanés.	
IV-2. La guerra	67
4.2.1 La guerra: el dolor y la muerte	
4.2.2 El paisaje de la guerra: la piedra del Carso	
4.2.3 La búsqueda de Dios frente a la guerra	
IV-3. El hombre: naufrago y vagabundo	86
IV-4. El incesante fluir de la Natura y del Universo	93
Conclusiones	106
Bibliografía	109

Introducción

En la presente tesis se estudian los temas y sus significados de *L'allegria*, primer poemario de Giuseppe Ungaretti, en su versión definitiva de 1942. Realizando, en algunos casos, la comparación entre las variantes y las versiones originales de *Il porto sepolto* y *Allegria di naufragi* con la versión definitiva. Asimismo, refiero la importancia que tiene *Il porto sepolto* (1916) en las variantes de *L'allegria*. De hecho, la función de las variantes, que durante más de dos décadas realizó Ungaretti a *L'allegria*, fue la de conformar y salvar los temas y sus significados –aquí analizados– y que ya estaban presentes en *Il porto sepolto* (1916). Mi principal interés en los temas de *L'allegria* consiste en mostrar cómo a través de éstos Ungaretti creó la versión definitiva de 1942.

En este trabajo también muestro tanto la evolución de los temas y sus significados, cuanto su importancia al interior de *L'allegria*, pues sólo una lectura diacrónica de la *Allegria* nos permitirá observar el extraordinario trabajo de censura y de incansable corrección hecho por Ungaretti, mismo que él creía necesario para dar homogeneidad a su libro.

Mi investigación pretende ayudar, en la medida de lo posible, a una mejor comprensión de *L'allegria*, obra fundamental en la poesía italiana. Mi interpretación estará enfocada no sólo desde el punto de vista de un análisis descriptivo, sino también de la significación profunda que determinado tema o símbolo recurrente tiene en la *Allegria*.

Cabe señalar que en esta tesis no analizo todos los temas, la temática de la *Allegria*, sino sólo aquellos que considero los más importantes, es decir los grandes temas que dan unidad al poemario y engloban a los otros temas que lo componen.

En el primer capítulo se analiza cómo surgió *L'allegria*, cómo estaba dividida originariamente en grupos de poemas que divergían significativamente, tanto en el título cuanto en la estructura, de los publicados por primera vez en la editorial Preda (1931) y de los de la edición definitiva de Mondadori en 1942. Se ofrece una breve historia de cómo se formó *L'allegria* y se señala la importancia que *Il porto sepolto* (1916) –libro del cual toma principio la sucesiva producción ungarettiana– tiene como base y modelo constante de *L'allegria*. Asimismo se estudian la formación de Ungaretti y los orígenes de la *Allegria*, haciendo referencia a las influencias literarias que conformaron el surgimiento de su poesía y que determinaron su elección de la tradición.

He tratado de situar *L'allegria* a la luz de las influencias literarias que la han formado, refiriéndome así a una colocación histórica de la obra de Ungaretti, más precisa y rigurosa que la referencia a la inspiración y a las etapas de la biografía. Menciono la importante presencia de Leopardi, Baudelaire y Mallarmé en la elección de Ungaretti por la tradición de la poesía moderna, así como la relación del poeta con el contexto italiano (el Futurismo, los *Crepuscolari* y la recepción italiana del *haikú*).

El segundo capítulo está dedicado a la influencia que tuvo la guerra en la fragmentación y la reinención del lenguaje poético de *L'allegria*, y a la búsqueda de la palabra poética, tan característica en Ungaretti, que resalta el valor universal de la palabra esencial y el aislamiento del verso. Asimismo intento una ubicación de *L'allegria* entre la ruptura y la revolución llevadas a cabo en sus poesías y la tradición literaria italiana en la

que Ungaretti logró insertar sus innovaciones, sobretodo en la métrica y en la ruptura retórica.

El tercer capítulo trata sobre la formación y evolución de *L'allegria*. Se hace referencia a ese intenso anhelo de unidad que Ungaretti creyó siempre necesario darle a *L'allegria*, a través de las variantes hechas a lo largo de más de veinte años, y al famoso *Vita d'un uomo*, libro que reúne toda su obra poética. Y cómo superó las tendencias del Futurismo y del Crepuscularismo.

El cuarto capítulo introduce los capítulos que tratan sobre los grandes temas de *L'allegria* que he elegido como eje de mi investigación. En este capítulo menciono cómo Ungaretti en la 'construcción' de la *Allegria* a través de las variantes rescató y, al mismo tiempo, elaboró más detalladamente determinados temas, tales como el desierto, la guerra y el dolor, el naufragio, el vagabundo y su anhelo del nido, el incesante y cruel fluir de la Naturaleza y del Universo (el Infinito). En todos ellos resalta la importancia otorgada al aspecto del paisaje, fundamental característica de la *Allegria*.

A continuación analizo cada uno de estos temas. Así, el tema del desierto comprende: la partida de Alejandría, la sed del espejismo y la importancia del paisaje, especialmente en la confrontación con el paisaje milanés.

El tema de la guerra resalta la responsabilidad de la poesía en el descubrimiento de la condición humana en la trágica situación de la guerra que ha dejado dolor y muerte. También se hace énfasis en el paisaje de la guerra (El Carso) y en el anhelo religioso del poeta (El hambre de Dios).

El siguiente apartado contiene el tema del naufragio y del vagabundo. Y el último contiene el tema del incesante fluir de la Natura y del Universo.

Mi intención es interpretar dichos temas, pues considero que de ellos parte la misma recomposición que daría lugar a la versión definitiva de *Allegria*. Estos temas, ya presentes desde *Il porto sepolto* (1916) y *Allegria di naufragi* (1919), conformarían cierta unidad temática en la versión definitiva de la *Allegria*.

I. Giuseppe Ungaretti y los orígenes de *L'allegria*

L'allegria surgió, en un principio, de la 'unión' de dos poemarios: *Il porto sepolto* (1916) y *Allegria di naufragi* (1919). *L'allegria*, sin embargo, es un poemario de una gran unidad como pocos. Pero esa unidad se alcanzó poco a poco, a través de las variantes realizadas por Ungaretti durante más de dos décadas. La versión definitiva de *L'allegria* de 1942 marca el final de dichas variantes.

El primer libro ungarettiano, editado por Vallecchi en 1919 con el título *Allegria di naufragi*, estaba dividido originariamente en grupos de poemas que divergían significativamente, tanto en el título cuanto en la estructura, de los publicados por primera vez en la editorial Preda (1931) y de los de la edición definitiva de Mondadori en 1942. Las secciones originales eran: *Ultime e prime*, *Finali di commedia* (correspondientes a *Prime* en la edición definitiva); *Atti primaverili e d'altre stagioni* (correspondiente a *Girovago*); *Giugno*, *Intagli*, *Il ciclo delle 24 ore* (correspondientes a *Naufragi*); *Il porto sepolto* que permaneció idéntico); e *Il panorama d'Alessandria d'Egitto* y *Babele* (correspondientes a *Ultime*). Todos los poemas que no se incorporaron a la versión definitiva pertenecen a la sección de *Poesie disperse* de la edición de Mondadori (1969). Por su parte, las secciones *La guerre* y *P-L-M 1914-1919*, que se componen de poemas escritos en francés, fueron colocadas por Giuseppe De Robertis en la sección *Derniers tours*, ya que fueron suprimidas de la edición definitiva de la *Allegria*.

Cabe señalar que las variantes del *Porto sepolto* son menores y se refieren especialmente a algunos títulos. Así “Soldato” se convierte en “Fratelli”; “Immagini di guerra” en “In dormiveglia”; “Paesaggio” en “Monotonía”; “Poesia” en “Commiato”. Además se agregan dos poemas: “Universo” y “Nostalgia”.

La edición definitiva de la *Allegria* se compone de 74 poemas, comprendiendo las dos ‘prosas líricas’ o poemas en prosa de la sección de *Prime*: “L’afriicano a Parigi” y “Lucca”. Esta ‘construcción’ de la *Allegria* a través de las variantes resalta dos aspectos importantes en cuanto a su temática: Ungaretti con el paso de los años logró recomponer su primer poemario rescatando y, al mismo tiempo, elaborando más detalladamente determinados temas, tales como el desierto, la guerra y el dolor, el naufragio, el vagabundo y su anhelo del nido, el incesante y cruel fluir de la naturaleza y del Universo (el Infinito). En todos ellos resalta la importancia otorgada al aspecto del paisaje, fundamental característica de la *Allegria*.

Mi intención es, precisamente, revelar e interpretar dichos temas, pues considero que de ellos parte la misma recomposición que daría lugar a la versión definitiva de *L'allegria*. Cabe señalar que en esta tesis no analizo todos los temas, la temática de la *Allegria*, sino sólo aquellos que considero los más importantes, es decir los grandes temas que dan unidad al poemario y engloban a los otros temas que lo componen.

De hecho, los temas tratados en esta tesis, corresponden casi exactamente a cada una de las secciones en que está dividido el poemario: *Ultime y Il porto sepolto* tratan el tema del desierto y de la guerra, *Allegria di naufragi y Girovago* el tema referente al naufragio y al vagabundo, al hombre que se siente extraviado y perdido en el mundo, sin casa y sin asideros de ningún tipo. También en estas dos últimas secciones que he mencionado aparece particularmente el tema del eterno fluir de la Natura y el Universo, así

como también en la última sección *Prime*. La última sección, a su vez, funciona como conclusión del poemario al retomar la mayoría de los temas que lo conforman.

1.1 El *Porto Sepolto* (1916)

Comparando las poesías que inicialmente formaron parte de *Il porto sepolto* (1916) y de *Allegria di naufragi* (1919), con aquellas definitivas de la versión final de *L'allegria* (1942), se revela la profundidad y la importancia del arduo y lúcido trabajo de corrección de más de 25 años por parte de Ungaretti. Dicho trabajo de recomposición va de la exclusión radical de algunas poesías a profundos retoques, tanto en la métrica como en el léxico. Pero antes de examinar estas variantes es importante ver cómo se fue formando y estructurando *L'allegria*.

Entre febrero y mayo de 1915, Ungaretti publica en *Lacerba* 16 poemas, de los cuales sólo siete, pero con radicales variantes y cambios sustanciales, se incluirán en la edición definitiva.

En 1916 el poeta publica en Udine *Il porto sepolto*, compuesto por 32 poemas, todos incluidos en la edición definitiva de 1942, en la homónima sección de *L'allegria*.

En 1919 publica, en la editorial Vallecchi de Florencia, *Allegria di naufragi*, que recoge todos los núcleos de poesías comprendidas hasta 1918, excluyendo algunas composiciones de 1915–16.

En 1923 publica, con prefacio de Mussolini, una nueva edición de *Il porto sepolto*, que contiene significativas variantes en algunos poemas y añade nuevas composiciones que constituirán el núcleo inicial de la sección *Prime* del *Sentimento del tempo*.

En 1931, en Milán, nueva edición de *Il porto sepolto*, pero no con ese título, sino con el de *L'allegria*, que será el definitivo. Los poemas que comprende están fechados entre 1914 y 1919.

En 1942, en Milán, publica –concluyendo el largo trabajo de revisión– la edición definitiva de *L'allegria*.¹

Entonces, en 1916 Ungaretti publica su primer libro, *Il porto sepolto*: 32 poesías, todas acogidas después en la edición definitiva de 1942, en la sección homónima de *L'allegria* (ahora 33 en *Vita d'un uomo*, ya que, en la primera redacción, “Universo” no aparecía como poema independiente, sino que constituía sólo el final del poema “La notte bella”), compuestas todas en el frente y provistas de precisas indicaciones cronológicas y de lugar con la intención de hacer un tipo de diario (hay casos de dos o hasta tres poemas con fecha del mismo día).

La publicación en 1916 de *Il porto sepolto*, auténtico origen de la poesía ungarettiana, ha sido considerada el inicio de la nueva poesía italiana del siglo veinte.² Del *Porto sepolto* toma principio la sucesiva producción poética ungarettiana, que en *Allegria di naufragi* encuentra su primer punto fundamental de llegada y referencia. Allí confluyen, con alguna exclusión, pero también con varias reelaboraciones formales y con significativos reordenamientos cronológicos, todos los núcleos de poesías comprendidas hasta 1918.

¹ Cfr. Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, pp. 218–226. La cronología que aquí he realizado está basada en su mayoría en el profundo y detallado análisis de Ossola sobre la formación de *L'allegria*.

² Cfr. Leone Piccioni, *Vita di Ungaretti*, p. 77.

Hasta la edición definitiva de *L'allegria* de 1942, Ungaretti continuará corrigiendo y variando al interior mismo del poemario, tanto que sólo 8 poesías (“Il porto sepolto”, “C’era una volta”, “Italia”, “In dormiveglia”, “Lontano”, “Dal viale del valle”, “Ritorno”, “Mattina”) de las 72 que conforman el poemario, han permanecido inalteradas desde la primera redacción³. De las ocho poesías, cuatro pertenecen a la edición de 1916 de *Il porto sepolto*.⁴

En el porcentaje realizado por Ossola, se señala que 24 poesías, incluyendo las 8 ya mencionadas, han conservado cierta relativa integridad estructural. De ellas, nueve han experimentado sólo retoques o recomposiciones métricas, permaneciendo constante el texto, el léxico y la sintaxis. Esas son: “Tappeto”, “Tramonto”, “Stasera”, “Destino”, “Sono una creatura”, “Sonnolenza”, “Natale”, “Prato”, “Soldati”. Mientras que en las siete restantes, la variante final está limitada a un solo verso (“Notte di maggio”, “In galleria”, “Veglia”, “Pellegrinaggio”, “Lindoro di deserto”, “Allegria di naufragi”, “Inizio di sera”).

El porcentaje, 24 contra 72, indica también que los dos tercios exactos de las composiciones han experimentado entre 1916–1919 y 1942 variaciones sustanciales en la estructura. Sin duda es significativo que de estos 24 poemas, 12 pertenezcan al *Porto sepolto*. Al respecto ha escrito Ossola: “Il modello costante dell’*Allegria* è stata la struttura (metrica, lessicale e simbolica) del *Porto sepolto*”⁵. Es así que me parece importante

³ Cfr. C. Ossola, *op. cit.*, pp. 224 y ss. Ossola ha reconstruido y analizado, mejor que todos, el intenso y vigoroso trabajo de “corrección” realizado por Ungaretti. Las cifras que aquí refiero están tomadas del análisis de Ossola.

⁴ Para Ossola, esta proporción, sin duda relevante, confirma “la necessità di leggere *L'allegria* come il prodotto centrale di una lunga sperimentazione, di successive stratificazioni che si tratta ora di disgiungere e riportare ai propri nuclei di formazione”. “La necesidad de leer *L'allegria* como el producto central de una larga experimentación, de sucesivas estratificaciones que hace falta separar y volver a llevar a sus propios núcleos de formación.” *Idem*.

⁵ “el modelo constante de *L'allegria* ha sido la estructura (métrica, léxica y simbólica) de *Il porto sepolto*” *Ibidem*, p. 225.

considerar la estructura de tal núcleo invariable de poemas, como una guía para la interpretación y la lectura de *L'allegria*.

1.2 La elección de la tradición

Conoscevo l'Italia soprattutto perché
parlavo l'italiano, perché tutto ciò che
m'era caro era nella mia lingua.⁶

En las primeras décadas del siglo veinte la poesía italiana, absorbiendo experiencias que la europea ya había realizado hacía tiempo, especialmente con los simbolistas, tendió cada vez más a una composición de original esencialidad que, abandonando los recursos expresivos habituales, aferrase al núcleo lírico de cada composición. La línea principal de esta poesía fue la decantación y reducción a lo esencial, recurriendo a un lenguaje que permitiera condensar en un mínimo de elementos un máximo de significados y sugerencias. Una lírica de ese tipo era la antítesis de la poesía decimonónica, la cual entonces se rechazaba por su tendencia a la oratoria y por adoptar esquemas métricos convencionales, tales como el soneto, la oda, etc.

En esta línea podemos ubicar *Porto sepolto* (1916), poemario que es considerado el auténtico origen tanto de *L'allegria* cuanto de toda la lírica ungarettiana. Sin olvidar, claro está, que antes del *Porto sepolto* habían surgido ya los futuristas y los *Crepuscolari*, dos movimientos que además influyeron en los primeros poemas de Ungaretti.

⁶ G. Ungaretti, "Note a *L'allegria*" en *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. L. Piccioni (ed.), Mondadori, 1970. p. 508. La traducción es mía. Todas las traducciones proporcionadas son mías, a menos que se indique lo contrario. Todas las poesías de *L'allegria* se han extraído de este libro. Inmediatamente después de las poesías citadas en italiano se indica el número de página de la edición de Mondadori, Milano.

Al respecto de cierta tendencia al fragmento propia de aquellos movimientos, Petronio ha escrito:

En una primera fase, antes de la guerra y durante ella, esta poesía se definió como tendencia al ‘fragmento’, es decir, a composiciones breves en las que fuese evidente la voluntad de un discurso poético condensado, libre de las ataduras tradicionales, exento de toda discursividad y ‘oratoria’, capaz, en suma, de expresar, mediante una intensa condensación, la intuición o la iluminación interior. [...] Es una denominación imprecisa, del mismo modo que es imprecisa y genérica su colocación bajo una misma etiqueta, que sólo puede servir para subrayar la existencia de algunos rasgos comunes, y en particular el rechazo de la ‘poesía construida’ y la búsqueda experimental, es decir ese proceso ‘vanguardista’ en cuyo vértice –ideal, no cronológico– parece situarse la primera producción de Ungaretti⁷

Está claro que Petronio se refiere al *Porto sepolto*, respecto del cual subraya Leone Piccioni,

...è la nascita della nuova letteratura, della poesia nuova, dell’arte italiana del ‘900, che stava sopravvenendo e che nella data 1916 (*Il porto sepolto*) mette a segno uno “start” fondamentale⁸

Me parecen importantes dos observaciones. Por una parte, podemos comprender cuán variado fue el panorama italiano en aquellos años en los que crepusculares y futuristas estaban lejos de agotar todas las soluciones posibles; y por otra, surge un poeta, cercano a éstos y sin embargo distinto, como es el caso de Ungaretti, que intentaba caminos

⁷ Petronio, *Historia de la literatura italiana*. Trad. M Carrera y M. Muñoz, p. 927.

⁸ “es el nacimiento de la nueva literatura, de la poesía nueva, del arte nuevo italiano del siglo veinte, que estaba sobreviniendo y que en el año de 1916 (*Il porto sepolto*) precisa un punto de partida fundamental”, Leone Piccioni, *Vita di Ungaretti*, 1979, p. 77.

diferentes.⁹ Pero antes de explorar estos caminos, es necesario observar la formación de Ungaretti.

El 8 de febrero de 1888 nace Giuseppe Ungaretti, hijo de padres italianos, en Alejandría de Egipto. A los 24 años deja Egipto, donde sólo regresará en 1931 por pocos días. En 1912 decide continuar sus estudios en París e Italia. En este viaje hacia Italia, el poeta busca su origen, busca su lengua. La formación de Ungaretti revela esa condición de ‘extranjero’ en busca de su tradición, más aún, que elige su tradición: elección que será fundamental para alcanzar un lenguaje propio. Y para lograrlo, Ungaretti partirá de la tradición de la poesía moderna. Así su formación confirma que la tradición es una elección del propio poeta y que recuperar la tradición es superarla.

Desde los 16 años había empezado a leer Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, por medio de revistas francesas e italianas. Los años que vivió en Alejandría fueron los años del inicio de su formación. De 1912 a 1914, en París, hace un ajuste de cuentas con su formación a la vez que la completa. Mira hacia atrás, sin dejar de ver el presente. En la densa y estimulante experiencia parisina, el poeta adquiere una formación decisiva en lo que se refiere a su trabajo sucesivo como poeta y crítico. En 1914 Ungaretti es un joven de 26 años que comienza a escribir poesía. Su inicio no es precoz pero su poesía revela madurez y originalidad. Lo que dijo Pound acerca de Eliot en 1914 podría decirse también respecto de Ungaretti: “T. S. Eliot en realidad se ha educado a sí mismo y se ha modernizado por su cuenta”.¹⁰ Partiendo del simbolismo francés, como Eliot, también Ungaretti se modernizó por su cuenta.

⁹ Sobre la importancia de Ungaretti al interior de la literatura italiana y su repercusión en la cultura de su tiempo consulté: Alberto Abruzzese, *La crisi dello stato liberale e l'età del fascismo*, pp. 235–244; Giacomo Debenedetti, “Ungaretti”, pp. 135–154; Francesco Flora, “Dal Futurismo all’Ermetismo”, pp. 74–96.

¹⁰ Ezra Pound citado por José María Valverde, “Introducción a la poesía de T. S. Eliot”, p. 14

Es importante, al respecto, considerar la suerte de total *tabula rasa*, de ciertas influencias e ideas comunes a la tradición literaria italiana de su tiempo, que de modo circunstancial realizó Ungaretti. Parte directamente de Leopardi y Mallarmé, antes que de toda aquella tradición literaria italiana que abarca a Carducci, Pascoli y D'Annunzio principalmente. Una tradición que formó a tantos poetas nuevos italianos de aquel tiempo, como Campana, Rebora, Saba o Montale. Ungaretti escapa a esa tradición trabajando un lenguaje autónomo, excavado profundamente. Leopardi y Mallarmé transmiten a Ungaretti una línea de búsqueda del “secreto” de una poesía nueva. De Leopardi le viene la contemplación de la soledad y del silencio. De Mallarmé, máximo poeta del simbolismo, tomará la preeminencia de la música y la alusión sobre el sentido de las palabras. Las figuras de Leopardi y Mallarmé pueden verse como un punto de partida del cual inicia el joven poeta.

En realidad Ungaretti toma de estos poetas temas e ideas que aparecen una y otra vez en su poesía. Uno de esos temas, tal vez el más recurrente, es la idea del naufragio. Por ejemplo, el poema “Allegria di naufragi”, título también del poemario homónimo publicado en 1919, que recoge casi todos los núcleos de poesías comprendidas hasta 1918, revela indudablemente una influencia leopardiana. Aunque esta idea del naufragio aparece por vez primera en Leopardi en el poema “L’infinito”, también pude encontrarla en los poetas simbolistas, en los cuales está relacionada al anhelo de encontrar lo ‘nuevo’. Así el poema “Le voyage” de Baudelaire termina con estos versos:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
 Au fond de l’inconnu pour trouver du *nouveau*.¹¹

¹¹ “El viaje” : Hundirnos en el fondo de la sima, ¡Infierno o Coelo, qué importa! / En el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo Baudelaire, “Le voyage”, *Poesía completa*. Edición bilingüe, 1994, (1974), p. 398 (386–399).

Por su parte, el viaje del “Bateau ivre” de Rimbaud termina en el catastrófico augurio: “O que ma quille éclate! O que j’aïlle a la mer!”¹². Y sobre aquel viaje soñado por Mallarmé en “Brise marine” pesa la posibilidad del naufragio:

Un Ennui, desolé par les cruels espoirs,
Croît encore à l’adieu suprême des mouchoirs
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu’un vent penche sur les naufrages¹³

Sin embargo, ni en “Allegria di naufragi” ni tampoco en los ejemplos citados de los simbolistas, se expresa el concepto de que el ‘naufragio’ pudiera ser fuente de placer, de ‘alegría’. Este concepto es de Leopardi, cuyo poema “L’infinito” termina: “e il naufragar m’è dolce in questo mare”.

1.3 El Futurismo, los *Crepuscolari* y la recepción italiana del *haikú*

Aunque Ungaretti permaneció fuera del barullo cultural italiano de su tiempo, no pierde de vista el contexto italiano. Luciano Rebay ha escrito ampliamente cómo Ungaretti comenzó a interesarse activamente por la vida cultural italiana¹⁴.

Alrededor de 1911, Ungaretti hizo una suscripción a la *Voce* –revista fundada en 1908 por Prezzolini y Papini– y estaba interesado entonces en la técnica del verso libre de Gian Pietro Lucini (1876–1914).

