

Eugenio Montale en dos tiempos

De Huesos de sepia a Las ocasiones

Annunziata Rossi

Eugenio Montale (1896-1981) es uno de los grandes poetas italianos de la modernidad. Su obra fulgurante le valió el Premio Nobel de Literatura en 1975. La investigadora universitaria Annunziata Rossi explora en este ensayo la poética de la obra inicial de Montale donde se encuentran ya perfiladas las obsesiones que nutren su obra de madurez.

Quería que mi palabra fuera más adherente que la de otros poetas que había conocido. ¿Más adherente a qué? Me parecía vivir bajo una campana de vidrio y, sin embargo, me sentía estar cercano a algo esencial. Un velo sutil, apenas un hilo me separaba del quid definitivo. La expresión absoluta hubiera sido la ruptura de ese hilo, el fin del engaño del mundo como representación.

EUGENIO MONTALE, *Entrevista imaginaria*, 1946.

Eugenio Montale (Génova 1896-1981) llegó a la poesía sin tener la seguridad de ser poeta, y casi sin quererlo. Lo dice en su *Entrevista imaginaria* de 1946: “No hubo en mí una infatuación poética, ni algún deseo de ‘especializarme’ en este sentido”. Otras eran las ambiciones que el joven Montale acariciaba. Su ambición era el canto; poseía una magnífica voz de barítono y estudiaba para ser cantante de ópera. A la muerte de su maestro



Eugenio Montale

Si vorì, del que deja un breve y estupendo retrato tierno-cómico en su *Farfalla di Dinard*, Montale cambió de “rumbo”, abandonó el canto y se dedicó a la poesía obedeciendo a una necesidad de expresión musical. Por allí fue por donde entró a la experiencia de la fundamental “unidad de las artes”, lo cual no quedó en una simple declaración teórica porque toda su poesía está impregnada de música y de un fuerte componente figurativo, icástico.

De esa manera, sin proyectos (“no voy en busca de la poesía, espero que me visite”), Montale entra en escena en 1925 con *Huesos de sepia*. El título desconcertó, y uno que otro crítico comentó irónicamente que era más adecuado para un libro de fauna marina, ¡y eso que no se podría hallar un título más apropiado y sugerente! Los “huesos de sepia”, metáfora de una humanidad que naufraga, son los “inútiles escombros”, los desechos que el mar —imagen arcaica de la vida— arroja de sus abismos y que el sol reseca y corroe sobre la playa, “muertas memorias de lo que ha sido sólo una desolada veleidad de existir”: materia muerta de algo que fue vida. La poesía de Montale es tan corrosiva como el cósmico Mediterráneo al que el poeta, en un dramático diálogo, invoca e interroga.

Los *Huesos de sepia* —tono humilde y alto oficio poético— pasaron unos años inadvertidos y se usieron como revelación sólo hasta los años treinta del siglo pasado. Por su supuesta impenetrabilidad, el libro fue criticado por hermético e, inclusive, para muchos resultó “irritante”. Sin embargo, el término “hermetismo” pronto se extendió a toda la producción de los “nuevos líricos” como prefirieron llamarlos Luciano Anceschi y Edoardo Sanguineti. De hecho y *a rigore*, el término no es exacto porque la nueva lírica italiana, si bien oscura —como lo es toda la poesía europea de ese

tiempo— no presenta ninguna influencia de las doctrinas herméticas que, sobre todo bajo el influjo de Eliphaz Levi, habían penetrado en las últimas décadas del siglo XIX en la poesía francesa para la cual la inaccesibilidad fue programática. Si por hermetismo se entiende el movimiento literario que tiene su origen en las doctrinas sapienciales de Hermes Trismegisto, supuesto inventor de la escritura, que es instrumento de comunicación pero también sigilo para ocultar lo cano, la poesía italiana no es hermética. Doy como ejemplo a I g u n o s versos de un soneto de Mallarmé, el gran “sacerdote” del hermetismo:

<i>à la nue accablante tu</i>	a la nube agobiante callado
<i>basse de basalte et de laves</i>	fondo de basalto y lavas
<i>a même les échos esclaves</i>	entre los ecos esclavos
<i>par une trompe sans vertu</i>	por una trompa sin virtud
<i>quel sépulcral naufrage (tu</i>	qué sepulcral naufragio (tú
<i>le sais, écume, mais y</i>	lo sabes, espuma, pero
<i>[baves]</i>	[babeas]
<i>suprême une entre les</i>	suprema una entre los
<i>[épaves]</i>	[desechos]
<i>abolit le mât dévêtu.</i>	anula el árbol desnudo.

Estos versos sí son un ejemplo de escritura críptica, lenguaje cifrado sin puntuación (salvo en el paréntesis) y sin orden sintáctico, cuya descodificación es ardua. Hay que hacer un verdadero montaje de las palabras sin nexos para reconstruir el texto y hacerlo comprensible. En comparación, la oscuridad de la poesía italiana, sostiene Montale, es luz solar: “No busqué adrede la oscuridad —dice el poeta— y dudo de que exista en Italia un grupo de escritores que tenga como objetivo una sistemática no comunicación”.

La oscuridad montaliana se debe más bien a una extrema concentración de sus poemas, generalmente breves, fruto de una “profunda acumulación interior”, de una saturación y, como explica el mismo Montale: “no puede haber concentración si antes no ha habido expansión, (...) expansión, no despilfarro”; en una palabra: esencialidad. “Los mejores ejercicios de un poeta —insiste Montale— son los interiores, hechos de meditación y de lectura, y no sólo de lectura de poesía, porque el gran semillero de cada ocurrencia poética está en el campo de la prosa”. En otro artículo añade: “El sueño de todos los poetas modernos es un verso que sea también prosa”, declaración que explica su atención crítica a la obra narrativa de Italo Svevo, que él mismo descubrió a los italianos, cuyos protagonistas ineptos e incapaces de vivir —“tardos para la acción”— se parecen al protagonista Arsenio de los *Huesos de sepia*.

Un poeta —continúa Montale— no debe malgastar su voz solfeando demasiado, no debe perder esa calidad de



Piranesi, ruina en la Villa Adriana (Sala del filósofo)



Piranesi, vista del arco de Constantino y del Coliseo

timbre que después no encontrará más. No es necesario escribir una serie de poemas cuando uno solo agota una situación psicológica determinada, una ocasión. En este sentido es prodigiosa la enseñanza de Foscolo, un poeta que nunca se repite.

En fin, se puede decir de Montale lo que él mismo dice de T.S. Eliot: “un lírico concentradísimo que expresa con diez palabras lo que los románticos expresaban con cien”.

Un ejemplo de poema montaliano concentradísimo es “*In limine*” (título en latín: en el umbral). Proemio dedicatorio en cursivo a los *Huesos de sepia*, “*In limine*” es el texto clave que da inicio al itinerario poético de Montale que quisiera, en la intención del poeta, ser también su itinerario humano. De hecho, el poeta ligur había decidido intitular su primer libro *Romanzo di un uomo* (*Novela de un hombre*) para indicar que su trayectoria como poeta coincidía con su camino de hombre: evidentemente una novela no de anécdotas, ni de hechos, sino de la aventura íntima, espiritual, del poeta. Cabe decir que otro poeta, Giuseppe Ungaretti, reunió, con un propósito parecido, su obra poética bajo el título *Vida de un hombre*:

El autor —escribía Ungaretti hablando de sí en tercera persona en su nota introductoria a *La alegría*— no tiene

otra intención (y cree que tampoco los grandes poetas tuvieron otra) más que la de ofrecer una bella biografía suya. Sus poemas representan, pues, sus tormentos formales, pero quisiera que se reconociese de una buena vez que la forma lo atormenta sólo porque exige que esté vinculada a las variaciones de su alma, y si algún progreso ha hecho como artista, quisiera que indicase también alguna perfección lograda como hombre.

Es notorio que Montale se burlaba de Ungaretti (en una ocasión definió su poesía como: “cuatro palabras aisladas (...) en el vacío neumático”), no obstante, el deseo de querer intitular su obra *Novela de un hombre* está cerca de la de Ungaretti. En su *Entrevista imaginaria* —fundamental para conocer su poética— Montale puntualiza y completa así sus propias ideas:

La necesidad de un poeta es la búsqueda de una verdad puntual, no de una verdad general. Una verdad del poeta-sujeto que no abjure de la del hombre empírico. Que cante lo que une al hombre con los otros hombres, pero que no niegue lo que lo desune y lo vuelve único, irrepitible.

