

grato dejar a Lowry en ese paraíso, pero como lo que escribe es una biografía, no una novela, tiene que continuar hasta llevar a los lectores al principio del final doloroso del novelista, narrado con detalle en los primeros capítulos de su libro.

La conclusión de Day, de que sólo “quienes no se interesen por la narrativa visionaria pueden no estar de acuerdo en que Lowry era un genio literario” queda confirmada con la amplia bibliografía que nos ofrece y que demuestra la importancia creciente de la obra de Lowry en la literatura de nuestra época.

Amelia G. Saravia de Farrés

FOSCOLO, Ugo. *Los sepulcros, Sonetos y una oda*. Ensayo, traducción y notas de Alaide Foppa, Cetagmi, UAQ.

La traducción —la primera en español— de *Los Sepulcros* y de algunos sonetos y odas de Ugo Foscolo es el trabajo literario que Alaide Foppa hizo antes de “desaparecer”, robando tiempo a una actividad más apremiante y prioritaria en la que estaba comprometida. En el prefacio no se encuentran las razones que la orientaron hacia el poeta de *Los Sepulcros*, algo que nos explicara su relación personal con él; quizás porque el prefacio, objetivo y didáctico, estaba destinado más bien a los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras. Sin embargo la elección de Foscolo, entre tantos otros autores de la literatura italiana no traducidos, me parece muy significativa. La biografía y la obra del poeta ofrecen razones de sobra para explicar esa preferencia, y señalan de manera clara las afinidades y las convergencias con la vida de Alaide. El exilio, el destierro, la persecución, la lucha por la libertad individual y del propio país, la muerte, constituyen los contenidos de la poesía foscoliana y son los mismos que han llevado a Alaide Foppa a la muerte, en una “illacrimata sepoltura”.

Ugo Foscolo continúa una tradición que empieza en Italia antes que en otros países: la del poeta peregrino —Dante— que muere en el exilio, acompañado hasta el final por la nostalgia de su tierra. Y es también el primer poeta romántico que indica el camino de la independencia y la unidad italianas, que él vincula a la exigencia de una poesía que “intensificara la vida” y suscitara la emoción en el espíritu de sus connacionales.

Ignorado en el extranjero (después de haber gozado de la celebridad, sobre todo en Inglaterra), poco o mal entendido en Italia, Foscolo dejó paradójicamente, a pesar de que el espíritu de su poesía permanece secreto para muchos, un sello definitivo en la poesía italiana. Un acontecimiento espiritual —como es la aparición de una poesía nueva— puede ser entendido, como dijo hace años Mario Luzi, por afinidad o por contagio, y se necesita una predisposición no sólo para recibirlo sino también para colaborar enriqueciéndolo con la aportación de su propia vida interior. Quizá a causa de la

incomprensión, los críticos de Foscolo acuden más bien al hombre que al poeta, a las debilidades y a los errores del primero para limitar al segundo, empujándolo con razones de tipo moralizante la figura soberbia de un creador que ennoblecería cualquier literatura. La compleja personalidad de Foscolo, llena de contrastes, su vida atormentada, se prestan a una infinidad de críticas. Se le acusa, para dar un solo ejemplo, de volubilidad en el amor sin considerar que el exilio de un país a otro favoreció ese lado flaco si se quiere, y sin considerar que sus amores, en verdad numerosos, fueron pasiones que vivió sinceramente y por los cuales —al igual que Goethe quien, se sabe, sacrificó muchas mujeres amadas a su vocación artística— sufrió sincero remordimiento.

A pesar de esas críticas, Ugo Foscolo representa una de las tres trayectorias de la poesía italiana: las otras dos son Petrarca y Leopardi. La suya es la línea ético-cívica que parte de Dante y, pasando por la influencia determinante de G. B. Vico, llega hasta *Las cenizas de Gramsci* de P. P. Pasolini. Nacido en 1779, Foscolo vivió en la época de la Revolución Francesa que se había propagado por toda Europa en una miríada de revoluciones locales conquistando a todas las generaciones jóvenes cuyo ídolo fue Napoleón. Lo que la Revolución Francesa significó para los italianos lo expresó Stendhal en su obra, la cual nos introduce, mejor que cualquier libro de historia, en el clima espiritual del prerromanticismo. *La Cartuja de Parma* es, precisamente, la historia de una pasión, la que las ideas revolucionarias despiertan en el joven Fabrizio del Dongo, seguida por la decepción y la renuncia. En esa atmósfera prerromántica de finales del *Settecento*, el joven Foscolo hace su educación sentimental y se forma como poeta en la tradición de la gran poesía italiana (fue un gran admirador de Dante y las lecciones que dio en Londres sobre el poeta florentino conservan todavía vigencia) y en la poesía europea de su tiempo, la inglesa, Rousseau y Goethe. Al mismo tiempo vivió activamente la experiencia napoleónica y fue combatiente valeroso hasta cuando Francia cedió, con el Tratado de Campoformio, Venecia y Austria. Empieza entonces su peregrinación de un país a otro, hasta llegar a Inglaterra donde vivió hasta su muerte.