Hacia 1914, una vez ya en París, entabla amistad con tres de los principales exponentes de la joven literatura italiana de la época: Papini, Palazzeschi y Soffici, todos

¹² “El Barco ebrio” : ¡Oh que mi quilla estalle! ¡Oh que me hunda en el mar!, Rimbaud, “Le Bateau Ivre”, *Poesía completa*. Edición Bilingüe. (Tr. J. F. Vidal–Jover), 1991, (1972), p. 343 (pp. 336–343).

¹³ “Brisa marina” : Un Tedio, desolado por cruales esperanzas / Cree aún en el supremo adiós de los pañuelos, / Aunque, tal vez, los mástiles que invitan huracanes / Son aquellos que el viento doblaga en los naufragios, Mallarmé, “Brise marine”, *Antología*, Edición bilingüe, (Tr. Ulalume González de León y otros), 1978, p. 4

¹⁴ Cfr. L. Rebay, “Primi esercizi poetici”, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, 1962.

colaboradores de la revista *Lacerba* en la que Ungaretti publicaría sus primeros poemas. De los 16 poemas que allí publica de febrero a mayo de 1915 sobresalen “Il paesaggio d’Alessandria d’Egitto”, “Viareggio” y “Cresima”. Especial atención merece “Cresima” porque revela una fuerte influencia de Palazzeschi, uno de los fundadores de *Lacerba* y defensor del movimiento futurista.¹⁵ Compárese el tono arrogante e indiferente hacia los demás y el ritmo de cantilena de “Cresima”:

Mi consigiano di mettere un po’ di giudizio,
per fare fortuna
Presentatevi, gente di giudizio.

[...]

Inseguitemi. Correte. Correte.
Pigliatemi.

Marameo!

Mi lancio nei precipizi.
Mi alleno ai capitomboli e ai saltimortali
dei senzagiudizio
Sor Bartolomeo.¹⁶

con estos versos de “E lasciatemi divertire” de Palazzeschi:

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente!
Non lo state’ insolentire,
Lasciatelo divertire¹⁷

¹⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 37–43. Las tres poesías mencionadas están ahora reunidas en Ungaretti, *op. cit.*, en la sección de *Poesie disperse*.

¹⁶ “Confirmación”: Me aconsejan corregirme un poco, / para volverme rico / Preséntense, prudentes personas. / Persiganme. Corran. Corran. / Agárrenme. / ¡Marameo! / Me lanzo a los precipicios. / Me entreno en las volteretas y saltos mortales / de los imprudentes / Señor Bartolomeo, Ungaretti, *Poesie disperse*, *op. cit.*, p. 370.

¹⁷ “Déjenme divertirse”: El poeta se divierte, / ¡locamente, / desmesuradamente! / No lo estén insolentando, / Déjenlo divertirse, Aldo Palazzeschi, *Poesie*, p. 191.

Así también compárense los últimos versos de Cresima, aquellos referentes a la fuga del poeta, con estos versos de “Chi sono?” de Palazzeschi:

Son forse un poeta?
 No certo.
 [...]
 Chi sono?
 Il saltimbanco dell'anima mia¹⁸

Es significativo recordar aquí las relaciones cada vez más constantes con vocianos y futuristas, aunque Ungaretti nunca fue seguidor ni defensor del futurismo, como en cambio sí lo fueron Palazzeschi, Papini y Soffici. Sin embargo, algo del futurismo y de los manifiestos de Marinetti —la idea de las “parole in libertà” y de la “immaginazione senza fili”¹⁹— llamó la atención de Ungaretti, así como también la de aquellos poetas italianos de su generación. De hecho, el futurismo influyó, aunque brevemente, sobre Ungaretti: al respecto léase el análisis de Rebay de la primera redacción de la poesía “Popolo”, publicada en *Lacerba* a mediados de 1915²⁰.

La otra tendencia literaria italiana que pudo haber influido en Ungaretti fue la poesía de los *Crepuscolari*. La presencia crepuscular con toda su carga de cansancio, melancolía, desaliento, se siente en pocos poemas de la *Allegria*: “Lontano”, “Natale”, “Girovago”, “Perché?”. Sin embargo, es en el poema “Mughetto”, publicado con el título de “Epifania” en *Lacerba* el 7 de febrero de 1915, donde aparece con mayor claridad dicha tendencia crepuscular:

¹⁸ “¿Quién soy?": ¿Soy quizás un poeta? / No, ciertamente. / [...] / ¿Quién soy? / El saltimbanqui de mim alma, *Ibid.*, p. 7.

¹⁹ *Cfr.* Giacinto Spagnoletti, “Marinetti e il futurismo”, *Profilo della letteratura italiana del novecento*, Gremese, 1975, pp. 62–75.

²⁰ *Cfr. Ibid.*, pp. 48–55. Por otra parte, en el capítulo III analizo e interpreto la evolución de “Popolo” a través de algunas de las diversas variantes realizadas por Ungaretti, en dicho apartado ahondaré en los aspectos estilísticos que podrían considerarse futuristas del poema.

Mughetto fiore piccino
calice di enorme candore
sullo stelo esile
innocenza di bimbi gracile
sull'altalena del cielo²¹

“Fiore piccino”, “stelo esile”, “innocenza gracile” son expresiones en las que resuena tanto aquella complacencia por las cosas débiles y frágiles cuanto aquel sentimiento de precariedad de la vida y como premonición de un fin inminente, de la muerte. Aspectos todos estos por los que los *Crepuscolari* recibieron su nombre. Sin embargo, cabe señalar que Ungaretti va más allá de la tendencia crepuscular, y por esta razón lograría superar dicha influencia a través del intenso y arduo trabajo que constituyeron las variantes de la *Allegria*. De este modo podría entenderse por qué el poeta decidió dejar fuera de la *Allegria* un poema como “Mughetto”. Una de las razones parece haber sido que en este poema es enorme la deuda con el crepuscularismo a tal grado que “Mughetto” podría considerarse una composición eminentemente crepuscular.

Por otra parte, no se olvide toda esa atmósfera de hastio, tedio, cansancio de vivir, de *spleen*, de tanta poesía francesa que surge a partir de Baudelaire. Por ejemplo, en los poemas “Noia” e “In galleria” que forman parte de la primera sección de *L'allegria*, puede verse aún ese hastio y ese tedio heredados de Baudelaire²². Y, en efecto, es en la poesía francesa donde hay que buscar los orígenes de los cuales parte la poesía de Ungaretti, antes que en los *Crepuscolari*, tendencia que, como ya mencioné, el poeta lograría superar con el paso de los años.

²¹“Mughete” : Mughete florecita / cáliz de enorme candor / en el sutil tallo / grácil inocencia infantil / en el columpio del cielo, Ungaretti, “Mughetto”, *Poesie disperse, op. cit.*, p. 385.

²² Carlo Ossola ha analizado detalladamente la influencia de Baudelaire en la poesía de Ungaretti en su ensayo *Giuseppe Ungaretti*, pp. 60–68.

También habría que señalar la influencia de la antigua lírica japonesa del *haikú* en la poesía de *L'allegria*²³. Los haikús, breves composiciones líricas compuestas por una estrofa de tres versos, de 5, 7 y 5 sílabas, de estilo impresionista y de inspiración preponderantemente elegíaca, aparecieron traducidos al italiano por Harukichi Shimoi, con la asistencia de Gerardo Marone, en una revista napolitana, *La Diana*, en 1916²⁴. De este modo, Ungaretti hacia mediados de 1916, habría podido conocer los *haikú* japoneses. Al respecto subraya Luciano Rebay:

Fu allora che cominciò veramente per lui quello stato di grazia da cui uscì il *Porto sepolto*, quasi interamente condotto a termine fra il maggio e il settembre di quell'anno. Durante questo stesso periodo, alcune liriche del *Porto* furono pubblicate in una rivista di Napoli, *La Diana*, la quale è responsabile di aver lanciato la voga della lirica giapponese in Italia. Per una curiosa coincidenza, la diffusione degli haikai cominciò col numero del 25 maggio 1916, proprio contemporaneamente alla pubblicazione della prima poesia d'Ungaretti, *Fase*²⁵.

De hecho, en *L'allegria* encontramos numerosos ejemplos de breves fragmentos y breves imágenes líricas que se asemejan bastante a la técnica visual del *haikú*. He aquí algunos de los más bellos: “Stasera”, “Tramonto”, “Universo”, “Mattina”, “Rose in fiamme”, “Soldati”. Especial mención merece “Tramonto”, poema que comparte con el *haikú* la estrofa de tres versos, pero con la medida de 7, 5 y 7 sílabas:

²³ Cfr. L. Rebay, *op. cit.*, pp. 57–63. En estas páginas Rebay realiza un lúcido análisis de la posible influencia del *haikú* en las poesías que después conformarían a *L'allegria*.

²⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 58.

²⁵ “Fue entonces que comenzó verdaderamente para él, aquel estado de gracia del cual surgió el *Porto sepolto*, escrito casi totalmente entre mayo y septiembre de aquel año. Durante este mismo periodo de tiempo, algunas poesías del *Porto* fueron publicadas en una revista de Nápoles, *La Diana*, la cual es responsable de haber lanzado la novedad de la poesía lírica japonesa en Italia. Por una curiosa coincidencia, la difusión de los *haikú* comenzó con el número del 25 de mayo de 1916, es decir, contemporáneamente a la publicación de la primera poesía de Ungaretti, *Fase*”, *Ibid.*, pp. 57–58.

Balaustrata di brezza
 per appoggiare stasera
 la mia malinconia
 (“Stasera”; *Il porto sepolto*, p. 31)²⁶

Il carnato del cielo
 sveglia oasi
 al nomade d’amore
 (“Tramonto”; *Il porto sepolto*, p. 28)²⁷

Col mare
 mi sono fatto
 una bara
 di freschezza
 (“Universo”; *Il porto sepolto*, p. 49)²⁸

M’illumino
 d’immenso
 (“Mattina”; *Naufrazi*, p. 65)²⁹

Su un oceano
 di scampanellii
 repentina
 galleggia un’altra mattina
 (“Rose in fiamme”; *Naufrazi*, p. 77)³⁰

Si sta come
 d’autunno
 sugli alberi
 le foglie
 (“Soldati”; *Girovago*, p. 87)³¹

De hecho, la presencia del *haikū* influyó a varios poetas modernos: Pound, Apollinaire, W. C. Williams, García Lorca, Tablada, por sólo mencionar a algunos de los

²⁶ “Esta tarde” : Balaustrada de brisa / para apoyar esta tarde / mi melancolía

²⁷ “Ocaso” : El encarnado del cielo / despierta oasis / al nómada de amor

²⁸ “Universo” : Con el mar / me he hecho / un ataúd / de frescura

²⁹ “Mañana” : Me ilumino / de inmensidad

³⁰ “Rosas en llamas” : Sobre un océano / de campanilleos / repentina / flota otra mañana

³¹ “Soldados” : Se está como / en otoño / en los árboles / las hojas

más conocidos³². Recuérdese, por otra parte, que esta condensación en el fragmento no vino usada sólo en la literatura. Piénsese en la pintura –el puntillismo; y sobre todo el cubismo con su dislocación analítica de los planos, fragmentación de las superficies, contemporaneidad de fragmentos visibles y recuerdos; o la música –Anton Webern con su ‘fragmentarismo’ programático o el rigor de la música ‘pura’ de Paul Hindemith.

Resintiendo y asimilando todas estas tendencias, Ungaretti comenzó a escribir sus primeros poemas, pero después superó éstas al interior de la *Allegria*. De este modo comenzó la madurez de la poesía de Ungaretti, que no surgió ni espontánea ni inmediata, sino que pasó por una maduración lenta y conciente.

Hemos visto cómo desde los comienzos poéticos de Ungaretti la relación de éste con la tradición ha sido compleja y al mismo tiempo muy fructífera. Toma como punto de partida para su quehacer poético a los antepasados literarios que él mismo eligió; y así desde un principio su poesía revela una problemática del lenguaje, ya que ha elegido la tradición moderna de la poesía, y de este modo decide continuar con la tradición que sus antepasados habían empezado.

El movimiento futurista apenas roza a nuestro poeta; en realidad Ungaretti es influido por el futurismo por condiciones externas. Una de estas condiciones es determinante para evaluar dicho movimiento: la circunstancia de la guerra. Recuérdese ese afán violento de los futuristas, el cual encontrará en la campaña intervencionista y posteriormente en la guerra una justificación y una razón de ser de su movimiento –misma situación que significará la propia muerte del movimiento, al tiempo que cuestiona su importancia dentro de las vanguardias. Eso sin tomar en cuenta la posterior adhesión de los futuristas al fascismo.

³² Cfr. Octavio Paz, “La tradición del haikú”, pp. 113–130.

También debe tomarse en cuenta la circunstancia en la que se encontró Ungaretti al haber llegado a Italia, en la que el poeta ve una ocasión propicia de lograr su anhelo de pertenecer a dicho país, de encontrar, al fin, la *patria*: la tierra de los padres. También debe señalarse que el futurismo influyó en Ungaretti más por algunas de sus ideas a través de sus manifiestos que por sus obras, que por lo demás fueron escasas y no formaron ninguna tradición. Respecto de la fragmentación del verso y de la búsqueda de un lenguaje propio, Ungaretti, en realidad, parte más de la poesía de Mallarmé que de los futuristas.

De los *Crepuscolari* podría decirse también que la principal razón de su influencia sobre Ungaretti se debe al contexto literario italiano de su tiempo. Por otra parte, tal vez la evocación melancólica de Alejandría pueda relacionarse con cierta sensibilidad afín a los *Crepuscolari*. Sin embargo, me parece que tiene más afinidad con Leopardi, de quien toma el concepto del tiempo destructor y del infinito. Mención aparte merece el pensamiento de Bergson, que el propio Ungaretti reconoció en su poesía.

Tal vez el *haikú* haya ejercido la influencia más duradera, fructífera y mejor asimilada en la poesía de la *Allegria*: la brevedad del verso. La técnica del fragmento, característica del *haikú*, puede verse en varias poesías escritas por Ungaretti hacia mediados de 1916, fecha en la que el poeta habría podido conocer los *haikús* japoneses.

De hecho, las poesías en las que Rebay encuentra la influencia del *haikú* pertenecen en su mayoría a la primera redacción de dichas poesías. Incluso, una de las partes fundamentales de su análisis, se centra en el poema “L’illuminata rugiada” que el propio Ungaretti consideró oportuno dejar fuera del conjunto que forma la *Allegria*:

La terra tremola
 di piacere
 sotto un sole
 di violenze
 gentili³³

Sin embargo, también debe señalarse que la influencia del haikú en el primer libro de Ungaretti fue asimilada y madurada al interior de éste porque coincidía con la búsqueda estilística de Ungaretti orientada hacia alcanzar un verso breve, conciso y esencial. En especial me llamó la atención la fuerte semejanza entre el breve modo de versificación de los haikú y ciertas composiciones de *L'allegria*, tales como “Stasera”, “Tramonto”, “Universo”, “Mattina”, “Rose in fiamme”, “Soldati”, que antes cité.

Ungaretti toma conciencia de su quehacer poético a partir del *Porto sepolto*. Un poemario impresionante que llegaría a ser uno de los libros fundamentales en la poesía del siglo XX italiano. Ya desde su publicación en 1916, Ungaretti reconoció la importancia de su poemario. La poesía de Ungaretti alcanza su madurez desde el momento en que se hace consciente del lugar donde parte, es decir, desde que reconoce la tradición a la que pertenece (léase Leopardi, Baudelaire, Mallarmé); al mismo tiempo que va superando aquellos residuos futuristas y crepusculares de sus primeros ejercicios poéticos.

Podría decirse que Ungaretti tuvo la necesidad de superar dichas vanguardias, sin olvidar lo que habían hecho y lo que habían significado para él cuando comenzaba a escribir sus primeros poemas.

En realidad con el *Porto* comienza esa búsqueda de la palabra poética y ese arduo trabajo de la palabra escrita, aspectos fundamentales de la poesía de Ungaretti, que en la *Allegria* son características que se tienen que tomar en cuenta para una justa valoración y

³³ “EL luminoso rocío” : La tierra palpita / de placer / bajo un sol / de amables / violencias, Ungaretti, *Poesie disperse, op. cit.*, p. 376.

comprensión del poemario. Dicha búsqueda tendrá como objetivo encontrar la palabra esencial, una palabra que se pretende absoluta al aislarla y resaltarla en el blanco de la página. Este trabajar la palabra se encuentra en la base del intenso anhelo de depurar y recomponer lo ya escrito que dará lugar a las variantes que conformarán la versión definitiva de la *Allegria* en 1942.

Pero también dará lugar a la versión definitiva del *Sentimento del Tempo* en 1943. En el *Sentimento* Ungarretti no abandona este trabajo sobre el lenguaje, este 'esencializarse' de la palabra. Y esta palabra esencial, absoluta semánticamente, se ha emparentado con la palabra difícil y oscura, es decir 'hermética'. Sin embargo dicha dificultad, si es que existe, nunca pierde su valor humano, nunca se aleja de la situación presente, histórica, que golpea al poeta. De hecho, toda la poesía de Ungarretti se refiere abiertamente a su vida, sin ocultar sus dolores y alegrías. Difícil resulta, entonces, definir a la poesía de Ungarretti como hermética. Mención aparte merece el interés del poeta por retomar formas métricas tradicionales clásicas, tales como el endecasílabo y el heptasílabo, del que hablaré en el capítulo siguiente.

II. Ungaretti y la tradición: la búsqueda de la palabra poética

...cada poeta se crea el instrumento que cree
que le es necesario.

Eugenio Montale¹

La obra poética de Ungaretti pertenece a la tradición moderna de la poesía, es decir continúa la tradición de la ruptura que aquella había iniciado². El carácter excepcional de *L'allegria* proviene de su ruptura, a través de su fragmentación métrica y su expresión descarnada, con el decadentismo italiano. Esto sin tomar en cuenta los temas y símbolos que aparecen en *L'allegria* y que darán lugar a una poesía sin certezas, que refleja la caducidad y fragilidad, la orfandad del ser humano, y que tiene valor especial en una situación tan extrema como la guerra. Para Andrea Zanzotto algunos temas como el del naufrago-vagabundo, el del llanto como piedra, serán retomados por cierto existencialismo posterior, del cual reconoce en Ungaretti a un genial precursor:

È da tutti riconosciuto che la parte più rilevante nella "scoperta" e definizione di alcune posizioni fondamentali della nostra poesia del '900 l'ebbe Ungaretti: egli fu il pioniere che si spinse su un terreno su cui gli altri lo raggiunsero più tardi. Da Ungaretti tra il '16 e il '19 venne proposta per la prima volta in Italia forse la tematica più caratteristica di quello che doveva precisarsi come "esistenzialismo". Al di là di un fatto letterario, nella scoperta ungarettiana dell'uomo "carsico", si ha la prima rivelazione, in un trauma radicale, di quella realtà che poi anche in Montale e in altri poeti e filosofi riappare come "impietrato soffrire senza nome". L'uomo-pietra, l'uomo-accadimento, il pianto che è "questa pietra", già appaiono nel primo Ungaretti come fatti validi a definire una nuova e durissima epoca umana: il poeta si riconosce come proiettato nell'essere, "abbandonato nell'infinito", "uomo di pena" naufragato nel "porto sepolto".³

¹ Montale, *De la poesía*, Trad. F. Perujo, p. 68.

² Cfr. O. Paz, "La tradición de la ruptura", pp. 17-26.

³ "Es por todos reconocido que la parte más relevante en el 'descubrimiento' y definición de algunas posiciones fundamentales de nuestra poesía del siglo XX la tuvo Ungaretti: él fue el pioniere que se lanzó sobre un terreno en el cual otros lo alcanzaron más tarde. Con Ungaretti, entre el 1916 y 1919 se propuso por primera vez en Italia, quizá la temática más característica de aquello que debía precisarse como

Sin embargo no se debe olvidar que algunos aspectos del lenguaje poético de *L'allegria*, tales como la fragmentación versal, ya habían aparecido en el contexto italiano gracias a las innovaciones de los futuristas y del llamado 'fragmentarismo vociano'⁴. El mérito de Ungaretti, en la poesía del siglo veinte, consistió en haber sabido insertar dichas innovaciones de modo original y maduro dentro de la tradición literaria italiana. Es decir, la poesía de la *Allegria* va más allá del experimentalismo transgresivo de los futuristas o de la tristeza y la melancolía de los *Crepuscolari*; su poesía apuesta por el valor y la responsabilidad del lenguaje en una cultura y civilización, por el valor de la palabra durante una situación tan trágica como la guerra. Además la fragmentación del verso en la *Allegria* tiene otras connotaciones: búsqueda de un lenguaje que dialoga con la tradición moderna, continuando así ésta; y que responda ante la destrucción y la muerte de la guerra.

2.1 La experiencia de la guerra y la reinención del lenguaje poético

Hacia 1915 Ungaretti vive en Milán participando en la campaña intervencionista que pedía la entrada de Italia en la guerra. A finales de ese mismo año es llamado a las armas; es enviado al frente en la zona del Carso, Italia, donde transcurre todo el año de 1916. En 1917 pasa al frente occidental, y en 1918 combate en Francia.

De la experiencia de la guerra surgen las poesías del *Porto sepolto*. La guerra provoca, con su destrucción material y moral, diversas reacciones en el poeta: la desesperación existencial ante la muerte ("Sono una creatura"); el ansia de infinito y la

'existencialismo'. Más allá de un hecho literario, en el descubrimiento ungarettiano del hombre 'cársico', se tiene la primera revelación, en un trauma radical, de aquella realidad que después también en Montale y en otros poetas y filósofos reaparece como 'duro e inefable sufrir de piedra'. El hombre-piedra, el hombre-acontecimiento, el llanto que es *esta piedra*, ya aparecen en el primer Ungaretti como hechos válidos para definir una nueva y durísima época humana: el poeta se reconoce como proyectado en el ser, *abandonado en el infinito, hombre de pena* que ha naufragado en el *puerto sepultado*, Andrea Zanzotto, "Ungaretti: Terra promessa" en *Poesia*, Milano, Luglio/Agosto 2000, p. 13.

⁴ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del novecento*, pp. 25-78.

búsqueda de Dios (“Dannazione”); el anhelo de una ilusión aunque efímera en medio del desastre (“Pellegrinaggio”); la esperanza de poder encontrar la fraternidad humana (“Fratelli”). La guerra es, precisamente, uno de los temas fundamentales de la *Allegria*. De hecho, en términos temáticos la guerra está en la base de *Il porto sepolto*.

Ungaretti, tras las huellas de Mallarmé, sabe que la poesía moderna revela una problemática del lenguaje. Pero, a diferencia del poeta francés para quien, según Barthes, “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa”⁵, en el caso de Ungaretti la expresión de su personalidad no desaparece, sino más bien parece reafirmarse, en especial ante la trágica experiencia de la guerra. En efecto, *L'allegria* es un replanteamiento del lenguaje poético desde la expresión de la propia vida del poeta. Muchos poemas de *L'allegria* que tienen como tema la guerra, revelan innovaciones formales, además de una respuesta descaradamente personal y con un alto valor humano.⁶ Véanse principalmente los poemas pertenecientes a *Il porto sepolto*: “Veglia”, “Fratelli”, “Sono una creatura”, “In dormiveglia”, “San Martino del Carso”. Poemas que revelan la destrucción provocada por la guerra. En ellos aparece fragmentado, roto, destrozado el cuerpo humano y, por lo tanto, también pueden verse las huellas de dicha destrucción en el propio lenguaje.⁷ Estos poemas plantean interrogantes sobre la condición humana a la vez que dejan constancia de la guerra. El poder contar (nótese el

⁵ Roland Barthes, “La muerte del autor”, p. 66. En realidad, Barthes retoma la tesis sobre la impersonalidad que escribió Eliot en 1917: “The emotion of art is impersonal [...]. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality”, T. S. Eliot, “Tradition and individual talent”, pp. 17 y 22.