Escrito cuando el poeta había terminado la mitad de *Huesos de sepia*, periodo que va de 1920 a 1925 (con excepción de “Sestear pálido y absorto” que es de 1916),



Piranesi, vista del pronaos del templo de la Concordia

“*In limine*” condensa la temática del libro y es un texto clave:

<p><i>Godi se il vento ch'entra nel</i> [pomario <i>vi rimena l'ondata della</i> [vita: <i>qui dove affonda un</i> [morto <i>viluppo di memorie,</i> <i>orto non era, ma</i> [reliquario.</p>	<p>Goza si el viento que entra [en el pomar remueve las ondas de [la vida: aquí donde se entierra un [muerto amasijo de memorias huerto no era, sino [relicario.</p>
---	--

<p><i>Il frullo che tu senti non</i> [è un volo, <i>ma il commuoversi</i> [del'eterno grembo; <i>vedi che si trasforma</i> [questo lembo <i>di terra solitario</i> [in un crogiuolo.</p>	<p>El aleteo que sientes [no es un vuelo sino el conmoveerse del eterno regazo; ves cómo se transforma [esta orilla de tierra solitaria [en un crisol.</p>
--	--

<p><i>Un rovello è di qua</i> [dell'erto muro. <i>Se procedi r'imbatti</i> <i>tu forse nel fantasma</i> [che ti salva: <i>si compongono qui le</i> [storie, gli atti <i>scancellati pel giuoco</i> [del futuro.</p>	<p>Un tormento está más acá [del escarpado muro. Si sigues quizá te encuentres con el fantasma que [te salva: se componen aquí las [historias, los actos borrados para el juego [del futuro.</p>
---	--

<p><i>Cerca una maglia rotta</i> [nella rete <i>che ci stringe, tu balza</i> [fuori, fuggi!</p>	<p>Busca una malla rota en [la red que nos encierra, ¡tú salta [fuera, huye</p>
---	---

<p><i>Va, per te l'ho pregato,</i> [—ora la sete <i>mi sarà lieve, meno acre</i> [la ruggine...</p>	<p>Va, por ti lo he rogado [—ahora la sed me será más leve, menos [acre la herrumbre...</p>
---	---

Fuente inagotable de polisemia, “*In limine*” es, como se dijo, el poema introductorio a los *Huesos*, su puerta de entrada. Denso en metáforas, imágenes simbólicas, palabras clave, estilemas recurrentes a lo largo de toda la obra, desde el tú quedo y coloquial del *incipit* —“Goza si el viento que entra en el pomar”—, que es una constante de la obra montaliana, llena de exhortaciones, invocaciones y preguntas hechas en voz baja a su yo íntimo, a un tú imaginario, a la mujer amada, “*In limine*” no es una mónada aislada, sino el microtexto de esa macroestructura que constituye los *Huesos*. En este poema están incluidos todos los contenidos temáticos de la obra. En la primera estrofa, el paisaje es huerto-relicario, recinto y amasijo de muertas memorias, de sepultadas y reanimadas por el viento que las remueve y las fusiona en un crisol que fecundará la futura poesía. El huerto, que reaparecerá metamorfoseado a lo largo de los *Huesos*, es el espacio reducido, lugar de desolación y de asfixia, encerrado por un muro escarpado que aísla y separa del mundo exterior; huerto solitario y muro infranqueable son las metáforas de la separación entre el mundo interior del poeta y el mundo de la historia. Otro poeta, el ruso Pasternak, dice en un poema: “en nuestros días el aire sabe a muerte / abrir la ventana es como cortarse las venas”, y Bachelard explica que “*Toute retraite de l'âme a les figures du refuge*” (Todo retraimiento del alma presenta las figuras del refugio). En la tercera estrofa, el tema del amor y la salvación a través de la mujer amada (“el fantasma que te salve”), mensajera alada de corte estilnovista; la Klizia de Montale es la versión moderna de la Beatriz de Dante.

Finalmente, en la última estrofa, se trata el tema de la libertad. Es importante notar que, en un primer momento, Montale había intitulado su poema introductorio “Libertad” de manera descubierta. Obsesionado por el problema de la libertad, para resolverlo, el poeta recurrió a la filosofía, sobre todo al contingentismo de E. Boutroux (1845-1921) quien impugnaba el positivismo rígidamente determinista que reducía la humanidad y la realidad social a las mismas leyes inmutables y mecánicas de la naturaleza, negando así cualquier originalidad y autonomía del ser humano y de su mundo espiritual (arte, religión, moralidad). A esa visión limitada y mutiladora se rebeló Boutroux sosteniendo que entre causa y efecto no existía una relación de rígida causalidad sino de sencilla contingencia. La contingencia, la causalidad, la posibilidad serían, pues, la libertad. Más tarde, el descubrimiento del físico Heisenberg, que no pudo pasar inadvertido para un Montale siempre aten-

to a los sucesos de su tiempo, llevará el principio de indeterminación a todos los campos. Sin embargo, Montale no queda satisfecho porque, dice, la casualidad, que él llama “ciego caso”, no es menos angustiosa y misteriosa de la causalidad. En fin, el problema de Montale no es metafísico sino existencial...

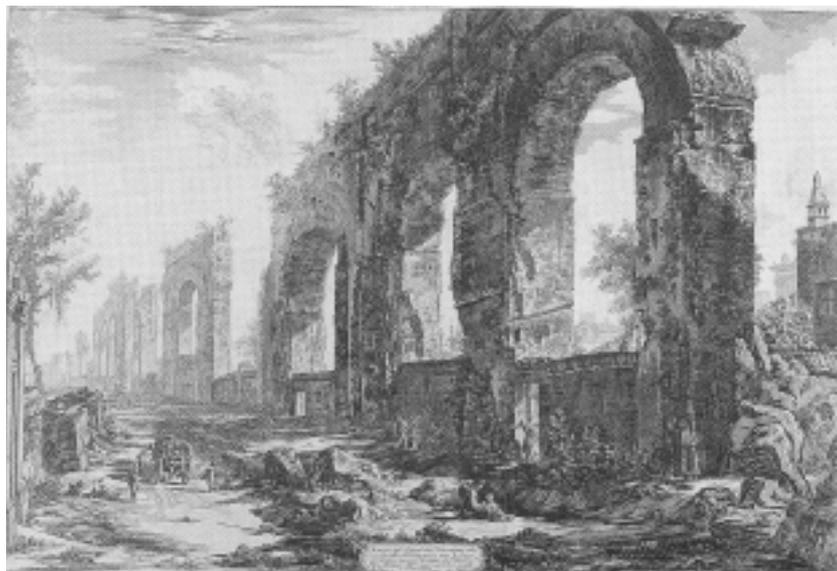
Para volver al poema “*In limine*”, éste también fue considerado oscuro, indescifrable; sin embargo, una reectura diacrónica de los *Huesos* aclarará la oscuridad. En una carta de Montale a su amigo Gadda Conti encontramos una puntual glosa del poema que condensa escuetamente los motivos que se encontrarán poéticamente enunciados a lo largo de los *Huesos de sepia*:

Mis motivos son sencillos: el paisaje (a veces alucinado pero a menudo naturalista), nuestro paisaje ligur que es también universal; el amor, en forma de fantasmas que *frecuentan* las varias poesías y provocan las acostumbradas “intermitencias del corazón” (lenguaje proustiano que yo no uso); finalmente, la evasión, la huida de la cadena férrea de la necesidad, el milagro, por así decirlo, laico (“busca una malla rota en la red...”). A veces los motivos pueden fundirse, a veces están aislados...

En el primer poema de los *Huesos*, “Los limones”, Montale toma una posición decididamente opuesta a la oratoria, la grandilocuencia y los ideales artificialmente heroicos que habían alimentado a los poetas “laureados” de las décadas a caballo entre los siglos XIX y XX:

<i>Ascoltami, i poeti</i>	Escúchame, los poetas
<i>[laureati</i>	[laureados
<i>si muovono soltanto tra</i>	se mueven solamente
<i>[le piante</i>	[entre plantas
<i>dai nomi poco usati: bossi</i>	de nombres poco usados:
<i>[ligustri o acanti</i>	[boj, ligustres o acantos.
<i>Io, per mè, amo le strade che</i>	Yo, para mí, amo las sendas
<i>[riescono agli erbosi</i>	[que conducen a las
<i>fossi dove in</i>	herbosas zanjas donde en
<i>[pozzanghere</i>	[charcos
<i>mezzo sécate agguantano</i>	casi secos acechan los
<i>[i ragazzi</i>	[muchachos
<i>qualche sparuta anguilla:</i>	alguna enjuta anguila:
<i>le viuzze che seguono i</i>	los senderos que siguen los
<i>[cigliani,</i>	[ribazos,
<i>discendono tra i ciuffi</i>	bajan entre el penacho de
<i>[delle canne</i>	[las cañas
<i>e mettono negli orti, tra gli</i>	y llevan a los huertos, entre
<i>[alberi dei limoni.</i>	[los limoneros.