Poeta de fuerte sensibilidad romántica, de esa especial sensibilidad embebida de neoclacismo que había ido emergiendo en la segunda mitad del siglo XVIII, Foscolo es iniciado al romanticismo por la lectura de G. B. Vico, cuya teoría del lenguaje, que estará más tarde en el centro de los intereses de los alemanes (Hamann, Herder, etc.) lo conquista definitivamente. Termina su primer libro bajo la influencia de Rousseau y de Goethe, de quien lee el *Werther* posteriormente a la primera edición de su novela juvenil, *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, en la que mantiene, sin embargo, su originalidad con respecto al poeta alemán; porque en él la pasión política supera todas las otras pasiones y el suicidio de Ortis se origina más que en la pasión amorosa, en la decepción y el fracaso de las aspiraciones políticas. Este aspecto político que predominará en el romanticismo italiano, no se manifiesta aislado sino que se conjuga con otros motivos, otras urgencias y deseos integrados perfectamente en la unidad totalizadora del arte.

La querrela sobre el romanticismo italiano y las mismas controversias entre románticos y neo-clásicos que surgen en Europa, podrían ayudarnos a entender mejor a este poeta tan singular. La polémica en Italia se inicia desde el momento en que Mme. de Stäel pone en su afamada *Carta a los italianos* su *aut-aut*: unirse, re-entrar en el concierto europeo o desaparecer; sin considerar que los italianos habían ya desaparecido. La decadencia en la que Italia había entrado después de una espléndida Edad Media, del Renacimiento y de la pérdida de su independencia política, no daba lugar ni para clásicos ni para románticos (salvo figuras intermitentes y aisladas). Italia había cerrado su ciclo, diría Vico, o su "jornada", como diría Herder, y sólo a finales del *Settecento* empieza a salir de su largo silencio.

Fue la Revolución Francesa la que despertó de su inercia. Existía sin embargo la convicción de que los italianos, por su naturaleza, digamos "solar", estaban arraigados o mejor dicho condenados a un clasicismo eterno e inmóvil y lo estaban por cierto los mediocres epígonos que insistían en la grandeza pasada, como insisten todos los epígonos cuando una cultura, romántica o clásica, llega a su culminación y cede el paso a otra. A propósito de esa incompatibilidad italiana con el romanticismo hay que añadir a los factores antes mencionados, que el Romanticismo llega del Norte y sin embargo fue anticipado casi como un manifiesto en una ciudad solar, Nápoles, y por obra de un genio mediterráneo, G. B. Vico, quien primero atacó en Europa el racionalismo cartesiano (o más bien cuestionó la garantía de la razón cartesiana fuera de las matemáticas) para proclamar los derechos de la fantasía. Tampoco hay que olvidar la naturaleza fáustica —que parece un sello del artista romántico— de poetas, artistas y pensadores italianos: Pico o Leonardo, Botticelli, Giordano Bruno o Tasso...). Lo cual implica que el romanticismo más que incompatible con la "naturaleza" italiana —y sabemos que no existe una naturaleza inmutable, porque los pueblos así como los individuos cambian— fue en cierta medida incompatible con la larga decadencia de la que Italia apenas despertaba y se hizo posible adquiriendo otras modalidades, otras características. El Romanticismo en Italia —además de fuertemente político, *cívico*, ligado con el problema de la Independencia— se inclina a la conciliación, al equilibrio con el clasicismo, y esta síntesis la ofrece precisamente la poesía de Foscolo. El mismo equilibrio encontramos en sus representantes: Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi.

Nos puede acercar a Foscolo la confrontación con los poetas a él contemporáneos, y más conocidos en nuestro ambiente, —Hölderlin o Keats, por ejemplo—, buscando lo que a ellos lo une y lo que de ellos lo distingue, lo que lo hace poeta. En los dos poetas nórdicos encontramos la misma intensa experiencia prerromántica, estrictamente ligada con la aspiración a un clasicismo originario y primitivo, a un mundo pagano desaparecido y en balde invocado, así como la recuperación o tentativa de recuperación del mundo de los mitos, de imágenes fijas y eternas, una mitología interiorizada y no motivo externo de ejercicio retórico. Esa aspiración a un mundo de serenidad y armonía clásicas, trascendente en los nórdicos, es inmanente en Ugo Foscolo.