⁶ Michael Hamburger, , considera los poemas de *L'allegria* de Ungaretti como parte de una de las expresiones poéticas más personales y valiosas que surgieron de la experiencia de la guerra mundial de 1914-1918, “Internacionalismo y guerra”, pp. 155-186.

⁷ Sobre la destrucción y el silencio que provocó la guerra en el lenguaje poético de aquellos años consulté a Walter Benjamin, “Karl Kraus”, pp. 159-168; “El narrador” pp. 135-154; y a George Steiner, *Language and Silence*, 1958.

tono directo casi coloquial de varios de ellos) la experiencia de la guerra era también una forma de testificar lo ocurrido; una forma de asentar por escrito esa situación terrible.

Es durante la guerra, en las poesías comprendidas en *Il porto sepolto* (1916) y *Allegria di naufragi* (1919), que Ungaretti elaboró un estilo original en el que el fragmento alcanzaba un máximo de esencialidad. A la métrica fragmentada se aúna la preocupación humana de vivir la difícil y trágica situación de la guerra. Ya las poesías publicadas en *Lacerba* en 1915 revelaban tanto la influencia de los *Crepuscolari* cuanto de los futuristas. Esta fragmentación del lenguaje poético alcanza uno de sus puntos más altos en “Sono una creatura”, uno de los poemas más sobresalientes de *L'allegria*.

Por otra parte, la fragmentación que Ungaretti realiza con el verso es también la del hombre moderno, la de la propia época, la del tiempo de la guerra. Años después el propio Ungaretti diría:

Non si trattava più di intendere la misura come mezzo per chiarirsi il sentimento del mistero; ma di spalancare gli occhi spaventati davanti alla crisi di un linguaggio, davanti all'invecchiamento di una lingua, cioè al minacciato perire di una civiltà. Si trattava di cercar ragioni di una speranza nel cuore della storia stessa: di cercarle, cioè, nel valore della parola.⁸

Contra el derrumbe de una civilización y, por lo tanto, también del lenguaje, Ungaretti deposita su esperanza en este último. Actuar sobre la palabra significaba actuar sobre el elemento fundamental de la estructura retórica y poética que había que reinventar. El poeta sabe que su lenguaje, aquello que precisamente lo hace ser, no puede ser un simple

⁸ “No se trataba sólo de entender la medida como medio de esclarecer el sentimiento del misterio; sino de abrir de par en par los ojos espantados ante la crisis de un lenguaje, ante el envejecimiento de una lengua: es decir frente al derrumbe de una civilización. Se trataba de buscar razones de una esperanza en el corazón de la historia misma: de buscarlas en el valor de la palabra”. G. Ungaretti citado por Folco Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, p. 18.

atributo de su persona, dado que “todo lo tocado por el lenguaje es pues de cierta manera puesto de nuevo en tela de juicio”.⁹

El paisaje de *L'allegria* se da en un momento de crisis total y absoluta, tal y como puede ser una guerra. Nada como la guerra para suprimir al hombre. Contra alguna de estas hipótesis Ungaretti sale de la trinchera creyendo en el valor de la palabra, en la resistencia del lenguaje. Ungaretti no hubiera podido escribir sus poemas sobre la guerra sin su experiencia como combatiente; sin embargo, sus preocupaciones personales, incluyendo su necesidad de sobrevivir a la guerra, hicieron de ellos algo más que ‘poemas de guerra’.

Pero la poesía de la *Allegria* es no sólo una crítica del mundo, sino también una crítica del lenguaje. Es una lectura crítica de la tradición, tomando en cuenta que la tradición implica un sentido histórico: “a sense of the timeless as well as of the temporal [...] what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity”, como señala Eliot.¹⁰

Así, a través de una métrica esencial y de una expresión descarnada, en *L'allegria* se revela “la condición desgarrada” del poeta, acorde con las palabras de R. Barthes:

Porque no hay pensamiento sin lenguaje, la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria, y porque la sociedad no está reconciliada, el lenguaje necesario y necesariamente dirigido, instituye para el escritor una condición desgarrada.¹¹

Sin duda la guerra reveló aún más esa “condición desgarrada” del poeta y en parte obligó a cambiar la idea del tiempo y tener conciencia de la tradición. Pues como dice Octavio Paz: “la crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una

⁹ R. Barthes, *Crítica y verdad*, p. 51.

¹⁰ T. S. Eliot, *op. cit.*, p.14.

¹¹ R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, p. 85.

tradición... *la tradición moderna* [es a su vez] una expresión de nuestra conciencia histórica”.¹²

La palabra poética, según el vocabulario literario común en aquellos años, fue puesta boca abajo. La métrica destruida en los versos parecía proponer un nuevo discurso poético, a través de una expresión directa, coloquial. Ungaretti reafirmaba así la condición de escritor, que Barthes ha definido como “aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza”.¹³

El poeta no tiene más que hacerse de un lenguaje que pueda habitarse y que pueda, a la vez, confrontar y criticar al mundo, confrontar y criticar a la tradición. Esto es, en otras palabras, “la tradición moderna” de la poesía. Pues, afirma Paz: “la expresión no sólo significa que hay una poesía moderna sino que lo moderno es una tradición”.¹⁴

2.2 El valor universal de la palabra esencial: el aislamiento de la palabra en el verso

En los casos de los *Crepuscolari* y de los futuristas podemos ver dos movimientos que se preocupan por cambiar el lenguaje poético de su tiempo: cada uno reacciona a su modo contra el retórico y adornado decadentismo italiano del siglo diecinueve. Sin embargo, el lenguaje usado por estos dos movimientos se mantiene separado del lenguaje cotidiano y de la situación que les es contemporánea: pareciera que la figura del poeta es una presencia privilegiada, alejada, indiferente ante la situación de la guerra.¹⁵

¹² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 26.

¹³ R. Barthes, *Crítica y verdad*, p. 48.

¹⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ Para ubicar y contextualizar la importancia de la poesía de Ungaretti frente al Futurismo y los *Crepuscolari*, así como dentro del contexto italiano de su tiempo, consulte Robert Dombroski, “Poetry and the avant-garde”, pp. 493-508; Alfredo Galleti, “Caratteri e forme della letteratura italiana odiernissima”, pp. 453- 525; Jesús González, *Historia de la literatura italiana*, pp. 239-266; Edoardo Sanguineti, *Poesía italiana del Novecento* y Natalino Sapegno, “La letteratura del Novecento”.

En Ungaretti, por el contrario, es con la guerra que surge propiamente su poesía. Y su poesía usa un lenguaje sencillo, sin complicaciones ni abstracciones de ningún tipo. Usa las palabras de todos los días, pero reinventándolas. La poesía de *L'allegria* es una búsqueda de un lenguaje esencial; una poesía en la que subyace una poética en la que Ungaretti deja ver su respeto por el lenguaje, por la palabra:

[...]
 poesia
 è il mondo l'umanità
 la propria vita
 fioriti dalla parola

Quando trovo
 in questo mio silenzio
 una parola
 scavata è nella mia vita
 come un abisso
 (“Commiato”; *Il porto sepolto*, p. 58)¹⁶

Para Ungaretti el lenguaje significa la búsqueda profunda de una esencialidad. De ahí la necesidad de encontrar un lenguaje original, pero él no se aventura en el experimentalismo transgresivo. Cree que la palabra poética debe recuperar su valor esencial. La circunstancia de vivir la guerra hará que este ideal se realice. La desesperada condición existencial allí vivida se expresa así en un lenguaje esencial y en una métrica rota, fragmentada, hecha de versos que muchas veces son reducidos a una sola palabra. Piénsese en “Mattina”:

M'illumino
 d'immenso

¹⁶ “Despedida” : poesía / es el mundo la humanidad / nuestra propia vida / floreados por la palabra / Cuando encuentro / en este silencio mio / una palabra / excavada está en mi vida / como un abismo.

en donde el título se convierte en elemento constitutivo de la composición misma. Es como si el título fuera un verso más del poema, pero un verso muy importante: el título resalta el argumento del poema, lo explicita. Es un límite a las múltiples interpretaciones del poema. El breve poema está fragmentado, pero tiene un significado pleno.

Además la elección de estos brevísimos versos tiene importantes consecuencias: en la página el espacio blanco se vuelve dominante como si subrayase la importancia de las pausas y de ahí la gran importancia de las palabras que interrumpen el silencio. Las palabras aisladas que forman los versos tienen un sentido y un significado.

Por otra parte, la fragmentación métrica ha convertido lo particular en absoluto: absoluto métrico en la fragmentación del verso, absoluto semántico en el aislamiento de los vínculos sintácticos. Así, entonces, queda descartada la influencia del futurismo, porque no hay una actitud vanguardista heredada de éste por romper con la métrica tradicional. De hecho, a través de la fragmentación del verso puede reconocerse la métrica tradicional italiana: el heptasílabo y el endecasílabo especialmente. En el caso de “Mattina”, por ejemplo, si se unen sus dos versos se obtiene un heptasílabo perfecto. En la poesía de *L'allegria*, frecuentemente, si juntamos dos o más versos consecutivos es posible recomponer la medida de un verso tradicional.

No debemos tomar en cuenta sólo el aspecto aparente, innovador, de la fragmentación métrica de *L'allegria*, y dejar de lado el significado profundo que dicha fragmentación nos plantea: un ‘esencializarse’ del lenguaje poético y un descubrimiento de una nueva lengua poética.

La poesía de *L'allegria* surge de la fragmentación, de la división de la métrica italiana tradicional, pero no de su rechazo. Una poesía donde la sintaxis es elemental y casi ha desaparecido la puntuación, sustituida por la escansión sucesiva de los versos. Una poesía hecha de silencios, de pausas enfatizadas, de la descomposición del verso en sus unidades métricas. Sin duda un elemento importante de *L'allegria* es la sucesión rítmica fragmentada en breves secuencias: el verso nos llega dividido en sus elementos constitutivos. Sin embargo existe una relación estrecha entre la sintaxis y la fragmentación del verso, pues la sintaxis nunca se altera en la poesía de la *Allegria*.

Así, podríamos interpretar que la fragmentación métrica del primer Ungaretti nace de la disgregación de la métrica más tradicional, como es el caso del endecasílabo y el heptasílabo. Sin embargo esto no significa que, cuando Ungaretti retoma años después la tradición métrica del verso italiano –en el *Sentimento del Tempo* se emplea de modo más sistemático el endecasílabo tradicional– pretenda la restauración de dicha métrica, sino una búsqueda estilística que le permita expresar sus inquietudes formales. La fragmentación rítmica y sintáctica de *L'allegria* no puede recomponerse sólo en términos de la métrica tradicional. Respecto a este punto no comparto la opinión de Petronio:

Il porto sepolto y *Allegria di naufragi* nacieron, pues, en el clima del fragmentarismo “vociano”, y, al mismo tiempo, dentro del esfuerzo por salir de una concepción impresionista y fragmentaria de la poesía. Los poemas escritos después de la guerra y reunidos más tarde, en 1933, bajo el título de *Sentimento del Tempo*, se inscribieron plenamente, aunque de un modo personalmente original, en el nuevo clima de restauración clasicista¹⁷

¹⁷ Petronio, *Op. cit.*, p. 931.

Sin duda la poesía de *L'allegria* no puede definirse sólo como fragmentaria e impresionista, pues sus logros como su valor están en su relación compleja y profunda con la tradición, pero sin que esto signifique que el arduo y enérgico trabajo poético que Ungaretti emprendió en la escritura del *Sentimento* partiendo de *L'allegria*, tenga que verse como “una riconquista delle forme metriche tradizionali”¹⁸. La nueva utilización del endecasílabo y del heptasílabo no debe interpretarse como la restauración de dicha métrica tradicional, porque se caería en la explicación de que en dicha restauración desemboca, incluso, la ruptura y la revolución de *L'allegria*: “La rivoluzione di *Allegria di naufragi* sfocia ancora nella calma pienezza espressiva della tradizione, culmine naturale allo sviluppo storico della nostra letteratura aulica e formale”¹⁹. Lo que me parece indudable, o al menos no tan polémico, es que el trayecto de *L'allegria* al *Sentimento del Tempo* pueda leerse como el paso “da una metrica elementare a una metrica complessa”²⁰.

Ungaretti también aprovecha la ambigüedad del aislamiento y la fragmentación de los versos para evocar y aludir a su significado. Además de estos elementos, Ungaretti emplea otros recursos estilísticos, especialmente la analogía y la sinestesia, para asociar por medio de la alusividad, objetos y afectos aparentemente lejanos.

Uno de los mayores ejemplos donde aparecen algunos de los recursos estilísticos mencionados es “C'era una volta”:

Bosco Cappuccio
 ha un declivio
 di velluto verde
 come una dolce
 poltrona

¹⁸ “una reconquista de las formas métricas tradicionales”. Gianni Pozzi, “Giuseppe Ungaretti”, *La poesia italiana del novecento*, p. 148.

¹⁹ “La revolución de la *Allegria di naufragi* desemboca aún en la tranquila plenitud expresiva de la tradición, vértice natural del desarrollo histórico de nuestra literatura áulica y formal”, *ibid.*, p. 159.

²⁰ “de una métrica elemental a una métrica compleja”, *ibid.*, p. 417.

Appisolarmi là
 solo
 in un caffè remoto
 con una luce fievole
 come questa
 di questa luna

(“C’era una volta”; *Il Porto sepolto*, p. 40)²¹

En el poema vemos cómo se acercan, se comparan, dos objetos alejados entre sí: una pendiente con un sillón de terciopelo. El poeta coloca, inmediatamente, una con otra las imágenes de estos dos objetos distantes, tornando el lenguaje ambiguo. Este acercamiento de imágenes alusivas aunque contrastantes, y el uso frecuente de la analogía y de los adjetivos y artículos indefinidos, sugieren un lenguaje vago y ambiguo. De pronto uno no sabe dónde se encuentra en el poema: en la poltrona o en el declive del Bosque Capuccio. Y de esta duda el poeta nos lleva a un café lejano con una luz vaga, como en penumbra, casi como la de un sueño brumoso, que es como la luz de la luna. El poema busca las analogías más distantes y menos convencionales, y por lo tanto las más poéticas: asocia la luz de un café, un café cuya existencia en el poema reside, precisamente, en esa luz y en la “dolce poltrona” (nótese la sinestesia), con la luz de “questa luna”, y de esta luna no tenemos ninguna descripción, como si estuviéramos presentes ante “questa luna”. Pareciera que Ungaretti busca expresar lo inefable, lo que se mantiene secreto, lo vago, como la atmósfera de un sueño o un recuerdo lejano. Véase cómo utiliza las imágenes en “C’era una volta”: los paisajes aludidos se nos aparecen como dos instantes continuos; Ungaretti los aísla, semántica y métricamente, en dos instantes otorgándoles así la categoría de absolutos, universales.

²¹ “Había una vez”: Bosque Cappuccio / tiene un declive / de terciopelo verde / como una suave / poltrona / Adormecerme allá / solo / en un café remoto / con una luz débil / como ésta / de esta luna

Hay que señalar también que en “C’era una volta”, como en la mayor parte de los poemas de *L'allegria*, adquieren nuevo significado las palabras semánticamente poco relevantes, como son los artículos, las preposiciones, las conjunciones. A. J. Gutia²² ha mostrado ampliamente el uso que hace Ungaretti del adjetivo indefinido y demostrativo y del artículo indefinido para lograr cierta ambigüedad y vaguedad del lenguaje. Tal indefinición e indeterminación del lenguaje poético no es un fin en sí mismo, sino sólo un medio para alcanzar ciertos valores poéticos.

Así, por medio de la fragmentación y de la sugerente ambigüedad (alusividad), el lenguaje poético intenso, breve y concentrado de *L'allegria* se podría considerar oscuro, difícil. En este sentido quisiera citar a Montale que ha escrito acertadamente:

El supuesto poeta *oscuro* es, en la hipótesis más favorable para él, aquel que trabaja el propio poema como un objeto, acumulando en él espontáneamente sentidos y suprasentidos, conciliando dentro de él los inconciliables, hasta hacer de él el más firme, el más irreplicable, el más definido correlativo de la propia experiencia interior.²³

Pozzi ha querido ver en esta ambigüedad y oscuridad de la poesía de Ungaretti una posible inocencia y pureza de la palabra:

Fondamentale dote della poesia ungarettiana fu l’innocenza, appunto, in cui le sensazioni della memoria vennero calate: questa reinvenzione della parola singolarmente scandita in un isolamento incantato, tanto assoluto che nelle prove di *Allegria* per questa purezza, il poeta non esitò ad un estremo sacrificio espressivo, ad una specie di scarnificazione formale. [...] Questa poetica della parola vergine che si identifica con gli albori dell’ermetismo,

²² Cfr. A. J. Gutia, *Linguaggio di Ungaretti*, pp. 2-25. Al inicio de su libro, Gutia señala también el uso frecuente que hacían del adjetivo indefinido y demostrativo los poetas simbolistas, especialmente Mallarmé.

²³ Eugenio Montale, *De la poesia.*, Trad. F. Perujo, p. 98.

introduceva fin dal principio un elemento irrazionale implicito, poichè si affidava scopertamente ad una parola sciolta da legami semantici.²⁴

Pozzi quisiera identificar la poética ungarettiana de búsqueda de la palabra esencial con los inicios del hermetismo. Pero, nótese cómo dichos anhelos de *innocenza* y *purezza* que Pozzi ve en Ungaretti se relacionan con una visión clasicista-tradicional que es la misma en la que Pozzi ubica a Ungaretti. Y no sólo eso. Pero ante la “memoria”, aspecto fundamental en la obra poética de Ungaretti, no sólo de *L'allegria*, Pozzi coloca la *innocenza* sin aclarar qué significa para él dicho término. He citado la opinión de Pozzi para señalar, con su ejemplo, cuáles son algunas de las condiciones en las que se basa, o se basó, la ubicación literaria de Ungaretti como poeta hermético, o precursor de este movimiento. Pero, “el lenguaje nunca es inocente” como dice Roland Barthes.²⁵ El lenguaje, como dice Michel Foucault, “es una naturaleza fragmentada, dividida contra sí misma y alterada, que ha perdido su primera transparencia”.²⁶ Más de veinte años después de *Allegria di naufragi*, Salvatore Quasimodo escribiría, al comienzo de la segunda guerra

²⁴ “Fundamental don de la poesía ungarettiana fue la inocencia, precisamente, en la cual las sensaciones de la memoria se ahondaron: esta reinención de la palabra singularmente separada en un aislamiento estático, tan absoluto que en las pruebas de la *Allegria* para esta pureza, el poeta no titubeó, en un extremo sacrificio expresivo, frente a una especie de eliminación formal. [...] Esta poética de la palabra virgen que se identifica con los inicios del hermetismo, introducía desde el principio un elemento irracional implícito, ya que se confiaba abiertamente en una palabra libre de lazos semánticos”, Pozzi, *op. cit.*, p. 147. Véase cómo incluso esta poética de la “pureza” y de la “inocencia” de la palabra se identifica con el origen del hermetismo. Sobre el término *hermetismo* cito a Petronio: “La lírica de los años treinta –desde 1930 aproximadamente hasta la segunda guerra mundial– ha recibido el nombre de *hermetismo*, un término ambiguo y complejo [...]. Los *herméticos* (o los *líricos nuevos*, como se les llamó en una antología publicada en 1943 por Luciano Anceschi) constituyeron una auténtica ‘escuela’, en primer lugar porque se reconocían en los mismos maestros (Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Ungaretti); en segundo, porque compartían la misma poética, o al menos coincidían en una misma temática del contraste entre el mundo real, disgregado e inorgánico, y un mundo de ensueño, libre e ingenuamente feliz. [...] Estos resultados se obtuvieron gracias al empleo de una técnica que utilizaba, fundiéndolos y aprovechándolos a fondo, todos los recursos conquistados por los simbolistas hasta Ungaretti y Montale. Fundamental sobre todo fue el uso de la analogía según el principio enunciado por Ungaretti: ‘a mayor distancia, mayor poesía’, y de la sinestesia, en el convencimiento de que la poesía es tanto mayor cuanto más evidente es su separación del lenguaje corriente, y por tanto del modo común de ver y de sentir”, Petronio, *op. cit.*, p. 940.

²⁵ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, p. 24.

²⁶ Michel Foucault, “La prosa del mundo”, p. 43.

mundial, que se ha perdido toda inocencia, incluso en el lenguaje que sobrevive para imitar la felicidad:

Perduto ho ogni cosa innocente,
 anche in questa voce, superstite
 a imitare la gioia.
 (“Imitazione della gioia”)²⁷

Por el contrario, en *L'allegria*, aunque se vislumbra el resquebrajamiento de una civilización al ver la destrucción causada por la guerra, y por momentos el poeta parece enmudecer, aún mantiene la esperanza en el lenguaje, y parece seguir creyendo en la condición humana. Es como si a través del verso fragmentado y las palabras aisladas de *L'allegria*, tuviéramos la impresión de que un gran silencio rodea la página, y así la palabra elegida y aislada en medio de los blancos tiene un significado universal.²⁸

²⁷ “Imitación de la alegría” : He perdido toda inocencia / aun en esta voz, sobreviviente / para imitar la alegría, Salvatore Quasimodo, *Poesie*, p. 117.

²⁸ Cfr. Piero Bigongiari, *Introduzione sinnotica alla poesia di Ungaretti*, pp. 135-154; Romano Luperini, “Le tentazioni dell’innocenza”: Ungaretti dall’espressionismo al petrarchismo”, pp. 268-284.

III. La formación y evolución de la *Allegria*

L'allegria tuvo en su formación muchas variantes desde 1919 hasta 1942. Antes de encontrar colocación en *L'allegria* de 1942, las poesías milanesas, pero no todas, sino aquellas escritas para la revista *Lacerba*, experimentarán variaciones radicales y recomposiciones interminables en la forma, en el número y en la colocación al interior de las individuales colecciones. Así que, desde los primeros versos oficiales puede fecharse aquel retoque, aquella recomposición incansable y casi obsesiva de los textos, de las fechas y de las enteras secciones poéticas que constituye el tormento de todo crítico-lector. Al respecto de ese incansable y obsesivo trabajo de recomposición Mario Allegri subraya:

...l'inesausto lavoro di riscrittura, talvolta di rifondazione vera e propria, cui Ungaretti, anche a distanza di parecchi anni, sottopone quasi ogni sua lirica, ridistribuendo ordini e precedenze all'interno delle singole raccolte, proscribendo antichi componimenti o ammettendone di nuovi, senza alcuna osservanza diacronica...¹

Hacia 1931 Giuseppe Ungaretti vuelve a publicar, corregido, su primer libro, con el título, que será el definitivo, de *L'allegria*. Aunque esta edición fue presentada por Ungaretti como definitiva, continuará a aportarle variantes. Los poemas que comprende están fechados entre 1914 y 1919. En esa edición de 1931 el poeta escribió: “Questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione [...] se non quella di lasciare una

¹ “el inexhausto trabajo de reescritura, a veces de verdadera recomposición, a la cual Ungaretti, aun a distancia de varios años, somete casi cada poesía suya, redistribuyendo clasificaciones y precedencias al interior de cada colección particular, aboliendo antiguas composiciones o admitiendo nuevas, sin ningún respeto diacrónico”, Mario Allegri, “*Vita d'un Uomo* di Giuseppe Ungaretti”, p. 433.

sua bella biografia”.² Esta definición no es nada sencilla ni simple porque los poemas de *L'allegria* no son recuerdos, apuntes o notas de la vida de Ungaretti.

Sabemos que *L'allegria* no es un diario, sino un poemario que revela un arduo trabajo sobre la palabra escrita. Aunque el poeta haya dicho lo contrario, *L'allegria* no es una bella biografía suya. Sin duda, varios poemas del libro parten de recuerdos y de experiencias, pero antes que retomar los argumentos de la vida, el poeta retoma los de la escritura. El poeta una y otra vez regresa sobre la huella de la palabra elegida en la tradición literaria. Y es en el estudio y el análisis de la obra de Ungaretti que se revela ese regreso del poeta sobre la huella de la palabra escrita, es decir, sobre su tradición elegida.