El poeta explica: “Quería torcer el cuello a nuestra vieja lengua áulica, tal vez con el riesgo de una contra-elocuencia”. Es clara la alusión a *prends l'éloquence et tords lui le cou* (toma la elocuencia y tuércele el cuello)



Piranesi, ruinas del acueducto de Nerón

de Verlaine (cito de memoria). En fin, la posición de Montale es la de muchos poetas de su tiempo y nos recuerda aquel laurel de García Lorca que se ha cansado de ser poético. Montale elige temas antiheroicos, humildes, cotidianos y, al parecer, insignificantes; temas de los sentimientos comunes, una redimensión en lo humano, un retorno a la auténtica imagen del ser humano. Ese rechazo a los mitos heroicos, a lo “sublime” (que, no hay que olvidarlo, el fascismo propugnó a su manera en sus veinte años de dictadura), no es sólo de orden formal, estético, tan sólo para dar prueba de estilo; su elección responde a una exigencia ética, su búsqueda formal se une a un apasionado interés por lo esencial humano y obedece al sentimiento urgente de autenticidad, de acercamiento a una realidad que nada tenía de sublime. Por eso Montale rehuye lo “grande”, para evitar el peligro del énfasis, de la grandilocuencia, y su tono se mantiene quedo, íntimo, esencial, sin abruptas salidas de tono.

Le había abierto camino la gran poesía ligur —Sbarbaro, Boine, Ceccardo— así como Dino Campana y Giuseppe Ungaretti. Por esos años, Apollinaire exaltaba, en *L'esprit nouveau et les poètes*, la libertad absoluta del poeta para elegir sus temas; de esta libertad que postulaba su amigo del alma, Ungaretti —el genio descabellado que la poesía italiana precisaba para salir de su *impasse*— dispuso a manos llenas y la introdujo en Italia, donde su *Alegría* se convirtió en la espina dorsal de la lírica italiana. Es importante decir que los dos poetas más significativos del siglo XX italiano, Ungaretti y Montale, aún manteniéndose dentro de la tradición italiana —Petraara, Dante, Foscolo, Leopardi— se verán influidos, como todos los poetas europeos, por la lírica francesa desde Baudelaire (*Correspondances*, *Spleen et Idéal*, *Les fleurs du mal*, considerado el manifiesto del simbolismo) a Rimbaud y Mallarmé. En

particular, Montale se dirigió también a la poesía anglosajona, sobre todo a T.S. Eliot, quien en 1936 publicó en su revista *Criterion* el poema de Montale “Arsenio” en la traducción de Mario Praz, reconociendo entre su poesía y la del poeta italiano una *kindred inspiration* (inspiración afín). No es sólo la concentración de su poesía lo que une a los dos poetas, sino la adhesión poética a la música, el mismo culto a Dante, a quien ambos se acercaron no por el camino académico sino de manera íntima. De la obra dantesca, Eliot había inferido aquel “correlato objetivo” al que Montale había llegado por instinto antes de que tomara forma en su poética personal (*Entrevista imaginaria*).¹ Une también a los dos poetas la dolorosa toma de conciencia frente a su mundo, del cual han sido los poetas más representativos; no obstante, mientras Eliot encuentra refugio en la conversión al catolicismo, Montale se encierra en su interioridad.

La voz de Montale es nueva, una voz inconfundible que se distingue de las acostumbradas efusiones líricas y es, parafraseando a uno de sus grandes críticos —Sergio Solmi, también poeta— un canto aislado en la atmósfera decepcionada y muerta de aquellos años de la primera posguerra y de la dictadura fascista; canto aislado que, pese a ello, expresa la espiritualidad difusa del tiempo. De hecho, el rechazo a toda costa de la grandilocuencia, de la actitud épica, es común a toda la nueva lírica italiana que nace durante la crisis generada por la Primera Guerra Mundial. Cabe recordar que la generación de los nuevos poetas y escritores se abre a la conciencia del mundo en el momento en que estalla la guerra, es decir, bajo el signo de la masacre y de la destrucción. Montale, y con él Ungaretti, Solmi, Serra, etcétera, combatieron en las trincheras y conocieron los horrores de la guerra. Y es precisamente en las trincheras donde la poesía italiana del *Novecento* encontró la primera transformación válida: una poesía de ruptura que expresa la situación espiritual de la época.

La poesía (italiana) —dice el escritor Carlo Bo— que entre los dos siglos había entrado rica, armada (...) salía ahora pobre, humilde, sorda a los mitos heroicos y atenta a las primeras raíces de la planta-hombre. La transformación ocurrió casi de un salto, ante la urgencia de los acontecimientos. Se aceptó la metamorfosis —prosigue Bo— como una necesidad de ampliación y, finalmente, como un retorno a la imagen completa del hombre. La

¹ Ya en su *Diario Genovese* de marzo de 1917 Montale, en una nota intitulada “Líneas de una poesía impresionista”, se proponía lo que sería su modo de hacer poesía: “Fusión completa de psicología y paisaje (en suma, no-yo)”. Comentaré más tarde sobre su misma poesía: “Un estado de ánimo de extremada desolación trasladado en un paisaje que hoy se llamaría existencial, pero que entonces era simplemente el paisaje natural en el que yo vivía”.

poesía cae del cielo absoluto en que la habíamos puesto y asistimos a su redimensión en lo ordinario, en lo cotidiano: una poesía de los sentimientos.

Hay que añadir: una poesía de los sentimientos sin sentimentalismos y sin melindres.

La nueva poesía nace, pues, en un clima de crisis, palabra que Montale encuentra “sospechosa”. Él prefiere hablar de “una insatisfacción, de un vacío interno que la expresión lograda puede colmar provisionalmente”; una afirmación que no contradice a otra suya: “Un artista que no deriva nada de su ambiente étnico, social y civil, es un ser que ni siquiera se puede imaginar”. De hecho, los cambios del arte reflejan siempre no sólo las insatisfacciones individuales sino también las mutaciones espirituales de la sociedad. El hermetismo coincide con la Europa de los tiempos difíciles, de la libertad negada, del derrumbe de todas las certidumbres que el positivismo del siglo anterior había alimentado y, además, en el clima general de turbación y de violencia creado por el fascismo y el bolchevismo que, en parte, explica la desesperanza de la poesía montaliana, la atonía vital, el “vértigo” solipsista, el *falbo parlare* (“débil, ahogado hablar”) del poeta, siempre al borde de la afasia. En uno de sus libros en prosa, *Nuestrotiempo*, Montale explica la crisis también con la desconfianza en el lenguaje:

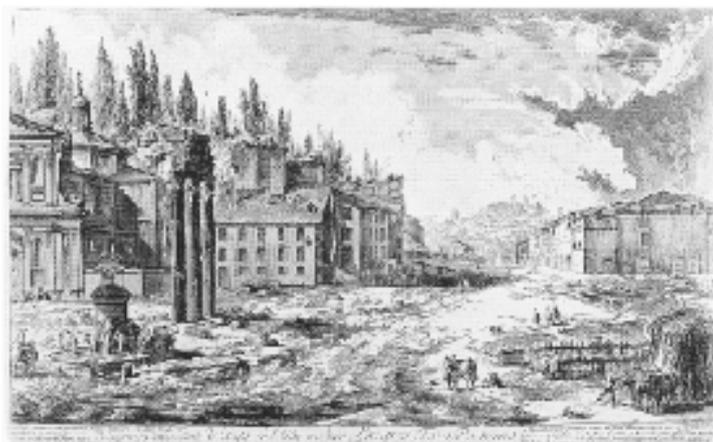
Desde hace muchos años —escribe— los mejores artistas en pintura, en música, en poesía, fundan su arte en la imposibilidad de decir. Los que hablan mucho son los peores artistas, los falsos artistas. Es muy improbable que en ese estado de estrangulación se puedan prescribir remedios de orden social o nuevas disciplinas.