Hijo de un veneciano y de una griega, el poeta italiano nació en Zacinto (isla griega bajo dominio de la república veneciana). En una carta de 1796 o 1798, Foscolo la describe así a un amigo: "Mientras tenga memoria de mí mismo nunca olvidaré que nací de madre griega, que fui amamantado por una nodriza griega y que vi el primer rayo de sol en la clara y boscosa Zacinto, resonante todavía de los versos con que Homero y Teócrito la celebraban". Es la imagen del paisaje griego con el que estamos acostumbrados. Sin embargo, el paisaje griego no es tan sereno como lo ven los románticos y los nórdicos; bajo su aparente serenidad o alegría el "profundo sur" esconde un fondo de sombría tristeza. Se ha hecho un mito, cuando no un clisé, de la serenidad griega. El ambiente griego es a menudo tétrico. Grecia no es sólo mar y cielo azul, es también montaña áspera y nevosa, y sus inviernos son inclementes. La misma Zacinto, que es la más amena de las islas griegas, ofrece aspectos sino tenebrosos por lo menos contrastantes. Es Mario Praz quien subraya esos contrastes con su acostumbrada agudeza: Zante es la más amena de las islas griegas y sin embargo sus manantiales son de betún y los temblores la sacuden continuamente. El autor de *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* descubre en ese betún, en los contrastes del paisaje y en los temblores que rompen frecuentemente la serenidad de la isla, una correspondencia con el carácter de Foscolo. Rechazando todo determinismo del clima y del paisaje, el literato italiano encuentra sin embargo en la descripción de R. Ridley Farrer esa correspondencia: "Hay cerca del mar dos manantiales: una película iridiscente cubre el agua, de una transparencia limpidísima. A la profundidad de alrededor de un pie está el alquitrán, cuya superficie se infla en grandes burbujas que lentamente se dilatan y explotan, desprendiendo un líquido negruzco que se une a la película superior. Entre los dos manantiales hay un hoyo abierto hace tiempo para sacar petróleo; si se prende un fuego en esa cavidad se produce una llamada". Este mito, observa Praz, ilumina la compleja naturaleza de Ugo Foscolo: su prerromanticismo, su rebeldía, su melancolía y su aspiración a la serenidad. En una palabra la "grecitá" ("lugar de las formas ejemplares" la llamaría Kerenji) es la misma que inflamaba a Hölderlin o a Keats. Pero mientras en ellos se queda en anhelo de un mundo lejano, ajeno; en Foscolo se presenta, dice Praz, como un proceso íntimo y personalísimo de ósmosis. En Hölderlin y en Keats los lejanos y ajenos paisajes de Grecia son espejismos, proyecciones de fantasmas interiores. Keats y Hölderlin sienten con la misma desesperación la ausencia de lo divino, la tierra abandonada por la divinidad, "*la gerarquía desaparecida del Olimpo*"; añoran el tiempo "*cuando sagradas eran las profundas ramas de los bosques, sagrado el aire, el agua y el fuego*". A ese pasado es difícil regresar: "*¿No hay sendero que me vuelva al pasado?*", se pregunta con congoja Hölderlin. Todo se oculta a esos poetas del norte. Miran al Olimpo, pero "más que vueltos a un Empíreo —dice Praz— parecen replegados sobre un abismo". Mientras, Foscolo encuentra en sí mismo aquel clima apolíneo que los nórdicos se esforzaban en hacer volver a la tierra. Keats y Hölderlin lamentan que los hombres hayan nacido al dolor y a la fatiga. (*Pero nuestro linaje vaga en las tinie-*

*blas,| vive como en el orco, ajeno a las cosas divinas.| Todos están clavados a sus oficios y al ruidoso taller| cada cual no se oye más que a sí mismo.| Fuerte y sin tregua trabajan estos bárbaros,| pero su miserable esfuerzo seguirá siendo estéril, |como el de las Furias...).* Foscolo también condena la fatiga, sin embargo añade —alejándose también del pesimismo de otro gran romántico, Leopardi— que *de la fuente del dolor surge el consuelo*. Es decir, dolor y consuelo, afanes y olímpica serenidad son en él innatos. Foscolo, pues, tuvo la suerte de nacer en una de las tantas islas que Hölderlin evoca y que su deseo no logra hacer reaparecer; es decir, que Foscolo tiene acceso al mito. Para retomar la imagen nativa de los manantiales de alquitrán, la misma substancia que borbotea en el agua cristalina aflora en un velo iridiscente: “en esta transfiguración, del todo interna, no hay contraste violento de mundos —el terrenal y el olímpico— como en aquellos poetas del norte, sino un lento dilatarse, hasta que limpios de toda escoria quedan rodeados por una luz de serenidad”. Foscolo nunca proclamará, como Keats, que las más dulces armonías son las que no se oyen: su oído y su ser pueden percibir “la melodía suprasensible, la voluptuosidad embelesada más allá de los sentidos”. En Foscolo no encontramos el horror y la aversión a la muerte como en los demás románticos. En *Los Sepulcros* hay una severa aceptación de la muerte que se aleja de la poesía sepulcral, como por ejemplo la del inglés Thomas Gray, la famosa *Elegy written in a Country Churchyard*. Si la muerte es privación de la belleza, del sol, de las flores, será sin embargo consolada por la tumba que perpetúa el recuerdo en un alma, en una mujer, en un ser amigo. Pero será sobre todo la poesía la que, única, vencerá la muerte y dará la inmortalidad, motivo que pasará transformado en el Ungaretti de *Sentimiento del tiempo*.