Por otra parte, léase el título del único libro que comprendería todas las poesías de Ungaretti: *Vita d'un uomo*. El título, como el programa del libro, parece todavía apostar por una consustancialidad entre vida y poesía, por otra parte acreditada y afirmada tantas veces por el propio Ungaretti en las frecuentes glosas que él mismo hizo sobre su obra. Como ha escrito admirablemente Mario Allegri:

Tanti pronunciamenti in un'unica direzione insinuano il sospetto di una commessura in qualche modo istituita retrospettivamente, ricomponendo in categorie astratte (l'amore e la guerra, l'isola e il deserto, l'esilio e la terra promessa) e in chiave di mitologia personale (il nomade e il soldato, l'uomo di pena e il naufrago) spezzoni di esperienze disorganiche o di segno persino contrario (per tutte, l'anarchia e il fascismo) della cui successione egli mostrerà di possedere, tutto sommato, insufficiente coscienza storica.³

² “Este viejo libro es un diario. El autor no tiene otra ambición [...] sino la de dejar una bella biografía suya”, G. Ungaretti, “Nota” a *L'allegria*, *op. cit.*, pp. 527-528.

³ “Tantos pronunciamentos en una dirección única insinúan que se trata de una unión, de alguna manera hecha retrospectivamente, reuniendo en categorías abstractas (el amor y la guerra, la isla y el desierto, el exilio y la tierra prometida) y en clave de mitología personal (el nómada y el soldado, el hombre de pena y el naufrago) fragmentos de experiencias no orgánicas o incluso opuestas (para todas, la anarquía y el fascismo) de cuya sucesión él mostrará poseer, en conjunto, insuficiente conciencia histórica”, Mario Allegri en *op. cit.*, p. 432.

Sin duda la crítica de Allegri a ese anhelo del poeta de asemejar confesión y poesía en una dirección única, de armar la tan deseada biografía en versos, es válida. De hecho, en la edición de *Vita d'un uomo*, Ungaretti insistirá en la abjuración de sus entusiasmos intervencionistas⁴, minimizando la importancia y la trascendencia que para él tenía participar en la guerra. Además, son evidentes los esfuerzos de Ungaretti para acreditar el nacimiento de su primer libro como del todo fortuito y en una dimensión casi extraliteraria⁵.

Y sin embargo, sólo una lectura diacrónica de la *Allegria* nos permitirá observar el extraordinario trabajo de censura y de incansable corrección hecho por Ungaretti, mismo que él creía necesario para dar homogeneidad temática y simbólica a su libro, superando así los residuos futuristas y crepusculares que había en sus primeros poemas. Asimismo nos permitirá, también, observar cómo a través de los temas y símbolos, ya presentes en *Il porto sepolto* de 1916 y recuperados a través de las variantes que el poeta hizo por más de dos décadas, Ungaretti creó la versión definitiva de *L'allegria* de 1942.

3.1 Un poema futurista

La breve influencia futurista en Ungaretti se limita sólo a un poema, “Popolo”; de hecho, dicha tendencia puede verse más en ciertos aspectos externos y circunstanciales que ya he referido, que en elementos estilísticos. Pero el caso de “Popolo” es muy valioso por las variantes que realizó el poeta en diferentes épocas de su vida, en las que se puede ver cómo con el pasar de los años Ungaretti controló la “libertad” de las palabras, así como también

⁴ Cfr. Giuseppe Ungaretti, “Nota a *L'allegria*”, *op. cit.*, pp. 520 ss.

⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 520 y 522

el sentido de las imágenes⁶, superando así la tendencia futurista de la primera versión del poema.

El argumento de la primera versión del poema, publicada en la revista *Lacerba* en mayo de 1915, consiste en celebrar la adhesión al propio país, al propio *popolo*, de un italiano que nació y creció en tierra extranjera, y que “ritrova il proprio destino” (v. 10). Este regreso a la patria de sus antepasados sucede en un singular e importante momento histórico: en Italia existe entusiasmo guerrero (“osanna di cento bandiere”, v. 19) por la intervención en la guerra.

No profundizaré en las demás versiones del poema –por lo menos son cinco distintas–, ya que con estos elementos que he descrito puedo señalar dos aspectos importantes. El primero consiste en observar cómo Ungaretti se encargó de reestablecer, a través de las variantes, el sentido lógico de las imágenes que en una primera redacción había dejado casi totalmente incomprensibles. Léanse expresiones como: “brusio campestre”, “aridità circoncesa”, “piramide che incantata trabaccola”, “subdolo diavolo accorso al comune bramito”. Además, el poeta canceló la tendencia futurista del poema pero rescató la temática del poeta que regresa a su patria y se reconoce en ella. Es decir, el ejemplo de las variantes de “Popolo” revela que el poeta superó y asimiló las influencias que lo habían formado, a la vez que rescató uno de los temas más significativos de la *Allegria*. Es importante señalar que los elementos temáticos en la versión definitiva están en orden y no están confusamente mezclados.

En la versión definitiva de “Popolo” de 1942 aún quedan algunos breves residuos futuristas (“La perla ebbra del dubbio”, “brulicano gridi”, “mare famelico”), pero si se la compara con la primera versión de 1915, se tiene la impresión de que se trata de dos

⁶ Cfr Giuseppe De Robertis, “Aparato critico delle varianti”, en Ungaretti *op. cit.*, pp. 603-6.

poemas totalmente diferentes. El tema se ha conservado: el poeta cosmopolita y desarraigado reconoce la urgencia de redefinir en sentido más tradicional los propios orígenes, tanto en un sentido nacionalista como, incluso, guerrero, trágicamente común a gran parte de la vanguardia italiana:

Brulicano già gridi
d'un vento nuovo

[...]

O Patria ogni tua età
s'è desta nel mio sangue

Sicura avanzi e canti
sopra un mare famelico
("Popolo"; *Ultime*, p. 16)⁷

Estos deplorables versos de "Popolo", pertenecientes a la edición definitiva de *L'allegria* de 1942, revelan el anhelo nacionalista e intervencionista de la primera versión del poema, hacia 1915, que fue dedicada a Mussolini, colaborador de la *Voce*⁸. También en la edición de *Allegria di naufragi* de 1919, que reúne casi la mayoría de todas las poesías escritas hasta el momento, aparece "Popolo" con una dedicatoria a Mussolini⁹. Años después de esas dedicatorias, Mussolini, admirador del mito del poeta-soldado de la Italia fascista, escribiría el prefacio a la edición de *Il porto sepolto* de 1923. Por otra parte, recuérdese además, que quienes se agitaban a favor de Mussolini y de la intervención en la guerra, a fines de 1914, eran los futuristas.

⁷ "Pueblo": Ya bullen gritos / de un viento nuevo [...] Oh patria, cada edad tuya / se ha despertado en mi sangre / Segura avanzas y cantas / sobre un mar famélico.

⁸ Cfr. Leone Piccioni, *Vita di Ungaretti*, p. 88.

⁹ Cfr. L. Rebay, *op. cit.*, p. 50.

3.2 Contra el Crepuscularismo

En el poema “In memoria” puede verse al amigo suicida Moammed. Sceab como *alter ego* del propio Ungaretti. Sin embargo, las dos razones por las que el poeta se distancia de Sceab son la pertenencia a una patria y el poder, por vía de la poesía, “sciogliere il canto del suo abbandono”. Es a través del lenguaje que el poeta libera su melancolía por la pérdida de Alejandría, así como también es por vía del lenguaje, de la poesía, que el poeta recuerda, aún, a su amigo muerto:

Si chiamava
Moammed Sceab

Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria

[...]

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono

[...]

E forse io solo
so ancora
che visse

(“In memoria”; *Porto sepolto* p. 21)¹⁰

“In memoria”, poema que abre la sección del *Porto sepolto*, es la primera poética declarada de *L'allegria*. Por la patria encontrada el poeta extranjero dejará de ser nómada y se hará soldado. De hecho, a través de la figura del poeta-soldado toma forma, también, la

¹⁰ “En memoria”: Se llamaba / Mohammed Sceab / Descendiente / de emires de nómadas / suicida / porque no tenía ya / Patria / (...) Y no sabía / liberar / el canto / de su abandono / (...) Y quizá yo solo / sé aún / que vivió.

idea de poeta y de poesía. Ésta es una de las razones de la importancia que tiene el discurso de la guerra en la conformación de *Il porto sepolto*, y en realidad, de toda la *Allegria*, pues *Il porto sepolto* es base y modelo de aquélla. Esta importancia dada a la guerra puede verse reflejada en una nota que el propio Ungaretti escribió:

S'ingannerebbe chi prendesse il mio tono nostalgico, frequente in quei miei primi tentativi, come il mio tono fondamentale. Non sono il poeta dell'abbandono alle delizie del sentimento, sono uno abituato a lottare, e devo confessarlo [...] sono un violento: sdegno e coraggio di vivere sono stati la traccia della mia vita. Volontà di vivere nonostante tutto, stringendo i pugni, nonostante il tempo, nonostante la morte. Potrei così commentare *Agonia*, *Pellegrinaggio*, quelle poesie del primo momento, di "Lacerba", o quelle già del *Porto sepolto*, dove mi scopro e mi identifico, dentro gli orrori della guerra, nell'*uomo di pena* e, come tale, *Ungaretti, uomo di pena*, mi parrà di dovermi anche in seguito, sempre, identificarmi¹¹.

Atrás ha quedado el poeta con sus recuerdos nostálgicos y sus visiones melancólicas del paisaje del desierto. Ha surgido, entonces, el poeta-soldado que se enfrenta a los horrores de la guerra y se pregunta por la existencia de la fraternidad humana, "l'uomo di pena". Resalta la importancia que Ungaretti en dicho párrafo otorga a la visión del "l'uomo di pena". Visión que aparece por primera vez en *Il porto sepolto*, y que es parte fundamental de éste. Frente a las imágenes melancólicas y nostálgicas del desierto, que comprenden en su mayoría la sección *Ultime*, Ungaretti coloca los poemas, pertenecientes al *Porto sepolto*, del poeta-soldado "abituato a lottare". Ungaretti se aleja así de la tristeza y la melancolía propias de los *Crepuscolari*; se enfrenta a la guerra, momento de difíciles y duras reflexiones sobre la vida y la muerte.

¹¹ "Se engañaría quien tomase mi tono nostálgico, frecuente en aquellos mis primeros tentativos, como mi tono fundamental. No soy el poeta del abandono a las delicias del sentimiento, soy uno acostumbrado a luchar, y debo confesarlo (...) soy un violento: indignación y coraje de vivir han sido la huella de mi vida. Voluntad de vivir, no obstante todo, apretando los puños, no obstante la muerte. Podría así comentar "Agonia", "Peregrinaje", aquellas poesías del primer momento, de *Lacerba*, o aquellas del *Puerto sepultado*, donde me descubro y me identifico, en medio de los horrores de la guerra con el "hombre de pena" y, como tal, "Ungaretti, hombre de pena", me parecerá tener que identificarme después y siempre". Ungaretti, "Nota" a *L'allegria*, en *op. cit.*, p. 518.

Pero, esencialmente, la importancia otorgada a esa visión significa que a partir de la experiencia de la guerra, la poesía de Ungaretti alcanza una estructura –primero en un nivel temático, más tarde en un sentido simbólico-, misma que conformaría al *Porto sepolto*.

Hay que señalar que, por otra parte, esa visión del poeta-soldado se asemeja a la idea de consustancialidad entre vida y poesía: “mi scopro e mi identifico, dentro gli orrori della guerra, nell’*uomo di pena* e, come tale, *Ungaretti, uomo di pena*, mi parrà di dovermi anche in seguito, sempre, identificarmi”. Además, se tiene que resaltar la relación que comporta esa visión y la idea de poeta y de poesía, idea que toma lugar en el *Porto sepolto*.

Por otra parte, la superación de la influencia crepuscular puede verse en varios poemas en los que Ungaretti cambia ligeramente el léxico (en algunos casos el cambio consiste en una sola palabra) para así obtener un sentido diferente. En especial resalta su intención de conformar temas y símbolos que serán recurrentes en *L'allegria*. He aquí algunos ejemplos. En la primera versión del poema “Fase d’oriente” (1916)¹² se lee:

Si chiudono gli occhi
per guardare nuotare in un lago
le dolcezze del tempo svanito

mientras que en la versión definitiva (1942) ha desaparecido ese “dulce” sentimiento de nostalgia por el tiempo pasado por el engañoso y cruel espejismo de las ilusiones que nos depara la vida:

Chiudiamo gli occhi
per vedere nuotare in un lago
infinite promesse
(“Fase d’oriente”; *Il Porto sepolto*, p. 27)¹³

¹² “Fase de oriente” : Se cierran los ojos / para mirar nadar en un lago / las bondades del tiempo desvanecido, *cfr.* G. De Robertis, “Aparato critico delle varianti”, *op. cit.*, pp. 610.

¹³ “Fase de oriente” : Cerramos los ojos / para ver nadar en un lago / infinitas promesas

De una visión triste y melancólica de la vida, de la esperanza de poder recuperar “le dolcezze del tempo svanito”, se pasa a una visión pesimista y desengañada sobre la existencia humana que recuerda más a Leopardi que a los *Crepuscolari*. Además, en esta nueva variante del texto poético, el poeta construye, a través de esa metáfora del espejismo, uno de los elementos esenciales del tema-símbolo del desierto cruel y destructor. Había que notar también la disminución del número de palabras, que redundaba en una mayor esencialidad de la expresión.

En el poema “Sempre notte”, titulado “Notte” en *Allegria di naufragi* (1919)¹⁴, la variante esencial reside en cambiar la palabra “mondo” por “infinito”. Es decir, el paisaje (“mondo”) de la primera versión es más definido y concreto que el “infinito”, que es un tipo de anti-paisaje. De un estado de ánimo psicológico se pasa a un estado existencial. El concepto de “infinito” nos revela más aún nuestra propia pequeñez y fragilidad, ya no sólo en el “mundo” sino en un más allá. Los límites, las fronteras, se vuelven imprecisas. De nuevo me parece ver en este cambio una vez más la huella de Leopardi.

Véase también el caso de “Risvegli”¹⁵, donde el cambio de una sola palabra nos revela un significado totalmente diferente. En la versión de 1916 se lee: “Sono lontano colla mia malinconia”, mientras que en la definitiva se ha cambiado “malinconia” por “memoria”. Ungaretti cambia, otra vez, un estado de ánimo ‘crepuscular’ por una reflexión sobre el tiempo. La primera versión nos revela nostalgia, melancolía. El sustituir la esencial palabra “memoria” nos conduce, de inmediato, en el ámbito del recuerdo: de hecho, es una reflexión sobre el paso del tiempo dentro de nosotros.

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 642.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 615.

3.3 El surgir de la palabra poética

De Robertis tiene el mérito de haber sido el primer crítico en revelar que la poesía de *L'allegria* tendía a reconstruir la métrica tradicional: “Distrusse il verso per poi ricomporlo, e cercò i ritmi per poi costruirne i metri”¹⁶. Pero además, en su lúcido y famoso ensayo, De Robertis hace énfasis en la cuestión de las variantes y las reelaboraciones hechas por Ungaretti; y cómo a través de éstas, la poesía de Ungaretti fue formando su propio ritmo, su propia música.¹⁷ Llega a afirmar que el estudio de las variantes y las reelaboraciones, “...oltre a offrire la prova d'un'acuta, inquieta e, alla fine, vittoriosa ricerca dell'espressione”¹⁸, nos revela el surgir de la palabra poética, el surgir de nuevas armonías.¹⁹

El ensayo también señala que la búsqueda de esencialidad de la palabra poética, a través de la destrucción del verso, de la búsqueda de nuevos ritmos, intentaba así liberar la poesía de Ungaretti de las influencias literarias que impedían alcanzar la originalidad y la ‘pureza’²⁰. El ensayo de De Robertis está enfocado, esencialmente, a apuntar las variantes métricas y rítmicas de *L'allegria*.

Ya he señalado que la fragmentación métrica es un importante elemento estilístico, de gran novedad y originalidad, en la poesía de *L'allegria*. Por mi parte, mi interés se centra en las variantes temáticas y en los significados de los temas elaborados a lo largo de los años. En los ejemplos anteriores he querido mostrar, brevemente, cómo Ungaretti superó las tendencias futuristas y crepusculares en las primeras versiones de sus poemas.

¹⁶ “Destruyó el verso para después recomponerlo, y buscó los ritmos para luego construir con ellos los metros de los versos.”, De Robertis, “Sulla formazione della poesia di Ungaretti” en Ungaretti, *op. cit.*, p. 410.

¹⁷ *Cfr. ibidem.*

¹⁸ “además de ofrecer la prueba de una aguda, inquieta y, finalmente, victoriosa búsqueda de la expresión”, *Ibid.*, p. 413.

¹⁹ *Cfr. ibidem.*

²⁰ *Cfr. ibid.*, p. 410.

También he resaltado la posible influencia del haikú en la brevedad y ‘visualidad’ del verso de *L'allegria*. Ahora quisiera señalar la importancia y trascendencia de los temas y sus significados al interior de *L'allegria*.

IV. Los grandes temas de *L'allegria*

La redacción de *L'allegria* a través de las variantes resalta dos aspectos importantes en cuanto a su temática: Ungaretti con el paso de los años logró recomponer su primer poemario rescatando y, al mismo tiempo, elaborando más detalladamente determinados temas que ya he mencionado: el desierto, la guerra y el dolor, el naufragio, el vagabundo y su anhelo del nido, el incesante y cruel fluir de la naturaleza y del Universo (el Infinito y la búsqueda de Dios). En todos ellos resalta la importancia otorgada al aspecto del paisaje, fundamental característica de *L'allegria*.

Aunque aparentemente no se dedicará en este trabajo un capítulo exclusivo, cuando se tratan los otros temas, el paisaje está presente en cada uno de ellos, especialmente en los que se refieren al desierto y a la guerra; pero también aparece el paisaje en los apartados dedicados al náufrago y al vagabundo, así como el que trata el incesante fluir de la Naturaleza y el Universo. Podría decirse incluso que el paisaje está detrás de cada uno de los grandes temas en los que aquí me he enfocado.

Mi intención es, precisamente, revelar e interpretar dichos temas, pues considero que de ellos parte la misma recomposición que daría lugar a la versión definitiva de *L'allegria*. Cabe señalar que en esta tesis no analizo todos los temas, sino sólo aquellos que considero los más importantes, es decir los grandes temas que dan unidad al poemario y engloban a los otros subtemas que lo componen. Asimismo, estos grandes temas conllevan un cierto grado de simbología, que se señalará vez tras vez.

Los grandes temas que en este estudio he analizado se relacionan entre sí, y en su mayoría corresponden a las secciones en que está dividida *L'allegria*: *Ultime*, *Il porto sepolto*, *Naufragi*, *Girovago* y *Prime*.

Por ejemplo, el tema del desierto aparece ya definido en la sección de *Ultime*, pero aparecerá también en *Il porto sepolto*, profundizando notablemente algunos de sus motivos esenciales: el abandono al recuerdo, la luz del desierto, la melancolía. Nótese cómo en el anterior título de *Il panorama d'Alessandria d'Egitto*, a diferencia de *Ultime* que indica el final de cierta experiencia poética, se podía percibir la importancia otorgada al paisaje de su tierra natal: el desierto.

El tema de la guerra y del dolor abarca casi exclusivamente a *Il porto sepolto*, pero esta sección está en la base temática y simbólica de toda *L'allegria*.

El tema del naufrago y del vagabundo abarca *Naufragi* y *Girovago* esencialmente; sin embargo, también el tema del eterno fluir de la Natura y el Universo aparece particularmente en estas secciones y en *Prime*. Los títulos anteriores que posteriormente conformarían estas secciones eran referentes a la primavera y al paso del tiempo: *Atti primaverili e d'altre stagioni* (correspondiente a *Girovago*); *Giugno, Intagli, Il ciclo delle 24 ore* (correspondientes a *Naufragi*). De hecho, este tema del fluir es fundamental y tiene un lugar preponderante en todo el poemario.

La última sección del libro, *Prime*, como su título lo indica las primeras poesías de la nueva estación poética, anuncia ya el libro siguiente de Ungaretti: *Sentimento del Tempo*. Pero, en muchos aspectos, funciona como una conclusión del poemario, al retomar la mayoría de los temas que lo conforman.

Mi interpretación estará enfocada no sólo desde el punto de vista de un análisis descriptivo, sino también de la significación profunda que determinado tema o cierta simbología recurrente tiene en *L'allegria*. La función más importante y significativa de los temas reside en que confieren unidad y coherencia al poemario, haciendo de él un todo coherente.

Así podrían explicarse las contradicciones, tanto las existentes entre las categorías abstractas (el amor, la vida, la muerte) como las que aparecen entre las distintas figuras elaboradas en clave de mitología personal (el poeta-nómada, el poeta-soldado y el poeta-náufrago-vagabundo), observadas al interior de *L'allegria*. Es decir, el poeta se sabe mortal dentro del remolino del constante movimiento del universo y la naturaleza. Es a partir de este tema fundamental que interpreto el pesimista y amargo sentir del poeta frente a las esperanzas en el intenso anhelo de inocencia que viene realizado a través del viaje hacia la patria, hacia la casa, hacia la recuperación simbólica del nido.

IV-1. El paisaje del desierto: la sed del espejismo

El tema del desierto parte del recuerdo de Alejandría, su tierra natal, y de la melancolía que la nostalgia provoca. Basándose en esta experiencia personal e íntima, Ungaretti construye la figura del poeta-nómada que abandona el desierto, pero que nunca lo olvida, pues su huella es imborrable.

Definitivamente el aspecto biográfico de esa experiencia es importante en su poesía, sin embargo, mi análisis estará enfocado en señalar la importancia que ocupa el tema del recuerdo del desierto, como discurso elaborado poéticamente al interior del libro. Así, el recuerdo del desierto se analiza como lenguaje que es y como parte constitutiva de *L'allegria*. Además es uno de los temas constantes desde la publicación del *Porto sepolto*, uno de los temas que Ungaretti rescató y enriqueció a través de las variantes.

El tema del desierto está conformado por la visión del desierto y por el abandono nostálgico –no exento de remordimientos melancólicos– por parte del poeta-nómada. El paisaje del desierto está pleno de evocaciones, ensoñaciones, espejismos; además de las comparaciones y contrastes con otros paisajes, como es el caso del paisaje milanés. Un tema estructurado, al que el propio Ungaretti quiso dar unidad y que conformó, así, un ‘lugar’ recurrente en la poesía de *L'allegria*: lo desolado, lo desértico.

Por lo menos en 15 poemas aparece el conjunto temático del desierto: “Levante”, “Tappeto”, “Agonia”, “Ricordo d’Africa”, “Notte di maggio”, “Chiaroscuro”, “Popolo”, “Lindoro di deserto”, “Fase d’Oriente”, “Tramonto”, “Fase”, “Silenzio”, “Peso”, “Distacco”, “Giugno”, “Un sogno solito”.

4.1.1 La partida de Alejandría

El recuerdo es importante en la constitución y en la estructura del tema del desierto. Es una de las vías de conocimiento en la poesía de Ungaretti. Es por esto que el singular y extremo paisaje del desierto aparece como evocación de la partida de Alejandría. Véase la evocación de Alejandría y del desierto en “Levante” y “Silenzio”, poemas que aluden a la partida del poeta de Egipto rumbo a Italia y Francia. Es decir, un primer acercamiento al desierto se hace desde su abandono y evocación:

La linea
vaporosa muore
al lontano cerchio del cielo

[...]

A poppa emigranti soriani ballano

A prua un giovane è solo
(“Levante”; *Ultime*, p. 7)¹

Conosco una città
che ogni giorno s’empie di sole
e tutto è rapito in quel momento

Me ne sono andato una sera

[...]