Y ya que Montale habla de pintura, es interesante subrayar la afinidad que lo acerca a uno de los grandes pintores del siglo XX, el italiano Giorgio Morandi, quien en esos mismos años crea con paciencia y modestia una obra de la cual elimina todo lo monumental, lo enfático, y elige como temas, objetos humildes: flores de campo y bodegones de cocina, tratados con una parsimonia de colores que se vuelven monocromáticos: una materia en sí opaca que se transforma en una obra de luz y de misterio. Más aún, la personalidad de los dos artistas presenta cierto parentesco: de temperamento esquivo y alejados de todos los “ismos” extranjeros, así como del futurismo² que alborotaba las cafeterías y las plazas italianas; ambos comparten la obsesión percip-

² En 1946 Montale definió así al futurismo: “epidemia típicamente prefascista que pretendía, entre otras cosas, curar el complejo de inferioridad de nuestros connacionales, sustituyéndolo con otro no menos fuerte, pero mucho más peligroso, un complejo de superioridad”.



Piranesi, vista de la Piazza Navona



Piranesi, vista del antiguo Foro Romano

ti va de los objetos, una mirada en la que los sentidos se concentran en tensión, vigilantes, para captar los mínimos estremecimientos de la naturaleza. Pero, mientras para Montale las cosas son cifras, emblemas de un secreto inasible que lo atormenta, el “platónico” Morandi se detiene estático y aplacado en la contemplación de las cosas, como si fueran manifestaciones de lo divino.

En la tensión para penetrar el objeto, Montale agudiza y concentra, como se dijo, todos sus sentidos en la sinestesia, una concentración opuesta al *dérèglement de tous les sens* (desenfreno de todos los sentidos) que buscaba Rimbaud, en cuya línea encontramos al italiano Dino Campana. Ver, escuchar, romper el velo que lo mantiene alejado de lo esencial, de la “verdad” —aun a sabiendas de que la verdad es imposible—, es lo que el poeta persigue. La naturaleza del agnóstico Montale es, sin duda, religiosa, siempre en la espera de una especie de *gratia*, de revelación de una Divinidad (nótese, con mayúscula). En su *Quaderno genovese* de febrero de 1917 anotaba: “Si en mi vida no brota una centella, soy un *hombre acabado*. ¿Pero, qué centella?”. Y el 20 de abril del mismo año, impresionado por la lectura de *Homme* de Ernest Hello, añadía que hubiera querido leer más libros hagiográficos, de santos y de místicos: “Desde hace tres días —escribe— la duda parece demencia, la razón, ¡un instrumento diabólico! Es cierto que la fe es gracia y no se puede tener sin una desconfianza absoluta en las cabriolas de la lógica”.

En la parte central de “Los limones” su anhelo de trascendencia está manifiesto:

Vedi, in questi silenzi in
[cui le cose
s'abbandonano e sembrano
[vicine
a tradire il loro ultimo
[segreto,

Mira, en estos silencios en
[los que las cosas
se abandonan y parecen
[cercanas
a traicionar su último
[secreto,

talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio
[di Natura,
il punto morto del mondo,
[l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che
[finalmente ci metta
in mezzo di una verità.
Lo sgurado fruga
[d'intorno,
la mente indaga accorda
[disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più
[languisce.
Sono i silenzi in cui si
[vede
in ogni ombra umana che
[si allontana
qualche disturbata
[Divinità.

Ma l'illusione manca...

a veces esperamos
descubrir un error de
[la Naturaleza,
el punto muerto del mundo,
[el anillo que no aguanta,
el hilo de desenredar que
[finalmente nos coloquemos
en medio de una verdad.
La mirada escudriña a su
[alrededor,
la mente indaga concuerda
[desune
en el perfume que inunda
cuando más languidece
[el día.
Son los silencios en los que
[se ve
en cada sombra humana
[que se aleja
alguna perturbada
[Divinidad.

Pero la ilusión fallece...

Pero “la ilusión fallece”, la teofanía, la manifestación de la Divinidad en el mundo sensible no se realiza. Montale vive la crisis de lo sagrado y el proceso de secularización que lo acompaña. No tocado por la *gratia*, excluido de la revelación, el poeta cae en la atonía, en la debilitación de sus fuerzas vitales. El movimiento poético montaliano recuerda el de otro poeta de naturaleza religiosa, Baudelaire. Pero, en tanto que la decepción repliega al poeta francés en el *spleen* o en lo satánico, Montale cae en la atonía que sólo le permite un *falbo parlare* (hablar apagado) o la inmovilidad de un *immoto andare* (andar inmóvil); el oxímoron es una figura constante en su poesía. Los objetos que tenían valor en cuanto realidad más allá de sus apariencias, se reducen a *parvenze*



Piranesi, vista del Campo Vaccino (Foro Romano)

falbe. “y más y más se muestran alrededor / las pálidas apariencias”. La coincidencia de marco medieval entre la realidad existencial y la realidad simbólica parece ser el anhelo de este poeta moderno que ya no puede creer *quia absurdum est*. Atrás de los fenómenos visibles el poeta quiere *ver* atrás, y con signos claros, lo invisible, el significado trascendente.

Uno de los grandes críticos del poeta ligur, Gianfranco Contini, comenta: “Montale intenta descubrir valores cósmicos en los detalles ínfimos”. En un ensayo dedicado a Montale, P.P. Pasolini hace observaciones parecidas; en un primer momento, Montale reduce el mundo exterior a unos datos registrados por los sentidos, mínimos, cotidianos, o bien elegantes hasta la exquisitez en el segundo, los dilata para simbolizar la parte no sensible del mundo, de tal manera que de mínimos se convierten en cósmicos. Este procedimiento se encuentra condensado de manera lapidaria en el título de un ensayo que Pietro Pancrazi dedica al poeta, “Montale físico y metafísico”, y que Giacomo Debenedetti, comentándolo, completa así: sin posible mediación entre los dos términos.

Queda una poesía escueta, la necesidad de construcción, de forma, que substituya lo informe del mundo o, como dice Sergio Solmi, “una suprema ilusión de canto después de la destrucción de todas las ilusiones”, una exigencia de forma, una voluntad de construcción formal que, según Hugo Friedrich, es común a todos los poetas romances. “El dolor, convertido en forma —había dicho Baudelaire—, llena siempre el espíritu de una tranquila felicidad”. Podemos concluir que el poeta Montale ayuda al hombre Montale a continuar su camino, a aceptar con estoicismo una vida sin ilusiones, la existencia como entropía, como proceso de consumación: “las formas / de la vida que se disgrega”.

En el paisaje montaliano, que es reflejo, “correlato objetivo” del “*male di vivere*”, inmanencia y trascendencia son valores negativos:

<i>Spesso il male di vivere</i>	El mal de vivir a menudo he
[<i>ho incontrato</i> :	[encontrado:
<i>era il rivo strozzato che</i>	era el arroyo ocluido que
[<i>gorgoglia</i> ,	[gorgotea,
<i>era l'incartocciarsi della</i>	era el enroscamiento de
[<i>foglia</i>	[la hoja
<i>riarsa, era il cavallo</i>	reseca, era el caballo
[<i>stramazato</i> .	[desplomado.

<i>Beni non seppi, fuori</i>	Bienes no conocí, más que
[<i>del prodigio</i>	[el prodigio
<i>che schiude la divina</i>	que ofrece la divina
[<i>Indifferenza</i> :	[Indiferencia:
<i>era la statua nella</i>	era la estatua entre la
[<i>sonnolenza</i>	[sommolencia
<i>del meriggio, e la nuvola, e il</i>	de la siesta, y la nube, y el
[<i>falco alto levato</i> .	[alto halcón alzado.

En este desolado poema los signos fónicos e icónicos del *male di vivere* son mensajes de destrucción y de muerte, expresados por estridentes onomatopeyas (*strozzato, incartocciarsi, riarsa, stramazato*). A la disonancia, a la destrucción inmanente en la vida de aquí abajo, sobre la tierra de la primera estrofa, siguen, en la segunda, los signos inmóviles, mudos e indiferentes (nótese, *Indifferenza* con mayúscula) de la trascendencia: la estatua-memoria que el hombre levanta para trascender el giro efímero de su vida y eternizar su presencia en el tiempo, mientras que en el cielo, desde siempre morada de los dioses, se perfila cincelada la figura heráldica de un “alto halcón”, casi burlesca respuesta al anhelo de trascendencia del poeta. El “bien” que le ofrece la “divina Indiferencia” es, en suma, una manifestación epifánica negativa. De la desolación sobre la tierra, Montale no encuentra consuelo en la trascendencia; sin embargo, no renuncia a la búsqueda, no cesa de “tocar a la pared”, como él mismo dice.