Hay un soneto que más que cualquier otro revela la ósmosis entre romanticismo y clasicismo, presente siempre en Foscolo. Es el estupendo poema que dedica a su isla, Zacinto, el que Alaide Foppa traduce: traducción difícilísima, para resolver la cual tuvo que sacrificar algo importante. Porque al cerrar el primer cuarteto rompe la sinuosidad y la unidad del poema que está ligado sintácticamente, de una estrofa a otra, hasta el penúltimo, de una manera casi milagrosa: sin interrupción, sin puntuación, de un solo aliento, hasta llegar a la conclusión del último terceto. Es uno de los sonetos más bellos, que toca el tema del exilio, del peregrinaje romántico confrontado con el viaje de Ulises, viaje que para Foscolo fue un “*diverso esiglio*” porque los dioses concedieron al héroe homérico un retorno que a él le negaron. A los poetas románticos los dioses les concedieron la demencia (*Hölderlin*), la tisis (Keats), el exilio sin retorno y la muerte en una *illacrimata sepoltura* (Foscolo).

Con respecto a la traducción de Alaide Foppa, me parece doblemente importante, por haber introducido en la cultura de habla hispana a un poeta como Foscolo, y por haber hecho frente a una traducción verdaderamente ardua. Porque la poesía de *I sepolcri* es difícil, oscura, hermética, y quien conoce el italiano (el libro conserva el texto bilingüe) podrá darse cuenta. ¿Es la traducción de Foscolo satisfactoria? ¿Conserva al poeta? Sí, en la me-

dida en que una poesía pueda ser bien traducida. Porque el traductor no puede entregar una copia exacta, sino algo análogo; no se le puede pedir una obra que tome el lugar del original, sino más bien otra que, en un ámbito histórico diferente, nos haga sentir su espíritu. Ya se ha vuelto un lugar común decir que trasladar una forma poética de una lengua a otra es imposible, que el valor de la palabra en la poesía es absoluto. (Ya Dante lo dijo: "sepa cada quien que ninguna cosa ligada dentro de sí por la armonía de las musas puede transmutarse a otra, sin que se rompa toda su dulzura y armonía..."). Hoy se habla también mucho de ambigüedad de la poesía, de pluralidad semántica, del texto poético como fuente inagotable de desciframientos múltiples, de lecturas diferentes. Así como el lector, el traductor podría dar significados que podrían ser ajenos y hasta contrarios a las intenciones del texto. Sin embargo, la traducción no puede ser fruto de una lectura personal y creativa del texto, debe siempre complementarse con una cuidadosa lectura histórica, respetar la obra traducida sin desvirtuarla. Para dar un ejemplo: en el verso once del primer soneto Alaide traduce *queto reo tempo* con "tiempo infausto de mi vida", debilitando así una imagen que hubiera podido traducir casi literalmente y reduciendo a queja personal lo que es una invectiva violenta que manifiesta una posición polémica y de rechazo en contra de la historia que es común a toda la poesía romántica. (Para no salir del ámbito de la poesía italiana el *reo tempo* de Foscolo es hermano del *secol morto*, del "*secol superbo e sciocco*" de Giacomo Leopardi).

Sin embargo, a pesar de las dificultades con las que la traducción tropieza, la labor de Alaide Foppa es una contribución válida y positiva que cumple con el oficio de difusión de la cultura a la que las traducciones han siempre cooperado, ayudando a la compenetración cultural de épocas y de mundos diversos (baste con pensar en la función que la traducción ha tenido a lo largo de la historia de la cultura: Edad Media y Renacimiento serían impensables sin el trabajo de las traducciones que las prepararon).

Annunziata Rossi

JARA, René. *Farabeuf, estrategias de la inscripción narrativa*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1982, 93 págs.

Una vertiente de los estudios críticos literarios que actualmente se publican es aquella que retoma los principios teóricos y metodológicos del formalismo y del estructuralismo; tiene como propósito principal estudiar las estructuras internas que se entretajan y conforman la complejidad del texto literario. Sin embargo, no todos los estudios que utilizan los principios metodológicos estructuralistas desarrollan, necesariamente, un análisis de acuerdo con los fundamentos teóricos empleados, y no todos llegan a encontrar el