Dal bastimento
verniciato di bianco
ho visto
la mia città sparire
lasciando
un poco
un abbraccio di lumi nell’aria torbida
sospesi

(“Silenzio”, *Il porto sepolto*, p. 33)²

¹“Levante” : La línea / vaporosa muere / en el lejano círculo del cielo// A popa emigrantes sorianos bailan / A prua un joven está solo

La ciudad desaparece a causa del sol y se pierde en el horizonte por la partida del navío, dejando sólo una imagen de luces suspendidas en el aire turbio. Esta imagen representa la huella del desierto, aunque borrosa y turbia, que el poeta-nómada no olvida. La huella del desierto surge del recuerdo de su abandono. Desde la lejanía, el desierto quiere recuperarse por el recuerdo y por la poesía, pues el poeta sabe de su ausencia, y en ese sentido, tal vez, de su pérdida por la amenaza constante del olvido.

Los tres primeros versos de “Levante” estaban ausentes en la primera versión del poema, titulada entonces “Nebbia” (1919); aparecieron por primera vez en 1931, y lograron su forma actual hasta 1942. Estos bellísimos tres versos describen de forma maravillosa una sola palabra: horizonte. “Levante” es el caso típico de un poema que alcanzó su madurez estilística y formal a través de las variantes, rescatando el tema del abandono del desierto. No sólo eso, sino que también se relaciona, al tratar el mismo tema, con “Silenzio”, poema éste que permaneció casi invariable desde 1916.

La huella que el desierto ha dejado en la figura del poeta-nómada es enorme. Entre los diversos poemas que aluden al desierto sobresalen las visiones y las imágenes de “Tappeto”, “Notte di maggio” y “Ricordo d’Africa”. Los dos primeros poemas han permanecido casi inalterados desde 1919. “Tappeto” es una alusión al desierto y sus colores, a esa visión provocada por el caluroso aire sobre la arena:

Ogni colore si espande e si adagia
negli altri colori

Per essere più solo se lo guardi
(“Tappeto”; *Ultime*, p. 8)³.

² “Silenzio” : Conozco una ciudad / que día tras día se llena de sol / y todo es arrobado raptado en ese momento / Me fui una tarde [...] Desde el navío / barnizado de blanco / vi / mi ciudad desaparecer / dejando / un poco / un abrazo de luces en el aire turbido / suspendidas

³ “Tapete” : Cada color se expande y se tiende / en los otros colores / Para que esté más solo si lo miras

“Notte di maggio” es una sencilla descripción paisajística de una visión nocturna del desierto, tal como si fuese un rápido boceto de una acuarela impresionista:

Il cielo pone in capo
ai minareti
ghirlande di lumini.
(“Notte di maggio”; *Ultime*, p. 13)⁴

“Ricordo d’África” es también una visión paisajística del desierto, pero con una luz que aniquila:

Il sole rapisce la città
Non si vede più
Neanche le tombe resistono molto
(“Ricordo d’África”; *Ultime*, p. 11)⁵

El recuerdo del desierto se ha vuelto más complejo y denso, debido a la luz del sol que deslumbra y ciega. Y aquí podemos empezar a acercarnos a la dimensión simbólica de estas imágenes: el aniquilante y destructivo paisaje desértico es una metáfora de la destrucción del tiempo, de la presencia de la muerte. El paisaje, de contornos imprecisos y turbios, revela la fragilidad de la vida humana.

Hemos visto en los poemas anteriores tanto la evocación y alusión del paisaje del desierto, como cierta presencia del propio paisaje, emparentada con el paso del tiempo, que ha tornado más complejo el lenguaje del recuerdo del desierto.

⁴“Noche de mayo” : El cielo pone en la cabeza / de los alminares / guirnalda de lamparillas

⁵“Recuerdo de África” : El sol rapta la ciudad / No se ve más / Tampoco las tumbas resisten mucho

Paisajes que se tornan visiones cada vez más complejas, densas y elaboradas, a través de las diversas imágenes, ensoñaciones y espejismos que provoca la evocación del desierto. Y es de este modo que los poemas alcanzan un nivel más alto y significativo, ya que el recuerdo del desierto y su léxico forman parte del lenguaje poético.

En 1931 aparece de nuevo, súbitamente, el recuerdo del desierto. El poeta agrega un poema que retoma su paisaje. Pero la versión definitiva es del '42. La huella del desierto es una imagen fugaz, “un sogno solito” que regresa una y otra vez a la memoria del poeta:

Il Nilo ombrato
le belle brune
vestite d'acqua
burlanti il treno

Fuggiti
(“Un sogno solito”; *Prime*, p. 94)⁶

Así, una vez más, Ungaretti intentaba, recuperando la huella del desierto, darle a su libro la tan anhelada unidad temática.

4.1.2 La sed del espejismo

Dicono che è il vento l'unico elemento di moto e di vita in questi posti, detti dell'immobilità e della morte. No, è l'elemento di vita e anche l'elemento tragico del deserto è la luce⁷

⁶ “Un sueño habitual”: El Nilo en sombras / las bellas morenas / vestidas de agua/ burlando el tren / Fugados

⁷ “Dicen que el viento es el único elemento de movimiento y vida en estos lugares, llamados de la inmovilidad y de la muerte. No, el elemento de vida y también el elemento trágico del desierto es la luz”, Ungaretti, “Quaderno egiziano” en L. Piccioni, *Per conoscere Ungaretti*, Mondadori, Milano, 1993, p. 251. En 1931, en el “Quaderno egiziano”, incluido en *Il deserto e dopo*, libro de prosas y diarios de viajes, Ungaretti escribe sobre su experiencia en Alejandría, en especial en relación con el desierto. El “Quaderno” es una lectura bastante útil para interpretar varios de los significados, especialmente los simbólicos, que tiene el desierto en *L'allegria*. De hecho, más de una vez, citaremos al “Quaderno” para tratar de interpretar algunos elementos característicos del desierto.

El tema del desierto presenta la cruel y amenazante presencia de lo extenso y árido de su paisaje. De hecho, el desierto es una metáfora de lo desolado y lo estéril. Así por ejemplo, el paisaje del Carso es una extensión del desierto, o mejor dicho, forma parte del “lugar” de lo desértico en *L'allegria*. También había señalado ya una de las características fundamentales del desierto: la luz deslumbrante y enceguedora del sol. Una luz vital a la vez que mortal. Una luz que ilusiona a la vez que burla: la luz del espejismo.

En las poesías en las que se evoca a Alejandría, comentadas en la temática del desierto, el recuerdo se confunde con la ensoñación. Y los límites entre la vigilia y el sueño son imprecisos. Pero esa ambigüedad y esa fragilidad no provienen sólo de la lejana evocación del poeta. La fragilidad proviene también de la propia ciudad evocada, Alejandría, que parece consumirse en el desierto:

Alessandria è nel deserto [...] dove la vita non lascia alcun segno di permanenza nel tempo. [...] Muta incessantemente. Il tempo la porta sempre via, in ogni tempo. È una città dove il sentimento del tempo, del tempo distruttore è presente all'immaginazione prima di tutto e soprattutto.⁸

Así, el desierto es un lugar donde no permanece ninguna huella en el tiempo. Un lugar amenazante y destructor en donde Ungaretti ve el sentimiento del tiempo sobre todo. Un paisaje donde nada permanece, donde todo pasa, todo es transitorio y efímero:

Sentimento della morte, sino dal primo momento, e attorniato da un paesaggio annientante: tutto si sgretola, tutto, credo di averlo già detto: tutto non ha che una durata minima, tutto è precario. Ero preda, in quel paesaggio, di quella presenza, di quel ricordo, di quel richiamo, costante, della morte.⁹

⁸ “Alejandría está en el desierto [...] donde la vida no deja ningún signo de permanencia en el tiempo [...] Cambia constantemente. El tiempo se la lleva, en cada tiempo. Es una ciudad donde el sentimiento del tiempo, del tiempo destructor está presente en la imaginación antes que todo y sobre todo”. Ungaretti, “Nota introductiva” en *op. cit.*, p. 497.

⁹ “Sentimiento de la muerte desde el primer momento, y rodeado por un paisaje aniquilante: todo se resquebraja, todo, todo tiene una duración mínima, todo es precario. Era presa, en aquel paisaje, de aquella presencia, de aquel recuerdo, de aquella llamada constante de la muerte”, *Ibid.*, p. 499.

El desierto es un paisaje mortal que el tiempo devora. Ante tal destrucción el poeta busca una esperanza, anhela una ilusión, y esta sed de vivir es el significado simbólico que tiene el espejismo: un oasis para reposar, para calmar la sed, para no morir. Pero dicha ilusión es falsa:

Ci vendemmia il sole

Chiudiamo gli occhi
per vedere nuotare in un lago
infinite promesse

(“Fase d’Oriente”; *Il porto sepolto*, p. 27)¹⁰

“Fase d’Oriente” representa un momento de reposo, de dulce descanso en el árido desierto. Ante el aniquilante sol desértico, el poeta “cierra los ojos para ver”. Este “cerramos los ojos para ver” se encuentra entre la frontera del sueño y de la ilusión del espejismo. Y aquello que se sueña es “un lago de infinitas promesas”. Pero esta ilusión no se realiza, es decepcionante y cruel.

Así, ante el elemento mortal de la luz del sol desértico, se anhela el elemento vital que representa el lago: el agua. Y es el agua precisamente el elemento alrededor del cual se construye un significado simbólico¹¹. Tomando en cuenta este significado simbólico, el poeta aún tiene esperanza. Después de ese sueño de “infinitas promesas”, de ese anhelado oasis, el poeta reanuda el viaje. El viaje a través del agua: el viaje hacia el origen de la vida. Es decir, el viaje que conforma la estructura simbólica de la *Allegria*. Sin embargo, este significado del espejismo del oasis como un descanso, una tregua, para poder así continuar

¹⁰ “Fase de oriente”: Nos vendimiam el sol / Cerramos los ojos / para ver nadar en un lago / infinitas promesas

¹¹ Cfr. C. Ossola, *op. cit.*, pp. 26 y ss. Por su parte, le corresponde a Oreste Macrí el mérito de haber señalado la importancia del agua como arquetipo en *L'allegria*, en “Aspetti rettorici e esistenziali dell’*Allegria* di Ungaretti”, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, pp. 15–32. El libro de Bachelard, *La poética del espacio*, pp. 70–106, también me fue de gran ayuda en lo que respecta a los símbolos significativos presentes en el lenguaje poético de Giuseppe Ungaretti.

el viaje, no es del todo satisfactorio. Pues esa ilusión del oasis es un engaño de los sentidos, es un falso descanso: en realidad es un engaño, una decepción. Estas pausas, estos oasis, también pueden aludir a una situación amorosa. Al respecto, léanse “Tramonto” y “Fase”:

Cammina cammina
 ho ritrovato
 il pozzo d’amore¹²
 (“Fase”; *Il porto sepolto*, p. 32)

La pausa del oasis también puede ser fuente de aguas amorosas, es el “pozzo” alcanzado por el “nomade d’amore”, relacionando así el elemento vital del agua con la experiencia erótica. En “Distacco”, por ejemplo, el alma desértica del poeta conlleva una condición negativa:

Eccovi un’anima
 deserta
 uno specchio impassibile

M’avviene di svegliarmi
 e di congiungermi
 e di possedere

Il raro bene che mi nasce
 così piano mi nasce

E quando ha durato
 così insensibilmente s’è spento¹³
 (“Distacco”; *Il porto sepolto*, p. 53)

¹² “Fase”: Camina camina / encontré de nuevo / el pozo de amor

¹³ “Desapego”: He aquí un alma / desértica / un espejo impassible / Me sucede que me despierto / y me junto / y poseo / El raro bien que me nace / tan despacio me nace / Y cuando ha durado / tan insensiblemente se ha apagado.

La sensación positiva del poeta (“Il raro bene”) no dura, se apaga, se muere insensiblemente, pues el alma del poeta ha sido reducida al árido desierto. La ausencia de agua también representa una condición mortal:

Morire come le allodole assetate
sul miraggio
 (“Agonia”; *Ultime*, p. 10)¹⁴

Pero las alondras sedientas mueren engañadas en el cruel espejismo del agua “muerta”:

Se fisso quell’ombra a poco a poco essa si concentra [...] Se insisto a fissarla essa prende la trasparenza, vitrea e metallica, d’un’acqua morta. Ma balenante da un’intera secchezza, consumata come una calce e come una cenere, è acqua senza umidità, un’acqua crudele: non è l’acqua che, anche se malata, anche se corrotta, può blandire la sete: è uno scherzo sadico della luce¹⁵

Pero aunque Ungaretti sabe que el espejismo es “un agua muerta y cruel”, “una broma sádica de la luz”, no niega su anhelo y su regocijo por ilusionarse. El término ‘espejismo’ (*miraggio* en italiano) significa también ‘ilusión’, una fascinante ilusión que nos encanta; pero también puede ser una falsa ilusión, una falsa esperanza:

Quel contadino
si affida alla medaglia
di Sant’Antonio
e va leggero

Ma ben sola e ben nuda
senza miraggio
porto la mia anima¹⁶

(“Peso”; *Il porto sepolto*, p. 34)

¹⁴ “Agonia”: Morir como las alondras sedientas / en el espejismo

¹⁵ “Si miro fijamente aquella sombra poco a poco se concentra [...] Si insisto en mirarla fijamente toma la transparencia, vidriosa y metálica, de un agua muerta. Pero relampagueante de una total aridez, consumida como cal o ceniza, es agua sin humedad, un agua cruel. No es el agua que, aunque enferma, aunque corrupta, puede calmar la sed: es una broma sádica de la luz”. Ungaretti, “Quaderno egiziano” en Piccioni, *op. cit.*, p. 252.

¹⁶ “Peso”: Aquel campesino / confía en la medalla / de San Antonio / y va ligero / Pero bien sola y bien desnuda / sin espejismo / llevo mi alma

La soledad y el peso de vivir del poeta se revelan “sin ilusión”. Pero, no obstante que la ilusión es un engaño de los sentidos y una falsa representación de la realidad, Ungaretti gusta de “sumergirse en espejismos”:

Ogni tanto andavamo al porto, quando a mia madre occorreva acquistare la legna per il fuoco del nostro forno. Vi andavamo anche quando arrivavano dall'Italia amici, o quando qualcuno vi faceva ritorno. Il porto è stato quindi un po' per me il miraggio dell'Italia, di quel luogo impreciso e perduto amato per quanta notizia ne avessi dai racconti in famiglia. Si tratta della mia prima infanzia, di quel momento della vita che rimane nella mente tuffato nella notte o nel solleone del miraggio [...]. Nacque a quel modo il gusto e la passione di lanciarmi, di tuffarmi, di imbozzolarmi in miraggi.¹⁷

Así, podríamos tratar de entender el significado que el espejismo tiene en la estructura simbólica. Ya sea que el espejismo sea la ilusión de un oasis, una tregua, un reposo en el viaje o una burla cruel de la luz desértica, representa en ambos casos *la sed de vivir* ante la muerte y el tiempo. El espejismo es la ilusión del regreso al nido perdido, al origen. El espejismo es un breve y frágil nido en el aniquilante desierto: es una efímera ilusión en el tiempo. Espejismo: deseo que nos engaña y nos burla.

4.1.3 La importancia del paisaje; la confrontación con el paisaje milanés.

Al escribir sobre el desierto me he referido, esencialmente, a su paisajes, ya que el paisaje es uno de los elementos importantes del lenguaje poético de *L'allegria*. Ungaretti ha escrito sobre la importancia que tiene el paisaje en su poesía:

¹⁷ “De cuando en cuando íbamos al puerto, cuando mi madre necesitaba la leña para el fuego de nuestro horno. Allí íbamos también cuando llegaban de Italia amigos, o cuando alguno allí regresaba. El puerto ha sido entonces un poco para mí el espejismo de Italia, de aquel lugar impreciso y perdidamente amado por cuanta noticia de ella tuviese en los relatos familiares. Se trata de mi primera infancia, de aquel momento de la vida que permanece en la mente sumergido en la noche y en la canícula del espejismo [...] Nació de ese modo el gusto y la pasión de lanzarme, de sumergirme, de envolverme en capullos de espejismos”, Ungaretti, “Nota introduttiva” en *op. cit.*, p. 502-3.

Ogni volta che provo una profonda emozione, la provo perché uno spettacolo della natura mi ha fatto conoscere, insieme a una novità oggettiva, la mia novità. La natura, il paesaggio, l'ambiente che mi circonda, hanno sempre una parte fondamentale nella mia poesia.¹⁸

Y es el paisaje desolado y extenso del desierto el que ejerce una particular influencia en los otros paisajes que aparecen al interior del libro. Es un paisaje que viene comparado y contrastado una y otra vez. Es notorio cómo Ungaretti trabaja el lenguaje poético, poniendo énfasis en el aspecto visual. De ahí la importancia del paisaje en *L'allegria*.

La visión del paisaje es incierta, confusa, borrosa, imprecisa. Esta visión revela la fragilidad de la evocación así como también la fragilidad del hombre ante el paisaje. En varios poemas, es incierto saber si se trata de un recuerdo, una alucinación o un espejismo. Así también en varios poemas, pareciera que el poeta-nómada viniese absorbido por el paisaje.

El paisaje, al evocar otros paisajes, provoca el recuerdo. Por otra parte, el propio paisaje nos impide 'ver' bien el recuerdo evocado. Así, el paisaje pareciera contener la destrucción del tiempo. El paisaje es un vago recuerdo brumoso donde abundan las imágenes arrasadas por la niebla y la noche de Milán o por el caluroso aire del desierto. Ya sea en el espejismo de la luz aniquilante o en la sombra de la noche, el paisaje es indeterminado, impreciso, es sólo una alusión de lo que podría ser, un inasible breve sueño que huye apenas se despierta de él.

¹⁸ "Cada vez que siento una profunda emoción, la siento porque un espectáculo de la naturaleza me ha hecho conocer, junto a una novedad objetiva, mi propia novedad. La natura, el paisaje, el ambiente que me rodea, han ocupado siempre un lugar fundamental en mi poesía". *Ibid.*, p. 509.

En otros poemas de la *Allegria* se evoca el paisaje del desierto, pero contrastándolo con otros paisajes, por ejemplo el milanés en el caso de “Popolo”:

Fuggì il branco solo delle palme
e la luna
infinita su aride notti

La notte più chiusa
lugubre tartaruga
annaspa

Un colore non dura
 (“Popolo”; *Utime*, p. 16)¹⁹

En este poema es notorio ese alejamiento del desierto y, al mismo tiempo, un acercamiento a Italia y su paisaje. Al respecto de este poema Ungaretti escribió: “Ricordo della commozione provata arrivando per la prima volta in Italia, in un confronto di paesaggi”.²⁰

En el brumoso paisaje milanés, confrontado con el paisaje desértico de Alejandría, puede verse también la desolación del desierto. En otras palabras, representa la soledad y el hastío de la ciudad moderna, a los que el poeta-nómada se enfrenta. Los poemas del nuevo paisaje milanés (“Noia”, “Nasce forse”, “In galleria”, “Chiaroscuro”) pertenecen a la sección *Utime*, de clara influencia simbolista. De ahí que el hastío –ese helado tedio sonámbulo de Milán– expresado en los poemas recuerde inevitablemente al *spleen* de Baudelaire:

Anche questa notte passerà

Questa solitudine in giro
titubante ombra dei fili tranviari

¹⁹ “Pueblo” : Huyó la solitaria manada de las palmas / y la luna / infinita sobre las áridas noches / La noche más cerrada / lúgubre tortuga / se afana / No dura un color

²⁰ “Recuerdo de la emoción sentida al llegar por primera vez a Italia, en una comparación de paisajes”, Giuseppe Ungaretti, “Nota” a *L'allegria*, *op. cit.*, p. 519.

sull'umido asfalto

Guardo le teste dei brumisti
nel mezzo sonno
tentennare

(“Noia”; *Ultime*, p. 6)²¹

Un occhio di stelle
ci spia da quello stagno
e filtra la sua benedizione ghiacciata
su quest'acquario
di sonnambula noia

(“In galleria”; *Ultime*, p. 14)²²

Cabe señalar que “Noia” no se tituló como tal sino hasta 1942. Y es en esta versión cuando se cambia la palabra “vita” del segundo verso por “solitudine”; además también se agrega el penúltimo verso “nel mezzo sonno”. Es decir, la atmósfera del poema se torna más densa y sombría. Lo mismo podría decirse del poema “In galleria”, ya que, también en 1942, se decide la suerte del último verso que anteriormente era: “di gente che s’annoia”. En ambos poemas, así, se ha agregado un aburrimiento sonámbulo más abstracto, menos personalizado. Sin duda, una de las características del paisaje milanés es la húmeda niebla, emparentada con el “tedio sonámbulo” de la ciudad, de tintes oscuros e inquietantes:

C'è la nebbia che ci cancella

Nasce forse un fiume quassù

Ascolto il canto delle sirene
del lago dov'era la città

(“Nasce forse”; *Ultime*, p. 9)²³

²¹ “Tedio” : También esta noche pasará / Esta soledad que pasa / titubeante sombra de los cables del tranvía / sobre el húmedo asfalto / Miro las cabezas de los cocheros / en el medio sueño / cabecear

²² “En galería” : Un ojo de estrellas / nos espía desde aquel estanque / y filtra su bendición helada / sobre este acuario / de sonámbulo tedio

²³ “Nace quizá” : Hay niebla que nos borra / Nace quizá un río acá arriba / Escucho el canto de las sirenas / del lago donde estaba la ciudad

“Nasce forse” es un espejismo en el que la niebla de Milán trae a la memoria del poeta-nómada el recuerdo del desierto: “La nebbia aveva mutato in quell’ora Milano in un lago che come un miraggio mi richiamava alla mente il lago Mereotis, nel deserto vicino ad Alessandria”²⁴. Por otra parte, esa niebla que borra se parece a la luz aniquilante y cegadora del desierto que borra la ciudad de Alejandría en poemas como “Silenzio” o “Ricordo d’Africa”. La soledad y cierta frontera imprecisa entre sueño y vigilia –un tipo de sonambulismo– permean estas poesías. Así como también cierta atmósfera nocturna, oscura, confusa, helada. Estas características también aparecen en “Chiaroscuro”, donde el paisaje milanés, ahora más complejo y denso, alcanza uno de sus momentos culminantes:

Anche le tombe sono scomparse

Spazio nero infinito calato
da questo balcone
al cimitero

Mi è venuto a ritrovare
il mio compagno arabo
che s’è ucciso l’altra sera

Rifà giorno

Tornano le tombe
appiattite nel verde tetro
delle ultime oscurità
nel verde torbido
del primo chiaro

(“Chiaroscuro”, *Ultime*, p. 15)²⁵

²⁴ “La niebla había cambiado en aquella hora a Milán en un lago que como un espejismo me traía a la mente el lago Mereotis, en el desierto cercano a Alejandría”, Giuseppe Ungaretti, *Ibid.* p. 518

²⁵ “Chiaroscuro”: También las tumbas han desaparecido / Espacio negro infinito bajado / desde el balcón / al cementerio / Ha vuelto a visitarme / mi compañero árabe / que se mató la otra noche / Viene el día / Vuelven las tumbas / agazapadas en el verde tétrico / de las últimas sombras / en el verde turbio / de la primera claridad

No es la luz del desierto, como en “Ricordo d’Africa”, la que borra las tumbas, sino el “espacio negro infinito”: la noche, una niebla más aniquilante aún.

El confrontar diferentes paisajes permite a Ungaretti, a través de las frecuentes analogías encontradas, recordar. Así, en “Chiaroscuro”, por analogía de paisajes –entre el cementerio Monumental de Milán y el cementerio parisino de Ivry–²⁶ el poeta recuerda a su amigo suicida. El recuerdo prefiere el silencio de la noche. Y es en esa imprecisa atmósfera sonámbula, en la frontera entre sueño y vigilia, que se borran los límites entre recuerdo y alucinación. En el “claroscuro” entre la noche y el día, en el momento de las últimas sombras y la primera claridad, el poeta recuerda. Así, el lenguaje del paisaje milanés se ha tornado más complejo y denso tanto por sus analogías como por sus contrastes con otros paisajes.