Del “mal de vivir” deriva también la imposibilidad de conocimiento, y por tanto de certidumbre. Posible es sólo el conocimiento negativo:

<i>Non domandarci la formula</i>	No nos pidas la fórmula que
[<i>che mondi possa aprirti,</i>	[mundos pueda abrirte,
<i>sì qualche storta sillaba e secca</i>	sí alguna torcida sílaba, seca
[<i>come un ramo</i>	[como una rama.
<i>Codesto solo oggi possiamo</i>	Esto sólo podemos hoy
[<i>dirti,</i>	[decirte:
<i>Ciò che non siamo, ciò che</i>	lo que <i>no</i> somos, lo que
[<i>non vogliamo</i> .	[<i>no</i> queremos.

El pesimismo de Montale es absoluto. Sin embargo, luces repentinas, fulguraciones y epifanías alumbran el camino doloroso del poeta: el girasol, emblema de la luz solar (“tráeme el girasol / ebrio de luz”), la sonrisa de la persona amada (“repienso en tu sonrisa y para mí es agua límpida”), el color y el olor de los limones (“Hasta que un día por un portón entrecerrado, / entre los árboles de un patio / se nos aparece el amarillo de los limones, / y se deshíela el corazón, / y retumban en nuestro pecho / sus canciones / las trompas de oro del esplendor solar”). Es la felicidad, pero ésta es una “luz que vacila” porque la felicidad es inestable (“felicidad alcanzada / por ti se camina en el filo de la navaja”).

Al *male di vivere*, a la incertidumbre, se añade el peso de la desconfianza y de la hostilidad que separa al hombre de sus semejantes. Los “trozos filosos de botellas” sobre la muralla de “Sestear pálido y absorto” son el doloroso emblema de un mundo hostil; el muro de aislamiento de “*In limine*” en “Sestear” se transforma en la muralla de defensa que el hombre erige contra el hombre.

El huerto de “Sestear”, uno de tantos desolados paisajes montalianos, es emblema de la interioridad del poeta y de la condición humana:

<i>Merigiare pallido e assorto</i>	Sestear pálido y absorto
<i>presso un rovente muro</i>	junto al muro ardiente de
<i>[d'orto,</i>	[un huerto;
<i>ascoltare tra i pruni e gli</i>	escuchar entre espinas y
<i>[sterpi</i>	[zarzas
<i>schiocchi di merli, frusci</i>	chasquidos de mirlos,
<i>[di serpi.</i>	[crujidos de víboras.

<i>Nelle crepe del suolo o su</i>	En las grietas del suelo o en
<i>[la vecchia</i>	[la algarroba
<i>spiar le file di rosse</i>	espíar las filas de rojas
<i>[formiche</i>	[hormigas
<i>ch'ora si rompono ed ora</i>	que se rompen o se
<i>[s'intrecciano</i>	[entrecruzan
<i>a sommo di minuscole</i>	en la cima de minúsculas
<i>[biche.</i>	[parvas.

<i>Osservare tra frondi il</i>	Observar entre ramajes el
<i>[palpitare</i>	[palpitar
<i>lontano di scaglie di mare</i>	lejano de escamas de mar
<i>mentre si levano tremuli</i>	mientras se elevan trémulos
<i>[scricchi</i>	[chillidos
<i>di cicale dai calvi.</i>	de cigarras desde calvos
<i>[picchi.</i>	[picos.

<i>E andando nel sole che</i>	Y caminando bajo el sol
<i>[abbaglia</i>	[que deslumbra

<i>sentire con triste meraviglia</i>	sentir con triste maravilla
<i>comè tutta la vita e il suo</i>	cómo es la vida entera y su
<i>[travaglio</i>	[fatiga
<i>in questo seguitare una</i>	en este andar bordeando
<i>[muraglia</i>	[una muralla
<i>che ha in cima cocci aguzzi</i>	que encima tiene trozos
<i>[di bottiglia.</i>	[filosos de botella.

El poeta está siempre al acecho de lo pequeño —hierbas, flores, guijarros, hormigas, chasquidos de mirlo, crujidos de víboras— y concentra sus sentidos —sobre todo mirada y oídos— para espíar, percibir los más sutiles estremecimientos, las más impalpables vibraciones que acompañan el fluir de la vida física, como para descubrir tras lo fenoménico lo oculto, como si las cosas fueran cifras de un alfabeto sagrado de las esencias y tuvieran un “más allá”: “porque todas las imágenes / llevan escrito: más allá”. Todas las formas de la naturaleza aluden a lo arcano; como en el poema baudelairiano “*Correspondances*”, considerado el manifiesto del simbolismo, la naturaleza es para Montale un “templo”, del que surgen sólo “palabras confusas”.

La atenta, obsesiva descripción de los objetos en “Sestear” no resulta naturalista, porque el mismo exceso de detalles y contornos, en lugar de darles realidad, alucina los datos físicos y los convierte en metafísicos. Se ha citado por entero el poema “Sestear” como un ejemplo en el que se evidencia en forma paradigmática el doble procedimiento al cual se conforman los poemas de los *Huesos*: primero, la fase descriptiva, la minuciosa descripción y luego, la fase asertiva, conclusiva en los versos finales. Hay que notar en “Sestear” otro típico estilema montaliano: el uso del verbo infinitivo sustantivado —sestear, escuchar, espíar, observar, sentir—, una forma impersonal y atemporal que elimina al sujeto, cuya ausencia es significativa porque implícitamente hace de él un autómatas pasivo, sin ninguna participación en la acción.

Algunos críticos de Montale lamentan que en su poesía haya una objetividad de personajes pero que esté ausente la persona del poeta; en otras palabras: el hombre poetizante se eclipsaría. Para desmentir esa crítica, bastaría la *suite* “Mediterráneo” en la que el poeta expresa su anhelo de identidad, y asimismo los poemas de la sección siguiente, “Tardes y sombras”, que acompañan el proceso de búsqueda de la individuación que desembocará en el fracaso de Arsenio del poema homónimo: el ansia de identidad personal y poética, no resuelta porque está obstaculizada por la historia, concluye en la frustración, en la “identidad negada” (Romano Luperini, *Montale o l'identità negata*).

Frente al Mediterráneo en fermento, al *friggere vasto della materia* (vasto fermentar de la materia) que, con el eterno fluir de sus ondas, los reverberos de sus luces azuladas, asoma por todo el libro impregnándolo con su aroma, Montale deja su tono medido para abandonarse a la elocuencia, a una disposición de alta y moderada retórica —quiere “mudar en himno la elegía”—, que Sergio Solmi compara con algunos poemas de Leopardi y de Baudelaire.

El poeta ligure ve al mar como alteridad, necesario término de comparación, modelo ético y ejemplo de plenitud e identidad a los que quisiera conformar su propio comportamiento, en la vana tentativa de interiorizar, absorber la fuerza del mar, “vasto y diverso y a la par constante”. De un lado, un mundo humano, caduco, *percedero* y del otro, la naturaleza: la eternidad, la impasibilidad, la grandeza del mar, que en la continua transmutación de su materia, mantiene inalterada su identidad:

Antico, sono ubriacato dalla Antigo, estoy embriagado
[voce] [por la voz
Ch'èscè dalle tue bocche quando que brota de tus bocas
[si schiudono] [cuando se abren
Come verdi campane e si como verdes campanas y se
[ributtano] [repelen
Indietro e si disciolgono. hacia atrás y se disuelven.
La casa delle mie estati La casa de mis veranos
[lontane, [lejanos,
l'era accanto, lo sai, lo sabes, estaba a tu lado,
là nel paese dove il sole allá en la tierra donde el sol
[cuoce] [quema
e annuvolano l'aria le y oscurecen el aire los
[zanzare. [mosquitos.
Come allora oggi in tua Hoy como entonces, mar,
[presenza impietro, [me petrifico,
Mare, ma non en tu presencia, pero no
[più degno] [me creo
Mi credo del solenne digno ya de la solemne
[ammonimento] [admonición
Del tuo respiro. Tu m'hai de tu aliento. Me dijiste
[detto primo] [primero
Che il piccino fermento que el pequeño fermento
Del mio cuore non era che de mi corazón era un
[un momento] [instante
Del tuo; che mi era in del tuyo, que en el fondo
[fondo] [de mí
La tua legge rischiosa: esser estaba tu arriesgada ley: ser
[vasto e diverso] [vasto y diverso
e insieme fisso: y al mismo tiempo fijo,
E svuotarmi così d'ogni para libramme así de toda
[lordura] [suciedad,
come tu fai che sbatti sulle como tú cuando arrojas
[sponde] [de tus playas

tra sugheri alghe entre estrellas de mar,
[asterie] [corchos y algas
le inutili macerie del los inútiles escombros de
[tuo abisso. [tu abismo.