Una y otra vez, Ungaretti regresa a la visión del paisaje del desierto y lo confronta a otros paisajes, relacionándolo con determinados estados de ánimo, sentimientos o pensamientos. Ya se ha visto que el paisaje milanés es una extensión de la desolación del desierto. En este contexto, la niebla de Milán corresponde a la luz aniquilante y cegadora del desierto. Como el desierto, el paisaje milanés también expresa determinados estados de ánimo. Si con el paisaje del desierto se expresan la nostalgia por la partida de Alejandria y las distintas evocaciones melancólicas que suscita su paisaje, con el paisaje milanés se expresa, a su vez, el hastío de la ciudad, los imprecisos límites entre sueño y vigilia –lo sonámbulo–, así como también aparecen lo helado y lo nocturno como presencias inquietantes al poeta–nómada. Además, tanto el paisaje del desierto como el milanés han suscitado en el poeta–nómada el sentimiento de la soledad irreductible.

²⁶ Cfr. Ungaretti, “Nota” a *L'allegria* en *op. cit.*, p. 519.

IV-2. La guerra

Los poemas referentes a la guerra –pertenecientes en su mayoría a *Il porto sepolto*– están comprendidos entre “Popolo” y “Soldati”. Poema de clara intención intervencionista, “Popolo” cierra la primera sección del poemario y anuncia ya *Il porto sepolto*. A su vez, “Soldati” cierra la penúltima sección, pero bien podría cerrar *L'allegria*, considerando que la última sección anuncia ya el libro siguiente de Ungaretti, *Sentimento del tempo*.

Si comparamos estos dos significativos poemas de la guerra, resalta la actitud contradictoria del propio Ungaretti. Si por una parte alienta la campaña intervencionista, en la que participó tanto como en la guerra misma, por otra, rechaza la violencia trágica a la que se enfrentó como soldado, experiencia que lo lleva a cuestionarse sobre la existencia de la fraternidad humana. Así, si el grito intervencionista y nacionalista impulsaba a la guerra en “Popolo”, ahora lo llama Ungaretti en “Fratelli” “involontaria rivolta”. Sin duda, se ha revelado la fragilidad humana ante el trágico desastre de la guerra y sólo queda temblando en el aire la pregunta sin respuesta del poeta:

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
Involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli
(“Fratelli”; *Il porto sepolto*, p. 39)¹

¹ “Hermanos” : ¿De qué regimiento sois / hermanos? / Palabra temblorosa / en la noche / Hoja recién nacida / En el aire angustiante / revuelta involuntaria / del hombre frente a su / fragilidad / Hermanos

A esa fragilidad se refiere también la imagen que compone el poema “Soldati”. Si en “Fratelli” la pregunta del poeta se comparaba a una “foglia appena nata”, ahora son los soldados quienes son comparados con frágiles hojas del otoño. En “Soldati” el poeta se pregunta por la fraternidad ante la fragilidad humana que ha puesto al desnudo la guerra:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie².
(“Soldati”; *Girovago*, p. 87)

En “Soldati”, la búsqueda de la fraternidad ha desaparecido y la breve imagen en que consiste el poema, ¡qué lejos está de las violentas y deshumanizadas imágenes de la guerra! Por otra parte, véase cómo a través de las categorías abstractas de la fraternidad y de la guerra, y en clave de mitología personal, como es el caso del soldado y del “uomo di pena”, Ungaretti trató de conciliar y unificar fragmentos de experiencias opuestas y contradictorias en una sola figura, la del poeta-soldado.³

El propio Ungaretti escribe del momento en el cual su poesía toma conciencia de sí misma⁴, donde define la experiencia poética como “il peso d’una speciale responsabilità, quella di scoprire un segreto e di rivelarlo agli altri. La poesia è scoperta della condizione umana nella sua essenza”.⁵ De hecho éste es el tema de la poesía-manifiesto intitulada “Il porto sepolto” que da título a la primera colección de 1916:

² “Soldados”: Se está como / en otoño / en los árboles / las hojas

³ Cfr. Allegri, *op. cit.*, p. 432.

⁴ Cfr. Ungaretti, “Nota introduttiva” en *op. cit.*, p. 505.

⁵ “...el peso de una especial responsabilidad, aquella de descubrir un secreto y de revelarlo a los otros. La poesía es descubrimiento de la condición humana en su esencia”, *Idem*.

Vi arriva il poeta
 e poi torna alla luce
 con i suoi canti
 e li disperde

Di questa poesia
 mi resta
 quel nulla
 d'inesauribile segreto

(“Il porto sepolto”; *Il porto sepolto*, p. 23)⁶

Hay cierta posición privilegiada de la figura y de la función del poeta, en relación con su estar en la oscuridad —en el fango en el caso del poeta-soldado que escribe versos en esa situación, como lo hizo el propio Ungaretti— para después volver a la luz con sus palabras, con su canto, a la vez que aparece esa referencia a ese “inesauribile segreto” que es esencial a la poesía, según Ungaretti.

De hecho el título de “Il porto sepolto” procede de la existencia de un puerto sumergido en Alejandría que data de antes de la época tolemaica. Pero no se sabe nada, ni permanece algún rastro de aquel puerto custodiado en el fondo del mar⁷. Es decir, el título alude al significado que tiene ese secreto que yace en el fondo del mar y de los siglos, y del cual no sabemos nada. Y de aquí parte la idea de Ungaretti que se relaciona con el *segreto* esencial e inherente a la poesía.

“Italia” es otro poema que vincula el quehacer poético con el origen, con la patria del poeta. El poeta-soldado se identifica con el pueblo de su patria, encontrando, en la difícil situación de la guerra, ocasión propicia para reconocerse como un hijo más, un soldado más de la patria:

⁶ “El puerto sepultado”: Aquí llega el poeta / y luego vuelve a la luz con sus cantos / y los dispersa / De esta poesía / me queda / aquella nada / de inagotable secreto

⁷ Cfr. *Ibidem*, pp.519-20

Sono un poeta
 un grido unanime
 sono un grumo di sogni

Sono un frutto
 d'innumerevoli contrasti d'innesti
 maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
 dalla stessa terra
 che mi porta
 Italia

E in questa uniforme
 di tuo soldato
 mi riposo
 come fosse la culla
 di mio padre
 ("Italia", *Il porto sepolto*, p. 57)⁸

Además resalta esa clara y precisa imagen en la cual se describe el poeta a sí mismo como fruto de muchas influencias y voces, incluso contrastantes, que lo han madurado. "Italia" revela el punto de arribo del viaje del poeta hacia su origen: el viaje hacia el nido, hacia la "culla".

Si "Il porto sepolto" representaba el regreso del abismo, del fango, de la oscuridad, "Italia" representa la superación del naufragio - me refiero al naufragio simbólico que constituye la vida misma o a la experiencia de la guerra - hacia la meta: el regreso en el suelo patrio, en la cuna paterna.

En *Il porto sepolto* se definen la figura y la función del poeta, y esto vale tanto para él mismo cuanto para toda *L'allegria*. *Il porto sepolto* comienza y termina con dos

⁸ "Italia": Soy un poeta / un grito unánime / soy un grumo de sueños / Soy un fruto / de innumerables contrastes de injertos / madurado en un invernadero / Mas tu pueblo es llevado / por la misma tierra / que me lleva / Italia / Y en este uniforme / de soldado tuyo / reposo / como si fuera la cuna / de mi padre

significativas declaraciones de poética. Se abre “en memoria” de Sceb, el amigo suicida, con la certeza del poeta de sí saber él, a diferencia de su amigo suicida, liberar el canto de su abandono. Se cierra con “Commiato”, la menos hermética de las definiciones de poesía. El encuentro con el lenguaje poético es difícil; el abismal peso del lenguaje se ahonda en la vida del poeta que siente respeto por el lenguaje, por las palabras:

Ho sempre distinto tra *vocabolo* e *parola* e credo che la distinzione sia del Leopardi. Trovare una parola significa penetrare nel buio abissale di sé senza turbarne né riuscire a conoscerne il segreto.⁹

4.2.1 La guerra: el dolor y la muerte.

Pero la parte que más llama la atención del tema de la guerra –aparte de la importancia que conlleva por su métrica fragmentada y su lenguaje descarnado y sin adornos– es la referente a las imágenes trágicas y violentas de la experiencia de la guerra. “Veglia” es el poema más notorio y característico al respecto:

Un’intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d’amore

⁹ “Siempre he distinguido entre *vocablo* y *palabra*, y creo que la distinción sea de Leopardi. Encontrar una palabra significa penetrar en la oscuridad abismal de sí mismo, sin perturbar ni alcanzar a conocer su secreto”, Ungaretti, *Ibidem*, pp. 524-525.

Non sono mai stato
 tanto
 attaccato alla vita
 (“Veglia”; *Il Porto Sepolto*, p. 25)¹⁰

Al ver la agonía de un camarada en las cercanías de la muerte el poeta se aferra a la vida y en silencio escribe sus poemas. Ante el desastre enmudecedor de la muerte, el poeta aún es capaz de contar su experiencia de la guerra.¹¹ *L'allegria* crea un lenguaje frente al enmudecimiento que provoca la guerra y la muerte. En “Veglia”, el poeta-soldado es testigo de la deshumanización violenta de la guerra. Un testigo que se expresa con indignación, coraje y esperanza de vivir no obstante el horror de la guerra, no obstante la muerte. Un testigo que aún cree en la fraternidad humana. Hemos ya señalado cómo el poeta-nómada veía el presente desde la evocación y el recuerdo del pasado. En cambio, el poeta-soldado es el poeta testigo que vela y vigila el presente, que da cuenta de lo observado, de lo vivido, aunque muchas veces a esa experiencia vivida y expresada desde el presente, se opongá, aún, la ensoñación y el espejismo de otra realidad menos cruda y violenta.

Más allá de las contradicciones entre las categorías de la guerra y del amor, de la muerte y de la vida, lo que llama la atención es la destrucción y deshumanización del compañero masacrado y desangrado. Y ante esa deshumanización, el lenguaje no podía

¹⁰ “Vela”: Una noche entera / tirado junto / a un compañero / masacrado / con su boca / rechinando / vuelta al plenilunio / con la congestión / de sus manos / penetrando / en mi silencio / he escrito / cartas llenas de amor / Nunca estuve / tan / apegado a la vida.

¹¹ Sobre el enmudecimiento y el silencio provocados por la guerra escribió Benjamin: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca”, W. Benjamin, “El narrador”, p. 112.

permanecer inalterado: la fragmentación métrica, el ritmo discontinuo y la ruptura retórica del poema son evidentes.

En “In dormiveglia” el poeta-soldado también es testigo de esa deshumanización, además de asistir a la destrucción del paisaje:

Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata
 come una trina
 dalle schioppettate
 degli uomini
 ritratti
 nelle trincee
 come le lumache nel loro guscio

Mi pare
 che un affannato
 nugolo di scalpellini
 batta il lastricato
 di pietra di lava
 delle mie strade
 ed io l'ascolti
 non vedendo
 in dormiveglia

(“In dormiveglia”; *Il porto sepolto*, p. 42)¹²

La guerra violenta el espacio calmo y silencioso de la noche y acribilla el aire como encaje. Pero no sólo el paisaje, también a los hombres destruye y reduce la guerra. La guerra es desorden violento, ataca al “nido patrio” y también al nido que consigo portan los soldados: las trincheras son las conchas que protegen y calientan a los hombres retraídos como caracoles.

¹²“En duermevela”: Asisto a la noche violentada / El aire está acribillado / como encaje / por los escopetazos / de los hombres / encogidos / en las trincheras / como el caracol en su concha / Me parece / que una jadeante / nube de picapedreros /desbaste el empedrado / de piedra de lava / de mis calles / y que yo lo oiga / no viéndolo / en el duermevela

La guerra reduce así al hombre comparándolo con un caracol, y la concha es la trinchera, es el “nido patrio”. “In dormiveglia” recuerda los versos de “A riposo”, en los que el poeta-soldado reflexiona:

Su alla volta lieve
l'incanto s'è troncato

E piombo in me

E m'oscuro in un mio nido
(“A riposo”; *Il porto sepolto*, p. 26)¹³

Mirando hacia la bóveda celeste el poeta-soldado soporta su propio peso y oscurece en sí mismo. Pareciera que es frágil la protección del nido. Ante la destrucción del paisaje, el hombre regresa sobre su propia fragilidad, regresa hacia su propio nido. Pero, en “Dormiveglia”, ante la destrucción y reducción del paisaje y del hombre, el poeta-soldado sueña *otra* realidad: el poeta trata de olvidar la situación de la guerra comparándola con un jadeante grupo de picapedreros de su ciudad natal, Alejandría. Pues si el paisaje del nido patrio se destruye, el recuerdo de aquellos años vividos en Alejandría aún puede consolar y aliviar la cruda y violenta realidad de la guerra.

En una nota al poema, Ungaretti apunta que la multitud de picapedreros alude a los trabajadores, de origen italiano, contratados por el municipio de Alejandría para adoquinar, con piedra volcánica, las calles de la ciudad.¹⁴ También el recuerdo es una concha, es un nido, en el cual el poeta puede aún descansar y evocar otra realidad.

¹³ “En reposo”: Arriba en la bóveda leve / se truncó el encanto / Y me desplomo en mí / Y oscurezco en un nido sólo mio.

¹⁴ Cfr. Ungaretti, “Note” *L'allegria*, *op. cit.*, p. 524.

“Pellegrinaggio” también forma parte de los poemas de la deshumanización y destrucción del paisaje:

In agguato
in queste budella
di macerie
ore e ore
ho strascicato
la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come un seme
di spinalba

Ungaretti
uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio

Un riflettore
di là
mette un mare
nella nebbia

(“Pellegrinaggio”; *Il porto sepolto*, p. 46)¹⁵

Al acecho como un frágil animal herido –como el caracol de “In dormiveglia”– el poeta-soldado arrastra, en medio de un paisaje reducido a escombros y vísceras, su esqueleto como algo ajeno, como una cosa desgastada por el lodo, y lo compara con una suela y una semilla de espino. Ungaretti se refiere al espino albar, un tipo de arbusto que abunda en Alejandría¹⁶, aludiendo así, aunque brevemente, a su tierra natal.

¹⁵ “Peregrinaje”: Al acecho /en medio de estas vísceras / de escombros / horas y horas / arrastré / mis huesos / desgastados por el fango / como suela / o como semilla / de espino / Ungaretti / hombre de pena / te basta una ilusión / para darte valor / Un reflector / desde allí / pone un mar / en la niebla.

¹⁶ Cfr. *Idem*.

La imagen, entre grotesca y violenta, del propio esqueleto arrastrado, además desgastado por el lodo, rompe con la retórica tradicional: es una imagen desnuda y descarnada como el propio lenguaje del poema. Esta idea de la poesía se acerca bastante a aquello que decía Ezra Pound hacia 1911:

En cuanto a la poesía del siglo veinte, y la poesía que espero aparezca más o menos en la próxima década, se moverá, creo, en contra de la patraña, será más dura y más sana, estará *más cerca del hueso* [...]. Tendremos menos adjetivos coloridos para acojinar los golpes y debilitar el impacto. Por lo menos en mi caso, así la quiero: austera, directa, libre de babosa emoción.¹⁷

Pero de nuevo aparece esa esperanza en la fraternidad humana, esa esperanza en la ilusión para tener valor para vivir. Y el poema termina con una imagen que nada tiene que ver con el desastre y el horror de la guerra, con la deshumanización o con la destrucción del paisaje. Desencanto y desilusión, replanteamiento de todo, de la propia vida, deshumanización y destrucción son las huellas de la guerra. Se revela así al poeta soldado la amarga reflexión, sobre la muerte y la soledad, que ha dejado la experiencia de la guerra.

En “San Martino del Carso” aparece también esa imagen del desastre de la guerra que ha dejado sólo andrajos y jirones de escombros:

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

¹⁷ Ezra Pound, *El arte de la poesía*, p. 20.

E il mio cuore
 il paese più straziato
 (“San Martino del carso”; *Il porto sepolto*, p. 51)¹⁸.

Pero a diferencia de los poemas que se han comentado antes, en “San Martino del Carso” parece haberse perdido la fe en la fraternidad humana. El poeta-soldado en medio de escombros da cuenta del paisaje desolado que ha dejado a su paso la guerra: de todos sus camaradas “non è rimasto neppure tanto”. El poeta es absorbido por el paisaje. Sólo queda el triste, desgarrante recuerdo de aquellos muertos. Ni siquiera la esperanza parece sobrevivir al poeta. Alivio y descanso necesita el corazón del poeta-soldado. “Perché?” representa, junto con “San Martino del Carso”, una imagen final de la destrucción de la guerra:

Ha bisogno di qualche ristoro
 il mio buio cuore disperso

Negli incastri fangosi dei sassi
 come un'erba di questa contrada
 vuole tremare piano alla luce

Ma io non sono
 nella fionda del tempo
 che la scaglia dei sassi tarlati
 dell'improvvisata strada
 di guerra

[...]

Il mio povero cuore
 sbigottito
 di non sapere
 (“Perché?”; *Il porto sepolto*, p. 55)¹⁹

¹⁸ “San Martino del Carso” : De estas casas / no ha quedado / más que algún / jirón de muro / De tantos / que me correspondían / no ha quedado / ni siquiera un poco / Pero en el corazón / ninguna cruz me falta / Mi corazón / es el país más lacerado

¹⁹ “¿Por qué?” : Necesita alivio / mi oscuro corazón disperso / En los fangosos engastes de las piedras / como una hierba de esta comarca / quiere temblar suavemente en la luz / Pero yo no soy / en la honda del tiempo / sino astilla de piedras carcomidas / de la improvisada calle / de guerra [...] Mi pobre corazón / pasmado / de no saber.

La guerra ha destruido todo, también la esperanza y la fraternidad entre los hombres. La guerra todo lo destroza, todo lo mata. El frágil cuerpo humano viene deshumanizado y reducido a una “scaglia dei sassi tarlati”. Al final sólo permanecen las preguntas y las dudas: el poeta permanece “sbigottito di non sapere”.

4.2.2 El paisaje de la guerra: la piedra del Carso

La huella de la guerra es enorme, demoledora, deshumaniza y destruye todo. La destrucción del paisaje, la reducción a escombros y andrajos torna aún más desolado, desértico y descarnado el paisaje del Carso donde la mayoría de los poemas de la guerra fueron concebidos. De hecho, el Carso en *L'allegria* funciona como una extensión de esa sensación desolada y aniquilante del desierto. Pero también es una metáfora de la destrucción y la desolación de la guerra.

“Sono una creatura” comprende toda esa deshumanización y esa destrucción del paisaje provocados por la guerra. En ningún otro poema aparece con más fuerza el paisaje del Carso, un paisaje hecho de una árida y fría piedra. La huella de esa deshumanización viene representada a través de la piedra que se compara con el llanto del poeta. La huella indeleble de la guerra es la muerte. Y de la reflexión sobre el desastre de la guerra, sobre la muerte, surge la vida misma, surge la difícil búsqueda de la esperanza:

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo

(“Sono una creatura”; *Il porto sepolto*, p. 41)²⁰

La reducción del paisaje a una piedra reseca y muerta. Así también la reducción del llanto del poeta. El paisaje de muerte provocado por la guerra, hace que el poeta se pregunte por una posible condición humana. Es así como se revelan la fragilidad, el silencio y la soledad del hombre, la duda sin respuesta en la contemplación de los desastres de la guerra, el lenguaje fragmentado y el llanto reseco. Es un paisaje que recuerda la terrible reducción del cuerpo humano, ese cuerpo masacrado y desangrado surgido de la guerra, y la destrucción del paisaje, reducido a escombros y andrajos; intensificado a su vez por la fragmentación métrica, el ritmo discontinuo y la expresión descarnada. En suma, un lenguaje poético que revela la ausencia de la condición humana a la que se enfrentó el poeta durante esos trágicos tiempos de la guerra.

En “Sono una creatura” el llanto se compara a la fría y árida piedra del Carso. Así, los adjetivos de la piedra califican también al llanto, que es reseco y estéril (*prosciugata* literalmente significa “desaguada”). Incluso el llanto está muerto como la piedra. De este modo estaríamos en presencia de varios oximoros, cuya riqueza semántica es enorme: llanto muerto, reseco (desaguado), frío, duro. Todos adjetivos de un cadáver y no de una persona, “una creatura” que respira, suda, produce calor y demás funciones fisiológicas. Las lágrimas son blandas, aguadas, cálidas y son un indicio de vida. Pero el llanto “non si

²⁰ “Soy una criatura” : Como esta piedra / del San Michele / tan fría / tan dura / tan árida / tan refractaria / tan completamente / inanimada / Como esta piedra / es mi llanto / que no se ve / La muerte / se paga / viviendo.

vede” y ha sido reducido al mismo estado que “questa pietra” que revela el principio mortal de la ausencia del agua. Y esta ausencia de vida en la piedra está descrita lo más posible a través de la enfática repetición del adverbio *così* y la insistente serie de adjetivos, acumulación que desemboca en la paradoja final que expresa la relación antitética entre la vida y la muerte.

En “Monotonía” la presencia de la piedra es una condición que debilita, una condición no vital:

Fermato a due sassi
 languisco
 sotto questa
 volta appannata
 di cielo
 Il groviglio dei sentieri
 possiede la mia cecità
 Nulla é piú squallido
 di questa monotonia

Una volta
 non sapevo
 ch'è una cosa
 qualunque
 perfino
 la consunzione serale
 del cielo

E sulla mia terra africana
 calmata
 a un arpeggio
 perso nell'aria
 mi rinnovavo

(“Monotonía”; *Il porto sepolto*, p. 47)²¹

²¹ “Monotonía” : Parado entre dos piedras / languidezco / bajo esta / bóveda empañada / de cielo / La maraña de senderos / posee mi ceguera / Nada es más deleznable / que esta monotonia / No sabía / entonces / que es una cosa / común / también / la consunción nocturna / del cielo / Y sobre mi tierra africana / calmada / con un arpegio / perdido en el aire / me renovaba

La languidez del poeta, “fermato a due sassi” percibe la inmensidad del cielo como “una volta appannata di cielo”. Una condición que hace pensar en el desierto. Una situación que reduce el espacio y el paisaje y en la que el poeta languidece y engeguece ante la multitud de cursos secos del erosionado paisaje cársico. Y de ahí también la monotonía que recuerda el anochecer en el desierto:

Il sole cade a piombo, tutto ora è sospeso e turbato; ogni moto è coperto, ogni rumore è soffocato. Non è un'ora d'ombra, né un'ora di luce. È l'ora della monotonia estrema. Questa è l'ora cieca; questa è l'ora di notte del deserto.²²

Y sin embargo, ante la monotonía y el aniquilamiento del paisaje que provoca el estar reducido “a due sassi”, el poeta encuentra en el recuerdo de su “terra africana”, una razón, una pausa, un descanso (“un arpeggio perso nell'aria”), para renovarse, para no desfallecer y poder así seguir viviendo.

Ante la asfixia del estar “fermato a due sassi”, ese renovarse es lo que el espejismo del oasis respecto al árido desierto. Ese anhelo de renovarse en el aire es la respuesta del poeta a la presencia aniquilante de la piedra. Ante la condición mortal de la piedra que asfixia la vida reduciendo el paisaje y el espacio, la sed de vivir del poeta busca, anhela, un espacio en el cual poder respirar, un paisaje vital.

En el poema “Perché?”, el poeta anhela identificarse en la vida que surge difícil de entre las piedras, pero termina comparándose a “la scaglia dei sassi tarlati”. Sin embargo, aunque la piedra reduzca el espacio vital asfixiando toda manifestación de vida, el poeta no desfallece. Y, a pesar de la dispersión a la que se ha visto reducido, anhela un descanso, una

²² “El sol cae como un plomazo, todo ahora es suspendido y turbado, todo movimiento es cubierto, todo rumor es ahogado. No es una hora de sombra, ni una hora de luz. Es la hora de la monotonía extrema. Ésta es la hora ciega; ésta es la hora de noche del desierto”, Ungaretti, “Quaderno egiziano” en Piccioni, *op. cit.*, p. 251.

renovación. Como en “Monotonía” y “Soy una criatura”, en “Perché?” el poeta es absorbido en el paisaje aniquilante del Carso.

La piedra es el elemento que representa la desolación, la erosión y la aridez del paisaje cársico. En esencia la piedra simboliza, como la deslumbrante luz del desierto, ausencia de agua, ausencia de vida. Así, la aridez y la desolación del desierto se extienden al paisaje del Carso. Un paisaje que contiene el mismo principio mortal de la ausencia del agua, pero en este caso no es la deslumbrante luz del sol desértico con sus crueles espejismos quien ejerce esta condición mortal, sino es la piedra, la árida piedra del Carso. Y como el desierto, también el Carso es un paisaje aniquilante. También hemos visto cómo ante esa aniquilante, asfixiante y reseca piedra, el poeta necesita de un descanso. Una pausa que es una ilusión, un oasis, que le permita reanudar el viaje, renovarse.

4.2.3 La búsqueda de Dios frente a la guerra

En “Soy una criatura” la guerra, al reducir al poeta a la condición de una reseca y muerta piedra, lo ha hecho reflexionar sobre su condición mortal. El poeta se siente “una criatura”: la búsqueda religiosa es también una de las huellas que ha dejado la muerte y la destrucción de la guerra. El poeta anhela una respuesta ante lo ocurrido, una respuesta que ya no encuentra entre los hombres. El poeta ha perdido la fe en los hombres, ha perdido la esperanza de encontrar alguna huella de inocencia en ellos.

También en “Dannazione” el poeta se siente “chiuso”, se asfixia en el paisaje del Carso que reduce a los hombres a “cose mortali”, pero que también implica ese principio mortal que representa la árida piedra asfixiante y aniquilante. Se reduce el paisaje, incluso el cielo morirá. Y así surge el deseo intenso, el anhelo, el *hambre* de Dios:

Chiuso fra cose mortali

(Anche il cielo stellato finirà)

Perché bramo Dio?

(“Dannazione”; *Il porto sepolto*, p. 35)²³

La pérdida de la fe en la fraternidad y en la inocencia humanas ante la guerra llevan al poeta a reflexionar sobre la condición mortal de los seres humanos. Así, ante el paisaje de la Natura, del cielo o de las estrellas, el poeta, mejor dicho “la creatura”, se pregunta por Dios:

Rincorro le nuvole
che si sciolgono dolcemente
cogli occhi attenti
e mi rammento
di qualche amico
morto
Ma Dio cos'è?

E la creatura
atterrita
sbarra gli occhi
e accoglie
goccioline di stelle
e la pianura muta

E si sente
riavere

(“Risvegli”; *Il porto sepolto*, p. 36)²⁴

Perdida la fe en la inocencia de los hombres y traicionada la fraternidad por la violencia y la muerte de la guerra, “la creatura” mira hacia el cielo “e si sente riavere”, se

²³ “Condenación” : Encerrado entre cosas mortales / (También el cielo estrellado morirá) / ¿Por qué anhelo a Dios?

²⁴ “Despertares” : Recorro las nubes / que se derriten dulcemente / con ojos atentos / y me acuerdo / de algún amigo / muerto / ¿Pero Dios qué es? / Y la criatura / espantada / abre los ojos / y acepta / gotas de estrellas / y la llanura muda / Y siente / reanimarse

siente despertar. Y en ese despertar el poeta cree sentirse formar parte de un todo, cual si fuese una criatura que debe aceptar su “destino” y no lamentarse de su suerte, de su condición mortal. Reconocerse como una “creatura atterrida” ante el vacío, una criatura sola, huérfana, que sabe que todo grito suyo dirigido al cielo se precipita espantado a la tierra:

Volti al travaglio
 come una qualsiasi
 fibra creata
 perché ci lamentiamo noi?
 (“Destino”; *Il porto sepolto*, p. 38)²⁵

Ma le mie urla
 feriscono
 come fulmini
 la campana fioca
 del cielo

Sprofondano
 impaurite
 (“Solitudine”; *Naufrazi*, p. 64)²⁶

Habría que señalar, finalmente, que el poeta concluye *L'allegria* con “Preghiera”, poesía que confiere un sentido y un significado religioso a la alegría en la que el poeta encuentra una posible esperanza de la condición humana. Después del naufragio, el poeta quiere encontrar una orientación clara:

Quando mi desterò
 dal barbaglio della promiscuità
 in una limpida e attonita sfera

Quando il mio peso mi sarà leggero

²⁵ “Destino” : Destinados a la tribulación/ como cualquier / fibra creada / ¿por qué nos lamentamos?

²⁶ “Soledad” : Pero mis gritos / hieren / como rayos / las débil campana / del cielo / Se precipitan / despavoridos

Il naufragio concedimi Signore
 di quel giovane giorno al primo grido
 (“Preghiera”; *Prime*, p. 97)²⁷

En la nota a “Preghiera” escribió Ungaretti: “Promiscuitá sono i contatti che si hanno in un momento storico, cagione d’irretimento di imbrogli a chi cerchi un proprio orientamento chiaro”²⁸. Por otra parte, Ungaretti, en 1928 a los cuarenta años, encontraría de nuevo la fe en la religión católica.

²⁷ “Plegaria” : Cuando me despierte / del deslumbramiento de la promiscuidad / en una límpida y atónita esfera / Cuando mi peso me sea ligero / Concédeme el naufragio Señor / al primer grito de aquel joven día

²⁸ “Promiscuidad son los contactos que se tienen en un momento histórico, causa de enredamiento en embrollos para quien busca una orientación clara”, Ungaretti, “Note” a *L’allegria*, en *op. cit.* p. 527.

IV-3. El hombre: náufrago y vagabundo

El poeta, sobreviviente al naufragio de la guerra como de la vida misma, retoma el viaje, recuperando así la esperanza de seguir viviendo y la casi inagotable búsqueda de inocencia. Después de la difícil experiencia de la guerra – vista como desorden violento y ataque al nido -- el poeta reanuda el viaje de la vida. Pero esa alegría del naufragio revela la difícil y trágica experiencia del dolor y de la muerte:

E subito riprende
 il viaggio
 come
 dopo il naufragio
 un superstite
 lupo di mare
 (“Allegria di naufragi”; *Naufragi*, p. 61)¹

Desilusión y desencanto constituyen la alegría del naufragio: la amarga conciencia de la fragilidad humana y el intenso anhelo de asentarse. Después de la dura y aniquilante experiencia del nómada del desierto que abandona su ciudad natal, y de la difícil y trágica experiencia de la guerra, el poeta espera, al menos, poder al fin asentarse, ya que parece imposible encontrar la tan anhelada inocencia.

Aún se da la búsqueda de un posible consuelo y el anhelo de una esperanza que sobreviva al hombre después del naufragio de la guerra. Al respecto escribió Ungaretti:

Il primitivo titolo, strano, dicono, era *Allegria di naufragi*. Strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, soffocato, consumato dal tempo. [...] Non si tratta di filosofia, si tratta d'esperienza concreta, compiuta sino dall'infanzia vissuta ad Alessandria e che la guerra 1914-1918 doveva fomentare, inasprire, approfondire, coronare. *L'Allegria di naufragi* è la presa

¹ “Alegria de naufragios” : Y de pronto reanuda / el viaje / como / después del naufragio / un sobreviviente / lobo de mar.

di coscienza di sé, è la scoperta che prima adagio avviene, poi culmina d'improvviso in un canto scritto il 16 agosto 1916, in piena guerra, in trincea, e che s'intitola *I fiumi*.²

Para el poeta, como se puede leer en esta nota, todo es naufragio; es decir, el hombre se encuentra a la deriva de la destrucción del tiempo. Pero de la superación del naufragio viene el regocijo, la alegría. A aquella sensación del naufragio y de la destrucción del tiempo, se contrapone, --aunque surgiendo brevemente-- la alegría: la alegría del naufragio, la alegría de vivir que se contrapone a la muerte y al tiempo. El título del poemario proviene de la edición de 1919, *Allegria di naufragi*, que daría a su vez nombre al título definitivo de *L'allegria* de 1931.

También es interesante ver cómo el poeta señala el descubrimiento de sí mismo: como algo gradual que culminará en plena guerra. Es a partir de la guerra que el poeta se replantea toda su vida, ya que la guerra acelera esa situación, esa reflexión. Frente a los desastres de la guerra, el poeta hace una recapitulación de su vida. La guerra acrecienta, profundiza y exagera la visión del poeta respecto al tiempo y a la muerte.

Después del difícil naufragio de la guerra que atentó y violentó tanto el nido personal como el patrio, el poeta retoma el viaje. Ante tal violencia contra el nido, el poeta vagará antes de encontrarlo de nuevo. Pero la deshumanización y la destrucción de la guerra han hecho perder la fe en la fraternidad humana. Y la búsqueda de un país inocente, no sólo parece ingenua, sino también imposible e irrealizable. La búsqueda del poeta-vagabundo se centrará, entonces, en poder encontrar la casa tantas veces anhelada.

² "El primitivo título, extraño, dicen, era *Allegria di naufragi*. Extraño si todo no fuese naufragio, si todo no estuviese envuelto, ahogado, consumado por el tiempo [...]. No se trata de filosofía, sino de experiencia concreta, hecha desde la infancia vivida en Alejandría, y que la guerra de 1914-1918 debía fomentar, exagerar, profundizar, coronar. La *Allegria di naufragi* es la toma de conciencia de sí mismo, es el descubrimiento que acontece poco a poco para culminar después, repentinamente, en un canto escrito el 16 de agosto de 1916, en plena guerra, en la trinchera, y que se intitula "Los ríos". Giuseppe Ungaretti en "Nota" a *L'allegria*, op. cit., p. 517.

Revélese así el cansancio del poeta vagabundo y su deseo de asentarse, de descansar, de buscar el cálido rincón del nido perdido:

Non ho voglia
di tuffarmi
in un gomito
di strade

Ho tanta
stanchezza
sulle spalle

Lasciatemi così
come una
cosa
posata
in un
angolo
e dimenticata

Qui
non si sente
altro
che il caldo buono
Sto
con le quattro
capriole
di fumo
del focolare

(“Natale”; *Naufragi*, p. 62)³

El poeta ya no tiene ganas de vagabundear, se siente cansado. Lejos de las trincheras, toda violencia ha desaparecido. No así la sensación de fragilidad y de pequeñez que ha dejado la guerra: el poeta pide que lo dejen, como si fuese “una cosa posata in un angolo e dimenticata”.

³ “Navidad” : No tengo ganas / de zambullirme / en un ovillo / de calles / Tengo tanto / cansancio / sobre los hombros / Dejadme así / como una / cosa / puesta / en un / rincón / y olvidada / Aquí / no se siente / más / que calor bueno / Estoy / con las cuatro / cabriolas / de humo / del fogón.

También esa fragilidad e incapacidad de la voluntad pueden formar parte de un cansancio de vivir, un cansancio existencial, por el cual el poeta se deja llevar, incluso, de modo ciego:

Lontano lontano
 come un cieco
 m'hanno portato per mano
 (“Lontano”, *Naufragi*, p. 68)⁴

¡Qué lejos y contrario se nos muestra, frente a la figura del poeta-soldado, violento, lleno de indignación y de valor por vivir, acostumbrado a luchar, no obstante todo, no obstante la muerte⁵, ese calor navideño, ese convencional anhelo de la casa! De hecho, este anhelo del vagabundo nos recuerda al nómada melancólico y nostálgico del desierto.

Pero el poeta-vagabundo se siente bien en la comodidad del “caldo buono”. Afuera se encuentra la nieve y el frío invernales. Mas, desde la visión cálida y cómoda desde dentro de la casa, incluso la nieve invita a descansar, a recostarse:

Vorrei imitare
 questo paese
 adagiato
 nel suo camice
 di neve
 (“Dormire”, *Naufragi*, p. 66)⁶

El poeta-vagabundo anhela sentarse, aunque se sienta extranjero en cada nuevo lugar que conoce. Un vagabundo que busca un lugar inocente, un lugar de donde iniciar:

In nessuna
 parte
 di terra
 mi posso
 accasare

⁴ “Lejos”: Lejos lejos / como a un ciego / me han llevado de la mano.

⁵ *Cfr. Ibid.*, p. 518.

⁶ “Dormir”: Quisiera imitar / este pueblo / recostado / en su bata / de nieve.

A ogni
nuovo
clima
che incontro
mi trovo
languente
che
una volta
già gli ero stato
assuefatto

E me ne stacco sempre
straniero

Nascendo
tornato da epoche troppo
vissute

Godere un solo
minuto di vita
iniziale

Cerco un paese
innocente

(“Girovago”; *Girovago*, p. 85)⁷

“Girovago” representa el sentimiento de orfandad y soledad del hombre surgido de las trincheras de la guerra. En “Girovago” se expresa el intenso anhelo de asentarse del poeta-vagabundo, así como también la búsqueda de inocencia, aun después de tantos naufragios:

Questa poesia, composta in Francia dov'ero stato trasferito con il mio reggimento, insiste sull'emozione che provo quando ho coscienza di non appartenere a un particolare luogo o tempo. Indica anche un altro dei miei temi, quello dell'innocenza, della quale l'uomo invano cerca traccia in sé o negli altri sulla terra.⁸

⁷ “Vagabundo”: En ninguna / parte / de tierra / me puedo / asentar / En cada / nuevo / clima / que encuentro / me veo / languideciente / porque / una vez / ya me había / acostumbrado / Y me alejo siempre / extranjero / Naciendo / vuelto desde épocas demasiado / vividas / Gozar un solo / minuto de vida / inicial / Busco un país / inocente

⁸ “Este poema, compuesto en Francia donde había sido transferido con mi regimiento, insiste en la emoción que siento cuando estoy consciente de no pertenecer a un determinado lugar o tiempo. Indica también otro de mis temas, el de la inocencia, de la cual el hombre busca, en vano, la huella en sí mismo o en los otros hombres”, Ungaretti, “Note a *L'allegria*”, *op. cit.*, p. 526.

El propio Ungaretti señala que es vana la búsqueda de inocencia entre los hombres. Podríamos pensar que fue la experiencia trágica de la guerra la que llevó al poeta a tal conclusión. La fragilidad y el cansancio humanos aparecidos después de la trágica experiencia de la guerra, como en el poema “Natale”, pueden verse también en “Dolina notturna”, en la comparación del poeta con la hoja seca enroscada (imagen que aparece también en “Soldati” y “Fratelli”). Además en “Dolina notturna” se regresa a la figura del poeta-nómada, que se compara ahora con la figura del poeta-vagabundo:

Il volto
di stanotte
é secco
come una
pergamena

Questo nomade
adunco
morbido di neve
si lascia
come una foglia
accartocciata

L'interminabile
tempo
mi adopera
come un
fruscio

(“Dolina notturna”; *Naufragi*, p. 63)⁹

Sin embargo, en esta fragilidad del poeta-nómada-vagabundo puede verse un nuevo elemento: el tiempo. Porque si el poeta se siente usado como una hoja enrollada, como un crujido, es a causa del tiempo: “Il nemico eterno con il quale occorre fare i conti”.¹⁰ Pero

⁹ “Dolina nocturna”: El rostro / de esta noche / es seco / como un / pergamino / Este nómada / ganchudo / suave de nieve / se abandona / como una hoja / enroscada / El interminable / tiempo / me usa / como un / crujido.

¹⁰ “el enemigo eterno con el cual es preciso hacer las cuentas”, Ungaretti, “Note a *L'allegria*”, *op. cit.*, p. 525.

ante la fuerza destructora del tiempo existe, para Ungaretti, un punto, una dirección, algo que oriente en la vida, algo que dé sentido a la vida:

Ma per quanto fragile, derisorio sia il poeta, sia l'uomo, per quanto impotente nel fondo della sua notte elementare, un'intuizione l'ha punto, qualche cosa o qualcuno lo conduce verso un punto. La sua vita non è pura sordità, qualche cosa c'è da fare su questa terra: un punto, una formula da trovare, e non importa che tale sentimento d'accordo fondamentale con il tempo nemico, con l'universo delle forme, può oscurarsi o cancellarsi. Esiste e dà alla vita il suo senso, il suo oriente.¹¹

A esta fuerza que se opone al tiempo se hace referencia a lo largo de toda *L'allegria*. La condición mortal del “interminabile tempo” vuelve árido el paisaje, torna reseca la noche. He señalado cómo la carencia de agua puede simbolizar ausencia de vida. El náufrago sobreviviente ahora se compara al “nomade adunco”. El viaje del poeta no ha terminado, nunca termina. Por momentos parece que regresa al árido desierto.

¹¹ “Pero, por más frágil e irrisorio que sea el poeta, por más impotente que sea el hombre en el fondo de su noche elemental, una intuición lo ha punzado, algo o alguien lo conduce hacia un punto. Su vida no es sólo sordera, algo hay que hacer sobre esta tierra: un punto, una fórmula se tiene que encontrar, y no importa que tal sentimiento de acuerdo fundamental con el tiempo enemigo, con el universo de las formas, pueda oscurecerse o cancelarse. Existe y da a la vida su sentido, su dirección”, *Idem*.

IV-4. El incesante fluir de la Natura y del Universo

Confusa acqua
 come il chiasso poppa che odo
 dentro l'ombra
 del
 sonno

“Levante”; *Ultime*. (1942)¹

Uno de los significados simbólicos de la *Allegria* consiste en reencontrar el origen, en reanudar el viaje a las fuentes de la vida, a los ríos de la vida. Un viaje profundo y denso al agua honda y oscura de los orígenes. Siendo el agua el elemento que sostiene dicho viaje, el poeta tiene que remontarse a las aguas maternas, regenerándose así en el universo:

Quale canto s'è levato stanotte
 che intesse
 di cristallina eco del cuore
 le stelle

Quale festa sorgiva
 Di cuore a nozze

Sono stato
 uno stagno di buio

Ora mordo
 come un bambino la mammella
 lo spazio

Ora sono ubriaco
 d'universo

(“La notte bella”; *Il porto sepolto*, p. 48)²

¹ “Levante”: Agua confusa / como el ruido / de popa que oigo / en la sombra / del / sueño

² “La noche bella”: Qué canto se elevó esta noche / que entreteje / con cristalino eco del corazón / las estrellas / Qué fiesta de manantial / del corazón en boda / He sido / un estanque de oscuridad / Ahora muerdo / como un niño la mama / el espacio / Ahora estoy borracho / de universo

Alcanzada la armonía en la que el poeta, alegre el corazón, se siente fundirse con el universo, se revela la totalidad del símbolo del agua. Desde el comienzo de la vida donde el agua se funde con lo oscuro, con la noche, hasta la plena identificación – en un momento de ebriedad– de este surgir, de este origen, de la vida con el universo. Pero esta identificación va más allá, pues el símbolo del agua abarca desde el origen hasta el final del ciclo vital, visto como el regreso al mar, como un reflujó en el universo:

Col mare
mi sono fatto
una bara
di freschezza
(“Universo”; *Il porto sepolto*, p. 49)³

El origen es alcanzado cuando el poeta se siente en armonía y en unidad con el flujir del universo y de la Natura. Pero ese simbólico origen vital (el agua) va de una condición prenatal (“uno stagno di buio”) hasta una condición mortal (“una bara di freschezza”). Así, el viaje del poeta hacia el origen revela un ciclo eterno, incesante y cruel donde nacimiento y muerte se funden.

Esta fusión con la naturaleza, con el universo, se da especialmente a través del elemento vital del agua. En “I fiumi”, poema al que ya se ha señalado como culminación de la toma de conciencia y descubrimiento del propio poeta⁴, la “urna d’acqua”, emparentada con “uno stagno di buio” y con “una bara di freschezza”, permite al poeta reconocerse a sí mismo, a la vez que su constitución funciona como sinónimo del nido recuperado, del origen alcanzado:

³ “Universo”: Con el mar / me he hecho / un ataúd / de frescura. De hecho, los cuatro versos que componen “Universo” formaban inicialmente la parte final de “La notte bella” hasta la edición definitiva de 1942. *Cfr.* G. De Robertis, *Aparato critico delle varianti*, en *op. cit.*, pp. 626-7.

⁴ *Cfr.* Ungaretti, *op. cit.*, p. 517.

Stamani mi sono disteso
 in un'urna d'acqua
 e come una reliquia
 ho riposato

L'Isonzo scorrendo
 mi levigava
 come un suo sasso
 [...]

Questo é l'Isonzo
 e qui meglio
 mi sono riconosciuto
 una docile fibra
 dell'universo

Il mio supplizio
 é quando
 non mi credo
 in armonia

Ma quelle occulte
 mani
 che m'intridono
 mi regalano
 la rara
 felicità

(“I fiumi”; *Il porto sepolto*, p. 43)⁵

Por medio del agua, el poeta puede purificarse en el seno del río y así regresar al flujo universal, al origen. El poeta, a través del agua, puede identificarse plenamente en el universo: es el agua la que permite una transfiguración en el paisaje de la naturaleza. Es el agua la que lo conduce a la “armonía”, a la unidad con el universo, a “la rara felicidad”, aunque exista la condición mortal que lo aleja de ese flujo vital.

⁵ “Los ríos”: Esta mañana me he recostado / en una urna de agua / y como una reliquia / he descansado / El Isonzo fluyendo / me alisaba / como una de sus piedras / Este es el Isonzo / y aquí más que nunca / me he reconocido / una dócil fibra / del universo / Mi suplicio / es cuando / no me siento / en armonía / Pero esas ocultas / manos que me mojan / me regalan / la rara / felicidad

Pero resalta especialmente esa identificación y transfiguración del poeta en el Isonzo, en el río, en la naturaleza. Al sentirse en “armonía”, el poeta se transmuta en el paisaje vital:

Oggi
 come l’Isonzo
 di asfalto azurro
 mi fisso
 nella cenere del greto
 scoperto dal sole
 e mi trasmuta
 in volo di nubi
 (“Annientamento”; *Il porto sepolto*, p. 29)⁶

Come una nuvola
 mi filtro
 nel sole
 (“Trasfigurazione”; *Naufrazi*, p. 69)⁷

En “I fiumi” se repasan “le epoche”, las etapas de la vida del poeta. El Serchio representa el origen patrio. El Nilo, la infancia y la adolescencia vividas en Alejandría. El Sena, la formación decisiva que conformó al poeta:

Ho ripassato
 le epoche
 della mia vita

Questi sono
 I miei fiumi

Questo é il Serchio
 al quale hanno attinto
 duemil’anni forse
 di gente mia campagnola
 e mio padre e mia madre

⁶ “Aniquilamiento”: Hoy / como el Isonzo / de asfalto azul / me fijo / en las cenizas del arenal / descubierto por el sol / y me transmuta / en vuelo de nubes

⁷ “Trasfiguración”: Como una nube / me filtro / en el sol

Questo é il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure

Questa é la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto

Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo
(“I fiumi”; *Il porto sepolto*, p. 44-5)⁸

En el regreso al origen, a través de los diversos ríos, se retoma el viaje del poeta hacia su patria, Italia, vista como el río del origen de los antepasados, de los padres, del propio poeta. También se retoma el recuerdo de su infancia y su adolescencia vividas en su ciudad natal, Alejandría, la ciudad abandonada pero siempre presente, recobrada por medio del recuerdo y de la poesía. Así como también el decisivo y fundamental tiempo vivido en París, en cuya turbia influencia el poeta se ha conocido.

El viaje hacia el origen es profundo, intenso, denso; es un viaje hacia adentro, en el cual el recuerdo es esencial. De hecho, se parte del recuerdo. Es un viaje hacia el pasado, hacia el recuerdo del origen, que cambia profundamente al poeta.