“Antigo”, invoca el poeta al Mediterráneo y nos recuerda a Lautréamont quien invocaba al mar: “*vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi même (...)* Tu n'es pas comme l'homme”. La influencia de Lautréamont —a quien Montale había leído— es más que probable. Admiración pero también rencor expresa el poeta hacia el mar al que llama también “padre”, del que se siente excluido, un sentimiento que generalmente el padre inspira al hijo cuando éste no está a su altura (“quizás es el rencor / que cada hijo, mar, siente por su padre”). Los mismos sentimientos de admiración y miedo Kafka había expresado frente a la figura vital y aplastante del padre, a su supremacía: “yo flaco, débil, angosto, tú fuerte, grande, ancho. Me veía miserable frente al mundo entero, porque tú eras la medida de todas las cosas” (*Carta al padre*). Inclusive, Kafka consideraba su narrativa como resultado de su conflicto con el padre.

A la *suite* “Mediterráneo”, sigue el proceso de fatigosa y difícil búsqueda de individuación e identidad en los poemas de la sección *El agave en el escollo*. En “Fin de la infancia” —la salida de la edad de las ilusiones, cuando “estábamos en la edad virginal / en la que las nubes no son cifras o siglas / sino bellas hermanas que se ven viajar”—, la niñez muere “en un simple giro” y da inicio a “la hora que indaga”. Otro poema, “Vasca” (Cisterna), metaforiza la incapacidad de alcanzar una fisonomía: el embrión o larva que hubiera podido crecer, “asumir un rostro”, lograr la identidad, ha nacido y muerto:

Alcuno di noi tirò un Alguien de nosotros tiró un
[ciottolo] [guijarro
Che ruppe la tesa que rompió la superficie
[lucente: [luciente:
Le molli parvenze las blandas apariencias se
[s'infransero. [quebraron.
Ma ecco, c'è altro che Pero de pronto, algo que se
[striscia] [desliza
a fior della sfera rifatta al ras de la esfera rehecha
[liscia: [lisa:
di erompere non ha virtù, de irrumpir no tiene fuerza,
vuol vivere e non sa quiere vivir pero no sabe
[come; [cómo:
se lo guardi si stacca, torna si lo miras se aleja, vuelve
[in giù: [al fondo:
è nato e morto, e non ha avuto ha nacido y muerto, y no
[un nome. [ha tenido un nombre.

“Arsenio”, el *alter ego* de Montale, concluye el camino del poeta. Arsenio vive, como los personajes de Italo Svevo, el conflicto entre el instinto vital, la voluntad de vida, y la inercia. El hombre “tardo a la acción” puede liberarse de su inercia sólo en la fantasía, su fuerza creadora llegar al acto en el arte (“Casi una fantasía”, *Huesos de sepia*). Epílogo de la obsesiva búsqueda montaliana de autorrealización, en el que están ausentes patetismo y complacencia, “Arsenio” es generalmente considerado la autobiografía del poeta y a la vez emblema del sufrimiento de una humanidad condenada a un “inmóvil andar”. Arsenio es un *nato morto*, uno de los tantos nacidos muertos diseminados en la poesía de Montale, hermanos de los *hollowmen*, de los hombres huecos de T.S. Eliot. Lo encontramos de cara al mar y en medio de una tempestad, entre mimbres y esteras chorreantes que enmarañan su camino, mientras tropieza en las algas y está por caer; la caída sería su liberación, lo libraría del peso de una vida sin esperanza, que es sólo fatiga y necesidad:

<i>fa che il passo</i>	Haz que el paso
<i>su la ghiaia ti scricchioli</i>	en la grava rechine y que
<i>[e t'inciampi]</i>	[tropiece
<i>il viluppo dell'alga:</i>	en la maraña de algas: tal
<i>[quell'istante]</i>	[vez sea éste
<i>è forse, molto atteso, che</i>	el instante esperado, que
<i>[ti scampi]</i>	[te libre
<i>dal finire il tuo viaggio,</i>	de terminar tu viaje, anillo
<i>[anello]</i>	[de una
<i>d'una catena, immoto andare,</i>	cadena, andar inmóvil, oh!
<i>[oh troppo noto]</i>	[demasiado noto
<i>delirio, Arsenio,</i>	delirio, Arsenio, de
<i>[d'immobilità...]</i>	[inmovilidad...]

Parece una invitación al suicidio. Pero Arsenio continúa como autómatas su “inmóvil andar” en medio de la tormenta, en un lluvioso paisaje viscoso de humedad donde todo se amasa en un revoltijo caótico de objetos, paredes, calles, en el que sigue arrastrándose, autómatas que obedece a la ley de la necesidad que le impone seguir, para concluir su *vita strozzata* (vida destrozada) y terminar atrofiado, su yo tragado por la naturaleza y metamorfoseado en vegetal, en junco:

<i>Così sperso tra i vimini e le</i>	Así extraviado entre
<i>[stuoie]</i>	[mimbres y esteras
<i>grondanti, giunco tu che</i>	chorreantes, junco tú mismo
<i>[le radici]</i>	[que consigo
<i>con sé trascina, viscide, non</i>	arrastra sus raíces,
<i>[mai]</i>	[pegajosas, nunca
<i>svelte, tremi di vita e</i>	extirpadas, tiemblas de vida
<i>[ti protendi]</i>	[<i>y avanzas</i>

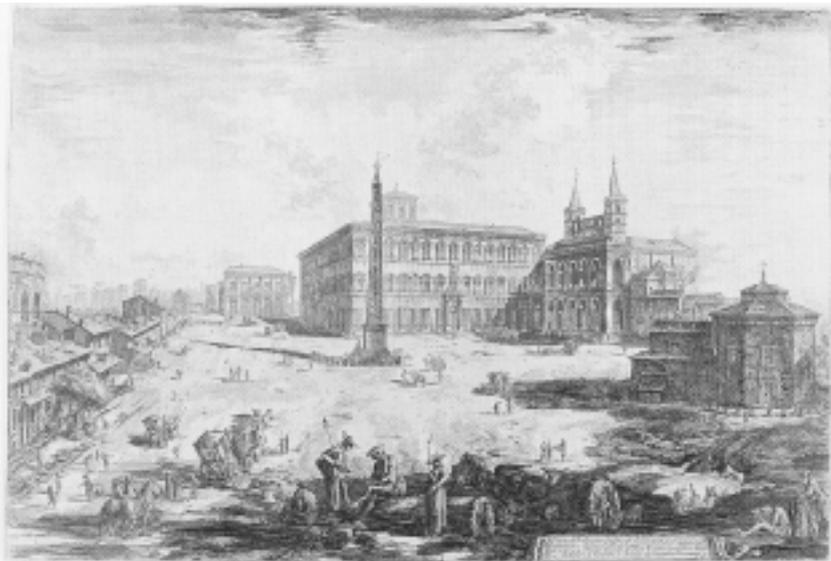


Piranesi, vista de la Villa d'Este en Tivoli

<i>a un vuoto risonante di</i>	hacia un vacío sonoro de
<i>[lamenti]</i>	[lamentos
<i>soffocati...</i>	ahogados...

Arsenio y la tempestad son los protagonistas del poema. La tormenta es un tema romántico por excelencia que reaviva el entusiasmo, las pasiones y empuja a la acción. *Sturm und Drang* (tempestad y ataque) fueron el lema del primer movimiento romántico alemán. Tempestades, tormentas, lluvias, desenfreno de la naturaleza son imágenes de fuerte dinamismo a las que los románticos respondían de manera vital. En cambio Arsenio, pasivo frente a cualquier estímulo, sucumbe ante el impacto demasiado violento de la furia de los elementos. Vence en él la inercia —e insistimos una vez más en su afinidad con los personajes inertes e incapaces de vivir, de Italo Svevo. En fin, Arsenio es el antihéroe, la quintaesencia del espíritu romántico agotado.