El significado del viaje de regreso a las fuentes de la vida, al hondo y oscuro origen de la vida, consiste, mediante la simbólica recuperación del nido, en recuperar la unidad perdida. Ya que si no se puede recuperar la inocencia perdida, el poeta sí anhela recuperar

⁸ He repasado / las épocas / de mi vida / Éstos son / mis ríos / Éste es el Serchio / del que ha sacado agua / dos mil años quizá / mi gente campesina / y mi padre y mi madre / Éste es el Nilo / que me vio / nacer y crecer / y arder de desconocimiento / en las extensas llanuras / Éste es el Sena / y en su turbiedad / me he revolcado / y me he conocido / Éstos son mis ríos / contados en el Isonzo

la unidad. Es el intenso deseo de poder ser uno con la Natura, con el universo, que revela en muchos casos, una búsqueda de lo divino. Es el largo viaje de la dispersión hacia la unidad.

Sin embargo, el propio fluir de la Natura y del universo, es decir el tiempo, se opone a reencontrar el origen y recuperar el nido perdido. El Tiempo en *L'allegria* es una presencia aniquilante y destructora. Ya se le simbolice en la luz quemante del sol desértico o en la árida y reseca piedra asfixiante del Carso, el tiempo representa destrucción y muerte.

Al mítico viaje en el símbolo del agua, se contraponen la aniquilante presencia del tiempo. A la mítica agua regeneradora y vital, fuente del origen, se opone el cambio, el incesante fuego que fluye del Universo:

D'improvviso
 é alto
 sulle macerie
 il limpido
 stupore
 dell'immensità
 E l'uomo
 curvato
 sull'acqua
 sorpresa
 dal sole
 si rinviene
 un'ombra

Cullata e
 piano
 franta

(“Vanità”; *Naufrazi*, p. 78)⁹

⁹ “Vanidad”: De repente / es alto / sobre los escombros / el limpido / estupor / de la inmensidad / Y el hombre encorvado / sobre el agua / sorprendida / por el sol / se reconoce / una sombra / Acunada y / lentamente / quebrada.

Después de haber sobrevivido a la guerra y haber reanudado el viaje después del naufragio, ya cansado el poeta, trata de identificarse en el agua, anhela verse reflejado en la naturaleza, pero el sol --símbolo de la destrucción del tiempo-- lo reduce a “un’ombra cullata e piano franta”. Revélase así la fractura del mito, la ruptura con los orígenes, con el flujo vital del agua.

Se revela así también la ingenua y ridícula vanidad –ahora ya “rota”– del hombre, que creyó en la ilusión de encontrar la fraternidad y alguna huella de inocencia entre los hombres durante la trágica experiencia de la guerra, que sólo ha dejado muerte y destrucción. Pero también la visión de Ungaretti revela un pesimismo y una ironía, que recuerdan a Leopardi, sobre la vanidad del hombre de sentirse uno con la Natura y con el Universo.

La luz solar de “il limpido stupore dell’immensità” –identificado además con una presencia divina que muestra aún más la pequeñez del hombre– revela no sólo la huella del tiempo y el fluir del universo, sino que también se emparenta con el paisaje o anti-paisaje del Infinito. De este modo, roto el flujo vital del agua, el hombre se espanta ante la condición negativa que lo oprime:

La mia squallida
vita si estende
più spaventata di sé

In un
infinito
che mi calca e mi
preme col suo
fievole tatto

(“Sempre notte”; *Naufragi*, p. 71)¹⁰

¹⁰ “Siempre noche” : Mi lóbrega / vida se extiende / más asustada de sí / En un / infinito / que me pisa y me / estruja con su / tacto endeble

In quest'oscuro
colle mani
gelate
distinguo
il mio viso

Mi vedo
abbandonato nell'infinito
(“Un'altra notte”; *Naufragi*, p. 72)¹¹

Es así que el hombre se halla perdido en la inmensidad del “infinito” y de la noche, en la inmensidad del tiempo. Recuérdese cómo en “Dolina notturna”, “l'interminabile tempo” usaba al poeta como “un fruscio”. Ya no es el paisaje el que destruye o aniquila al poeta, sino el tiempo. Mejor dicho, el tiempo se asemeja al infinito, a un tipo de anti-paisaje impreciso e ilimitado; de aquí proviene la comparación del infinito con el tiempo.

Además no hay que olvidar que estos poemas se refieren también a la noche. La noche como metáfora de la infinitud del tiempo, de lo interminable. El paisaje de la noche revela la fragilidad del hombre ante el infinito y ante el tiempo. En la oscuridad infinita de la noche, el poeta distingue su rostro con sus propias manos. En la vastedad del tiempo, el poeta se ve, se reconoce solo, huérfano, perdido.

La infinitud de la noche, la vastedad del espacio y del tiempo, se pasan también a la natura, al paisaje de la primavera; así, se revela el infinito cansancio del paisaje, de la natura, en “Si porta”:

Si porta
l'infinita
stanchezza
dello sforzo
occulto
di questo principio
che ogni anno

¹¹ “Otra noche”: En esta oscuridad / con las manos / heladas / distingo / mi rostro / Me veo / abandonado en el infinito.

scatena la terra¹²
 (“Si porta”; *Girovago*, p. 84)

Ese infinito cansancio de la naturaleza, del universo, es parte del cansancio existencial del poeta: es el eterno viaje inmortal del tiempo. El cruel nacer y morir de las estaciones del que ya había escrito Leopardi:

[...] E come il vento
 odo stormir tra queste piante, io quello
 infinito silenzio a questa voce
 vo comparando: e mi sovvien l’eterno,
 e le morte stagioni, e la presente
 e viva, e il suon di lei. [...] ¹³

Es la cruel regeneración de la tierra muerta con la que inicia *The Waste Land*:

April is the cruellest month, breeding
 lilacs out of the dead land, mixing
 memory and desire, stirring
 dull roots with spring rain¹⁴

Es la pesimista huella del poeta al no encontrar la casa, “il paese innocente”. Es la cruel e irónica verdad del hombre que reconoce su pobre vida mortal dentro de un viaje inmortal. Ante tal consunción compárese ahora el reconocimiento en “I fiumi”, símbolo de la vida y del nido recuperado, del origen, como una “fibra dell’universo”, con el conocimiento de saberse, de reconocerse desilusionado, desengañado, “presa in un giro immortale” que no otorga ningún descanso, ningún reposo, ningún oasis:

¹² “Se lleva”: Se lleva / el infinito / cansancio / del esfuerzo / oculto / de este principio / que cada año / desencadena la tierra.

¹³ “Escucho el viento susurrar entre estas ramas, y comparando voy a aquel silencio infinito, esta voz; y pienso en lo eterno, en las muertas estaciones y en la presente rumorosa”. G. Leopardi, “L’infinito”, *Canti*, Lucio Felici (ed.), Newton Compton, Roma, 1974, p. 140.

¹⁴ T. S. Eliot, “The burial of the dead”, *The Waste Land* en *Antología de la poesía norteamericana*, p. 218.

Dopo tanta
nebbia
a una
a una
si svelano
le stelle

Respiro
il fresco
che mi lascia
il colore del cielo

Mi riconosco
immagine
passeggera

Presa in un giro
Immortale

(“Serenò”; *Girovago*, p. 86)¹⁵

El símbolo del agua aseguraba en “I fiumi” la armonía, la unidad. Pero el propio fluir del universo implica esta precariedad, comporta una condición mortal. “Serenò”, uno de los poemas más bellos y mejor logrados de *L'allegria*, revela la huella final del viaje del poeta. “Serenò” expresa esta alegría sentida inmediatamente después del naufragio, esta alegría de vivir que es el significado del título de *L'allegria*.

Después de tantos obstáculos, después de tantos naufragios, el poeta puede ver con claridad el paisaje y respirar la vida. Después de la vasta y cansada noche, aparece la belleza de la primera luz: el frescor que deja el color del cielo. Después de tanta niebla que impide ver, que enceguece, se revela la claridad del cielo. Después del naufragio, la alegría del sobreviviente.

¹⁵ “Serenò”: Después de tanta / niebla / una / a una / se develan / las estrellas / Respiro / el frescor / que me deja / el color del cielo / Me reconozco / imagen / pasajera / Apresada en un giro / inmortal.

Sin embargo, el hombre está solo, huérfano, abandonado. Pues el largo viaje de la vida y el tiempo han mostrado el sentimiento de la inocencia perdida, la fraternidad traicionada por los hombres y la ruptura con el incesante fluir de la Natura y del Universo, revelando así la orfandad y la precariedad de la condición humana, el estar de paso de los hombres. “Serenio” recuerda los versos finales del “Inferno” de la *Commedia* de Dante, cuando éste junto con su guía Virgilio sale del Infierno:

Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e sanza cura aver d’alcun riposo
salimmo su, ei primo e io secondo,
tanto ch’ i’ vidi delle cose belle
che porta ’l ciel, per un pertugio tondo;
e quindi uscimmo a riveder le stelle.¹⁶

“Ritorno”, poesía que abre la sección de *Prime*¹⁷, muestra la ruptura con el símbolo acuático del origen y del nido. Toda la protección que daba el símbolo del nido se ha disuelto. El nido ahora es “pallido involucro”, una imagen consumida, gastada, incapaz de proteger. El tiempo ha fracturado, ha quebrantado al mito:

Trinano le cose un’estesa monotonia di assenze

Ora è pallido involucro

L’azzurro scuro delle profondità si è franto

Ora è un arido manto

(“Ritorno”, *Prime*, p. 91)¹⁸

¹⁶ “Mi guía y yo entramos en aquel camino oculto para volver al mundo luminoso; y sin concedernos el menor descanso subimos, él delante y yo detrás, hasta que pude ver las cosas bellas, por una abertura redonda, que contiene el cielo; y por allí salimos para volver a ver las estrellas”. Dante Alighieri, “Canto XXIV”, *Inferno-Commedia*, p. 386.

¹⁷ *Prime*, la última sección de *L’allegria*, comprende las poesías –las primeras– del siguiente libro, *Sentimento del tempo*: “[*Prime*] Sono le poesie che indicano la nuova esperienza, dalla quale sta per nascere il *Sentimento del tempo*”, “[*Primeras*] Son las poesías que indican la nueva experiencia, de la cual está por nacer el *Sentimento del tempo*”, Ungaretti, “Note a *L’allegria*”, *op. cit.*, p. 526.

¹⁸ “Retorno”: Las cosas trinan una extensa monotonia de ausencias / Ahora es pálido envoltorio / El azul oscuro de las profundidades se ha roto / Ahora es un árido manto

Al significado simbólico que consiste en el viaje, a través del agua, hacia el origen, se opone el tiempo. Así, lo que permanece del largo viaje del poeta después de abandonar el desierto, de sobrevivir a la guerra y de reanudar el viaje después del naufragio es la alegría del propio viaje, la alegría de vivir del náufrago, la alegría de la vida. Pero además queda también el amargo y pesimista conocimiento sobre nuestra perennidad y la cruel ironía de la vida.

Así, ante estas terribles verdades, qué importa ya el anhelo de asentarse. En “Lucca” es irónico el asentamiento del poeta-vagabundo. El poeta encuentra casa en la tierra de los padres, en la patria; pero no encuentra el amor, sino que, nuevamente, se ve “immagine passeggera / presa in un giro immortale”, y se descubre dentro de la terrible trampa trituradora de la naturaleza:

Addio desideri, nostalgie.
 So di passato e d'avvenire quanto un uomo può saperne.
 Conosco ormai il mio destino, e la mia origine.
 Non mi rimane più nulla da profanare, nulla da sognare.
 Ho goduto di tutto, e sofferto.
 Non mi rimane che rassegnarmi a morire.
 Alleverò dunque tranquillamente una prole.
 Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori mortali, lodavo la vita.
 Ora che considero, *anch'io*, l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte.
 (“Lucca”; *Prime*, p. 95)¹⁹

¹⁹ “Lucca”: [...] Adiós deseos, nostalgias. / Sé del pasado y del futuro todo lo que un hombre puede conocer / Ya conozco mi destino y mi origen. / No me queda nada por profanar, nada por soñar. / He gozado de todo, y sufrido. / Sólo me queda resignarme a morir. / Criaré, pues, tranquilamente una descendencia. / Cuando un apetito maligno me incitaba a los amores mortales, alababa la vida. / Ahora que considero, *yo también*, el amor como una garantía de la especie, tengo en frente a la muerte.

“Lucca” cierra el viaje que había iniciado el poeta-nómada al abandonar su tierra natal, Alejandría, aventurándose después en la experiencia de la guerra como soldado, y, sobreviviendo a ésta, sintiéndose vagabundo, nómada de nuevo. “Lucca” representa, de modo irónico y cruel, la casa tanto tiempo buscada por el poeta-vagabundo, así como también el orden en toda esa aventura que constituye el viaje del poeta. En “Lucca” termina, finalmente, el naufragio, el extravío del poeta, que por ello se siente morir, porque el vagabundeo, la búsqueda y el naufragio han revelado ser la verdadera vida.

Al respecto, Luciano Rebay ha señalado la importancia de “Lucca”, escrita poco tiempo antes de la publicación de *Allegria di naufragi* de 1919, como conclusión de “la primera estación de la poesía ungarettiana”.²⁰

²⁰Cfr. Luciano Rebay, *op. cit.*, p. 95 ss.

Conclusiones

(Italia) Ha tenido y tiene poetas que pueden valer, yo creo, un Apollinaire o un Antonio Machado, o, si queremos ir más atrás, un Hopkins; poetas en los cuales lo mejor del simbolismo francés (que fue en poesía lo que en pintura fue el impresionismo) se injerta en formas italianas muy originalmente.

Eugenio Montale¹

En este estudio he querido mostrar la enorme importancia que el propio Ungaretti otorgó a los temas y sus significados simbólicos con el fin de darle mayor unidad a *L'allegria* y, en suma, para redactar el poemario en su forma final y definitiva, tal y como ahora lo podemos leer. Cómo el arduo trabajo de recomposición, casi obsesivo, llevado a cabo por Ungaretti, revela que el poeta regresaba una y otra vez sobre la huella de la tradición literaria elegida. Así como también a través de los temas y sus significados de *L'allegria* se revela esa compleja y riquísima relación de Ungaretti con la tradición y con las influencias literarias contemporáneas.

Mi análisis de estos fundamentales elementos del lenguaje poético de *L'allegria* ha apuntado hacia la experiencia biográfica del desierto, de la guerra y de la sobrevivencia a ésta, del naufragio que representó la guerra para Ungaretti o de la sensación de sentirse extranjero y vagabundo, como a la construcción poética que Ungaretti hizo de esas experiencias autobiográficas. Así, por ejemplo, el tema del poeta nómada-vagabundo, sin casa y sin lugar, se convertiría en un símbolo fatal de una época sin certezas y sin asideros.

¹ E. Montale, *op. cit.*, p. 39.

Por último, quisiera dedicar unas palabras a la importancia de *L'allegria*, en la poesía del siglo veinte. Considero que la aportación más importante de Ungaretti fue haber propuesto una lengua poética italiana para el siglo de la modernidad. Ungaretti logró transferir, en el ámbito de la lengua literaria italiana –y en particular en contraste con la tradición poética italiana, escasamente agitada por los arrebatos lingüísticos dannunzianos y futuristas o por la vanguardia de los *Crepuscolari*– los resultados estilísticos y temáticos derivados del simbolismo francés especialmente. Lo cierto es que Ungaretti, con su ruptura métrica y su esencial y humana respuesta hacia el lenguaje, desprovincializa la literatura italiana conduciéndola de lleno en el ámbito de la experiencia poética europea. La poesía de Ungaretti se remonta, como explica Gianni Pozzi:

... con l'implicito riconoscimento di una identità, al luogo di nascita di tutta la poesia del decadentismo moderno: alla radice comune, soggettiva e metafisica insieme, del simbolismo francese, madrepatria di tutte le provincie poetiche del Novecento europeo.²

Así, la experiencia ungarettiana estaría asociada al momento en el cual la lírica francesa parece contener en sí misma el arco de la experiencia poética europea más avanzada y significativa. Es decir, la crisis expresada por Baudelaire y Rimbaud, la profundización de esa crisis llevada a cabo por Mallarmé y la culminación y consolidación de la poesía simbolista expresada por Valery, Apollinaire, Breton.

Para Pozzi, incluso, el trasplante de la poética simbolista en la tradición literaria italiana llevado a cabo por Ungaretti es sustancial para entender el surgimiento y desarrollo del hermetismo en la poesía italiana:

² “...con el implícito reconocimiento de una identidad, al lugar de origen de toda la poesía del decadentismo moderno: a la raíz común, subjetiva y metafísica al mismo tiempo, del simbolismo francés, la madre patria de todas las provincias poéticas del siglo veinte europeo”, Pozzi, *La poesía italiana del novecientos*, Einaudi, Torino, 1970, p. 143.

Con l'esempio del suo innesto riuscito, Ungaretti trascina e chiude gran parte della poesia italiana del nuovo secolo nel cerchio mágico, nella torre d'avorio di una poetica *pura* e metafísica; in altre parole realizza e conclude, all'interno della letteratura italiana, quella svolta verso il decadentismo che la poesia europea aveva a suo tempo compiuto. È importante questo passaggio per scoprire la sostanza ed anche i limiti entro cui nasce e si sviluppa tutto l'ermetismo e gran parte della poesia italiana del Novecento.³

Esta parece ser la opinión, comentada por Montale, que incluye al llamado hermetismo como parte del decadentismo, y que habría “desprovincializado” la literatura italiana.⁴ Al respecto insistiría, porque en esta adhesión a la última fase de la poesía simbolista francesa, y en la consiguiente construcción de un modelo poético italiano, capaz de vivir y revivir aquel mismo último descubrimiento como hecho individual y original, creo poder encontrar, tanto el mérito histórico del primer Ungaretti, como el límite total del modelo italiano, así como también la pauta interpretativa para toda su obra.

³ “Con el ejemplo de su injerto alcanzado, Ungaretti arrastra y cierra gran parte de la poesía italiana del nuevo siglo en el cerco mágico, en la torre de marfil de una poetica *pura* y metafísica; en otras palabras realiza y concluye, al interior de la poesía italiana, aquella vuelta hacia el decadentismo que la poesía europea en su tiempo había hecho. Es importante este pasaje para descubrir la sustancia y también los límites dentro de los cuales nace y se desarrolla todo el hermetismo y gran parte de la poesía italiana del siglo veinte”, *Ibid.*, p. 145.

⁴ “Del hermetismo sé bien poco. La etiqueta nació en Italia, pero no se difundió en otros lugares. En Italia fue usada en acepción no siempre negativa: se habló de una experiencia decadente que incluía también el llamado hermetismo, y que habría “desprovincializado” nuestra literatura”, Montale, *op. cit.*, p. 64. Es fácil advertir que Montale se refiere al mérito de Ungaretti, como también a otros poetas, de haber “desprovincializado” la literatura italiana.

Bibliografía

- Ungaretti, Giuseppe, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*. Leone Piccioni (ed.), Mondadori, Milano, 1974.
- , *Vida de un hombre. 106 poesías, 1914-1960*. Edición bilingüe. Trad. Gianna Prodan y Miguel Galanes, Libertarias, Madrid, 1993.
- , *La alegría*. Trad. Marco Antonio Campos, UNAM, México, 1979.
- , *La alegría. La Tierra prometida*. Edición bilingüe. Trad. Oreste Frattoni, Fausto, Buenos Aires, 1974.
- Abruzzese, Alberto, *La crisi dello stato liberale e l'età del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, pp. 235-244.
- Allegri, Mario “Vita d'un Uomo di Giuseppe Ungaretti” en *Il Novecento I, L'età della crisi*, Volumen IV de Alberto Asor Rosa (ed.). *Letteratura italiana. Le opere*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 431-461.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin, FCE, México, 1975.
- Barthes, Roland, *Crítica y Verdad*. Trad. José Bianco, Siglo XXI, México, 1971.
- , *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1973.
- , “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*. Trad. M. Fernández, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 66-71.
- Benjamin, Walter, “Karl Kraus” *Sobre el programa de la filosofía futura y otros Ensayos*. Trad. Roberto J. Vernengo, Monte Ávila, Caracas, 1971, pp. 159-168.
- , “El narrador” *Contra la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1990.
- Beristáin Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997.
- Bigongiari, Piero, “Introduzione sinnotica alla poesia di Ungaretti” *Poesia italiana del novecento*, Vallecchi, Firenze, 1965, pp. 135-154.
- Debenedetti, Giacomo, “Ungaretti” *Poesia italiana del novecento*, Garzanti, Milano, 1974, pp. 69-106.

- De Robertis, Giuseppe, "Ungaretti" *Scrittori del novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 38-50.
- Dombroski, Robert, "Poetry and the avant-garde" en Peter Brand and Lino Pertile (eds.), *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge University Press, 1996, pp. 493-508.
- Eliot, T. S., "Tradition and individual talent", *Selected Essays*, Faber, London, 1934, pp. 13-22.
- Flora, Francesco, "Dal futurismo all'Ermetismo" *Saggi di poetica moderna. Dal Tasso al surrealismo*. Firenze, 1949, pp. 74-96.
- Foucault, Michel, "La prosa del mundo" *Las palabras y las cosas*. Tr. E. Cecilia Frost, Siglo XXI, México, 1997, pp. 26-52.
- Galletti, Alfredo, "Caratteri e forme della letteratura italiana odiemmissima (1919-1930)" *Il Novecento*, Vallardi, Milano, 1935, 453-525.
- González, Jesús, *Historia de la literatura italiana. Vol. II. Desde la unidad nacional hasta nuestros días*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993.
- Gutia, A. J. *Linguaggio di Ungaretti*, Vallecchi, Firenze, 1959.
- Hamburger, Michael, "Internacionalismo y guerra" *La verdad de la poesía*, FCE, México, 1991, pp. 155-186.
- Luperini, Romano, "Le tentazioni dell'innocenza: Ungaretti dall'espressionismo al petrarchismo", *Il Novecento*. Tomo I, Loescher, Torino, 1985, pp. 268-284.
- Macrí, Oreste, "Aspetti retorici e esistenziali dell'*Allegria* di Ungaretti" en *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Vallecchi, Firenze, 1968, pp. 15-32.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *La tradizione del novecento*, Vallecchi, Firenze, 1987.
- Montale, Eugenio, *De la poesía*. Selección, traducción y notas Francisca Perujo, Pre-textos, Valencia, 1995.
- Ossola, Carlo, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano, 1975.
- Palazzeschi, Aldo, *Poesie*, Vallecchi, Firenze, 1949.

- Paz, Octavio, "La tradición del haikú", *El signo y el garabato*, Mortiz, México, 1975, pp. 113- 130.
- , "La tradición de la ruptura", *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 17-26.
- Petronio, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*. Trad. M Carrera y M. Muñiz, Cátedra, Madrid, 1990, p. 927-987.
- Piccioni, Leone, *Vita di Ungaretti*, Rizzoli, Milano, 1979.
- , *Per conoscere Ungaretti*, (Antología de poesías, prosas, ensayos y traducciones) Mondadori, Milano, 1993.
- Portinari, Folco, *Giuseppe Ungaretti*, Stampatori, Torino, 1967.
- Pound, Ezra, "Una recapitulación", *El arte de la poesía*. Trad. José Vázquez Amaral, Mortiz, México, 1978, pp. 7-24.
- Pozzi, Gianni, "Giuseppe Ungaretti", *La poesia italiana del novecento. Da Gozzano agli ermetici*. Einaudi, Torino, 1970, pp. 133-159.
- Quasimodo, Salvatore, *Poesie*. Introducción y selección Cesare Milanese, Newton Compton, Roma, 1992.
- Rebay, Luciano, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1962.
- Sanguineti, Edoardo, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 1969.
- Sapegno, Natalino, "La letteratura del Novecento", *Compendio di storia della Letteratura italiana. Volume III. Dal Foscolo ai moderni*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.
- Spagnoletti, Giacinto, "Dai Crepuscolari agli scrittori d'avanguardia", *Profilo della letteratura italiana del novecento*, Gremese, Roma, 1975, pp. 45-100.
- Valverde, José María, "Introducción" en T. S. Eliot, *Poesías reunidas 1909-1962*. Trad. José María Valverde, Alianza, Madrid, 1978.
- Zanzotto, Andrea, "Ungaretti: Terra promessa" en *Poesia*, Milano, Luglio/Agosto 2000.