En los años en los que Montale escribe, se condenaba con violencia el papel fijo al que estaba sometido el ser humano, y se insistía en la necesidad de metamorfosis para mantener vivo al individuo. Brandello invocaba: “¡Transformarse! ¡volverse otro!”. Sin embargo, en la literatura que está ligada con la vida, asistimos a una metamorfosis al revés, negativa. La más trágica es la de Gregorio Samsa de 1916 (Kafka, *La metamorfosis*) que, humillado y pisado como un insecto en su vida de empleado, va perdiendo su identidad hasta descender a los niveles inferiores de la vida animal y asumir la forma correspondiente a su esencia, la de un insecto, para luego morir y terminar en la basura. La anulación, la pérdida del yo, comenta Ortega y Gasset, no es otra cosa que una forma de devaluación de la vida humana (*La deshumanización del arte*).



Piranesi, vista de las termas de Diocleciano

En un ensayo publicado en 1959, “El mar de la objetividad” que hizo impacto en el mundo cultural italiano, Italo Calvino habla de un descenso, de una caída “en el mar de la objetividad indiferenciada” del sujeto —¿podría hablarse de deyección?— cuya primera manifestación indica en *La nausée* de Sartre de 1938 (“su protagonista —dice Calvino— veía poco a poco desvanecer la distinción entre sí y el mundo externo, su rostro en el espejo volverse cosa, y una única viscosidad fundir al yo y al sujeto”). Hay que observar que “Arsenio”, de 1925, es anterior. Arsenio no es sólo el *alter ego* de Montale, es el “hombre hermético” y universal de quien habla Italo Calvino en una conferencia de 1955 (“La médula del león”). El escritor italiano, que además de ser un gran narrador fue un finísimo crítico, niega que sólo el *Ottocento* haya sabido crear un personaje completo, caracterizar a hombres y mujeres del siglo en héroes o hijos del siglo. Al preguntarse si hubo alguna novedad, algo específico suyo que la literatura italiana hubiese logrado crear, responde que sí, que fue la literatura del inmediato ayer, la hermética, la que ha sabido producir un verdadero personaje: el hombre que, como el protagonista Silvestro de las *Conversaciones en Sicilia* de Elio Vittorini, siente la tragedia de la historia y puede moverse sólo al margen de ella, participar en ella sólo líricamente, porque, y cito a Calvino:

Exactamente la literatura de la inmediata posguerra, la hermética, como ninguna otra carente de personas, (fue) una literatura de paisajes, de objetos, de umbrátiles estados de ánimo, una literatura *de la ausencia*, como se le llamó, que propuso una imagen de hombre bien caracterizada (aun si negativamente caracterizada, para remitirnos a un verso famoso), y ligada (aun de manera negativa) con su tiempo (evidentemente el escritor

se refiere al verso de Montale: “lo que *no* somos, lo que *no* queremos”). El “hombre hermético” que no se deja vencer por otras razones que no sean las de sus mínimos estremecimientos, sufridos hasta los huesos, que descubresu verdad siempre al margen de cuanto estorba la escena, este hombre avaro de sentimientos y de sensaciones pero sin otra concreción fuera de ellos, ese hombre sin asideros, protegido por una tosca concha silíceo o huidizo como una anguila; ese hombre que parecía construido adrede para cruzar tiempos infaustos y realidades no compartidas con un mínimo de contaminación y al mismo tiempo con un mínimo de riesgo, exactamente ese hombre fue un caso típico de la literatura para resolver los problemas de las relaciones del hombre con su tiempo, en una oposición a la historia que el juicio de hoy nos revela más compleja de cuanto parecía, ambivalente. (Italo Calvino, “La médula del león”, *Una piedra encima*).

Resumiendo, lo que caracteriza a ese hombre es su no adhesión, su inconformidad con el mundo, su precaria condición en la sociedad; en otras palabras, su conciencia infeliz y su estoica aceptación de la existencia como entropía, como proceso de consumación irreversible.

Se ha visto que el paisaje, el mar, la naturaleza, son los temas de los *Huesos de sepia*, (...“oh tierras, /bellezas funerarias, áureos marcos de la agonía de cada ser”) que en este último poema de los *Huesos*, “Riberas”, objetivan, en una dramática correspondencia, la vida interior del poeta; en fin, la naturaleza como caja de resonancia de sus estados de ánimo, de sus emociones, de sus sentimientos. En 1927 Montale abandona su Liguria y se traslada a Florencia, que entonces era el centro del movimiento de renovación cultural en el que participaba todo el país. En Florencia empieza su maduración cultural, descubre el mundo histórico diferente al paisaje ligure: “Descubrí —dice en su *Intervista imaginaria*— que no sólo había mar, sino también la tierra firme de la cultura, de las ideas, de la tradición, del humanismo”. “Hasta los treinta años —prosigue— no había conocido a nadie... Ahora veía incluso a demasiada gente; pero mi soledad no era menor de aquella del tiempo de los *Huesos* (...). Trataba de vivir en Florencia con el desinterés de un extranjero, de un Browning (...). Por lo demás, la campana de vidrio persistía a mi alrededor”.

Nace en Florencia su segundo libro, *Las ocasiones* (1928-1939). La ocasión es, dice Montale, una “situación psicológica determinada”. Los temas del libro se vuelven más complejos, como corresponde a

una fase más madura; continúa el tema soteriológico del amor como salvación, toma consistencia la figura de la mujer amada que en “*In limine*” aparece como “fantasma que te salve”, se intensifica la oscuridad (paradigmático en este sentido es el “Carnaval de Gerti”). El hermetismo se vuelve un dato formal que subraya el aislamiento del poeta al margen de una sociedad a la que desdén; a ella se puede acercar como espectador (“Te miramos nosotros, de la raza que permanece en tierra”, (“Falsete”, *Huesos de sepia*) y “desde una ventana que no se ilumina”, (“El balcón”, *Las ocasiones*).

Las ocasiones comparte con los *Huesos* los temas de la condición humana, de la precariedad de la existencia, de la labilidad de la memoria. Sin embargo, hay en *Las ocasiones* una esperanza, un optimismo, apenas presentes en las epifanías de los *Huesos*. Montale desarrolla el tema soteriológico de la posible salvación a través del amor, de la mujer amada que es figura estilnovista, *visiting angel*³ como la llama Montale en una carta a Glauco Cambón. La poesía se enriquece con una ironía ausente en el primer libro y con una mayor complejidad del lenguaje. Los temas se extienden, como lo indica el mismo título, a las ocasiones-estímulo, es decir, a las motivaciones externas, a veces extravagantes: hechos, recuerdos, adioses, ausencias y añoranzas son puntos de partida, pretextos que prenden su sensibilidad y culminan en la imagen, datos casuales que se deshacen en datos metafísicos.

Los objetos que encierran valores simbólicos no explicitados siguen multiplicándose: su presencia obsesiva (“Keepsake”, “Buffalo...”), su nominación casi delirante, *flatus voci* (soplos de voz), le hace hablar a Luciano Anceschi de una poética montaliana de los objetos, de una “poesía de las cosas”, al lado de la poética de la analogía de Ungaretti (que, ambas, derivarían de Pascoli). La acumulación de los objetos en *Las ocasiones* se acompaña con dos típicos estilemas: la prolepsis y la elipsis. La primera es la presentación en el discurso de una o más palabras mediante un pronombre relativo (por ejemplo: “el viento *que* esta tarde tañe atento”, en “Corno inglés”, *Huesos de sepia*; “la

trama del algarrobo *que* se perfila”, en “Otro efecto de luna”, *Las ocasiones*), así como la inversión del orden sintáctico que el poeta usa para evidenciar el objeto, impresionar y dilatar su memoria. La segunda es la presentación o enunciación nominal elíptica de los objetos, sin ningún desarrollo verbal, lo que implícitamente es suspensión del juicio. Esta suspensión le hace decir a Edoardo Sanguineti que “la poesía de Montale parece escrita como al margen de una estrofa a la cual el poeta haya, de alguna manera, renunciado a darle final” (Sanguineti, *Liberty e crepuscolarismo*). En Montale, la larga lista elíptica, presente en muchos poetas contemporáneos suyos, apunta a una “presentación perentoria de los objetos” que da lugar a efectos impresionistas, a una fragmentación de las imágenes para liberarlas, como dice Angelo Jacomuzzi, de las sugerencias líricas adquiridas y rescatarlas de todo subjetivismo lírico. Un ejemplo es la primera estrofa de un poema de los *Huesos*, “Café en Rapallo”:

<i>Natale nel tepidario</i>	Navidad en el tepidario
<i>lustrante, truccato dai fumi</i>	luciente, húmedo de humos
<i>che svolgono tazze,</i>	que las tazas desprenden,
<i>[velato</i>	<i>[velado</i>
<i>tremore di lumi oltre i</i>	temblor de luces tras los
<i>[chiusi</i>	<i>[cerrados</i>
<i>cristalli, profili di femmine</i>	cristales, perfiles de mujeres
<i>nel grigio, tra lampi di</i>	en el gris, entre destellos de
<i>[gemme</i>	<i>[gemas</i>
<i>e screzi di sete...</i>	jaspear de sedas...

A propósito de la poética de los objetos de Montale, es interesante leer lo que dice el poeta en su *Entrevista imaginaria*:

No estuve pensando en una lírica pura en el sentido que tuvo después en Italia, en un juego de sugerencias sonoras; sino, más bien, en un fruto que contuviera sus motivos sin revelarlos o, mejor dicho, sin exhibirlos. Supuesto que en el arte existe un balance entre el afuera y el adentro, entre la ocasión y la obra-objeto, se debía expresar el objeto y callar la ocasión-estímulo: una manera nueva, no parnasiana, de sumergir al lector *in medias res*, una absorción total de las intenciones en los resultados objetivos.

Esta reflexión del objeto como “correlato objetivo” de las emociones recuerda la definición crítica que sobre el correlato había dado T.S. Eliot en 1919:

La única manera para expresar una emoción en forma de arte consiste en hallar un “correlato objetivo”, en otras palabras, una serie de objetos, una cadena de acontecimientos que constituirán la fórmula de aquella *emoción*

³ En una reseña de *Los signos y la crítica* dedicada a *La farfalla di Dinard* de Montale, Cesare Segre hace una observación interesante acerca de la figura femenina montaliana. “Hágase un censo de las mujeres: sus apariciones sobrenaturales y deslumbrantes quedan confinadas en las líricas, mientras que en *La farfalla di Dinard* las mujeres aparecen más bien agresivas masculinas o compañeras quejosas, soportadas con estoicismo; como si la idealización poética de la mujer constituyera el contragolpe visionario del fastidio por la feminidad terrenal, integrada por las miserias de la convivencia”. La observación de Segre me recuerda la irritación de Dante, el creador de la figura angelical de Beatriz, quien se escandalizó cuando alguien sostuvo que la mujer había sido la primera en hablar; evidentemente para él una función tan alta podía ser sólo obra del hombre.

particular. De tal modo que cuando estén los datos externos, la emoción resulte evocada de inmediato.⁴

* * *

El hermetismo coincide, como se dijo, con la Europa de los tiempos difíciles del fascismo y del bolchevismo, una Europa que vivía pues una situación de angustia y de violencia. Se le reprocha a Montale de *Las ocasiones* el extrañamiento, la evasión con respecto al deber de participación en los acontecimientos políticos del tiempo. Sin embargo, Montale fue un antifascista que en 1925 había firmado el “manifiesto de los intelectuales antifascistas” de Benedetto Croce. En uno de sus escritos críticos de 1960 explica su postura:

Entre otros acontecimientos, que me atrevo a llamar exteriores, hubo, de manera prioritaria para un italiano de mi generación, el fascismo. Yo nunca fui fascista ni canté al fascismo, pero tampoco escribí poesías en las que enjuiciara esa pseudorrevolución (...). Habiendo sentido desde que nació una desarmonía total con la realidad que me rodeaba, la materia de mi inspiración no podía ser sino esa desarmonía. No niego que el fascismo, la guerra civil (española) y más tarde la guerra, me hayan angustiado; sin embargo, existían en mí motivos de infelicidad que iban más allá y afuera de esos fenómenos. Considero que se trata de una inadaptación, de un *maladjustment* psicológico y moral que es propio de todas las naturalezas introspectivas, es decir, de todas las naturalezas poéticas. (*Entrevista imaginaria*.)

Sin embargo, no faltan en su segundo libro alusiones al mundo de la historia. El presentimiento de la guerra y la represión racial son el telón de fondo de algunos poemas de *Las ocasiones*, como “A Liuba que parte”, “Dora Markus”, etcétera. Dora Markus, perseguida por las leyes raciales (“destila veneno una fe feroz”), huye —al igual que la judía Liuba— con su talismán, objeto mágico en el que el poeta parece cristalizar con amarga ironía una posibilidad de salvación en un mundo dominado por el irracionalismo. Se trata, por cierto, de presencias fragmentarias, pocas frases entrecortadas. Los objetos se ensombrecen de graves, misteriosos signos de destrucción, se vuelven presencias dramáticas y amenazadoras. En “Viejos versos”, el primer poema de *Las ocasiones*, aparece una enorme y siniestra mariposa, símbolo premonitorio de destrucción y muerte.

⁴ El “correlato objetivo” que es típico del modo de poetizar de Eliot y Montale, consiste en el transferir en los objetos sus propias emociones y sentimientos para transformarlos, sin evidenciarlos, en equivalentes o símbolos de sus estados de ánimo personales. Evidentemente, el “correlato” responde al principio de impersonalidad de la obra de arte.

La historia de Dora Markus nace de una “ocasión”: el amigo triestino Bob Blazen le envía una fotografía de las piernas de Dora mientras cruza un puente. De esa imagen brota, en dos tiempos, uno de los más estremecedores poemas de evocación de un mundo en vías de disolución:

<i>Fu donde il ponte di</i>	Fue donde el puente de
<i>[legno</i>	[madera
<i>mette a Porto Corsini sul</i>	lleva en Puerto Corsini al
<i>[mare alto</i>	[alto mar
<i>e rari uomini, quasi immoti,</i>	y raros hombres, casi
<i>[affondano</i>	[inmóviles, echan
<i>o salpano le reti. Con un</i>	o recogen redes. Con un
<i>[segno</i>	[gesto
<i>della mano additavi all'altra</i>	de tu mano indicabas la
<i>[sponda</i>	[otra orilla
<i>invisibile la tua patria vera.</i>	invisible, tu patria verdadera.

En esta línea, que evoca mundos lejanos ya desaparecidos en el periodo entre las dos guerras y que sobrevivirán sólo en el recuerdo, está “La casa de los aduaneros”, que da inicio a la última sección de *Las ocasiones*. Pero la memoria está sujeta a la entropía del tiempo que todo lo destruye, como ya en los *Huesos* (“se deforma el pasado, se hace viejo / pertenece a otro”). No hay recuperación del tiempo perdido en la poesía montaliana. La memoria, voluntaria o involuntaria, no reconstruye el pasado, más bien provoca angustia porque es signo de la descomposición y de la muerte.

El motivo de la memoria y del tiempo destructor ha sido una presencia constante en la poesía italiana desde Petrarca, incluyendo a Leonardo en sus escritos literarios, hasta Leopardi y Ungaretti, quien llamó *demente* a la memoria, diosa con alas, porque para ella no existen un tiempo y un espacio que la limiten, pero también es una diosa ambigua y cruel porque si por un lado da, por otro niega, cancela y deforma el recuerdo. Montale pone como epígrafe a la IV parte de *Las ocasiones* dos versos del quinto soneto de Shakespeare: *Sap check' with frost, and lussy leaves quite gone, / Beauty o'ersnow'd and bareness every where* (Con el hielo se coagula la savia y caen las hojas; cubre la nieve la gala de los campos, y el escualor reina por todas partes), en cuyos versos, como revela Jan Kott, está presente Leonardo. En *Las Ocasiones*, encontramos la misma preocupación por el desvanecimiento de la memoria (“No cortes, tijera...”):

<i>Non recidere, forbice, quel</i>	No cortes, tijera, aquel
<i>[volto,</i>	[semblante,
<i>solo nella memoria che si</i>	solo en la memoria que se
<i>[sfolla,</i>	[esfuma,

