



Muñecos de yeso y madera: el tópico del simulacro en dos poemas de Sergio Corazzini y Aldo Palazzeschi

Luca Marzolla*

Introducción

Hacia finales del siglo XIX, el concepto de la decadencia del arte y de la figura del artista —que se venía gestando en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, y que encuentra representaciones emblemáticas en la poesía de Baudelaire y de los *maudits*— empieza a hacer su aparición en la literatura del recién constituido Reino de Italia, y ya en 1887 Carducci, en “Tedio invernale” [Tedio invernal] (poema incluido en la colección *Rime nuove* [Rimas nuevas]) nos habla justamente del ocaso de la poesía a través de la metáfora de las estaciones: ¿existieron alguna vez días de sol? —pregunta el poeta— quizás sí en la época de Homero y de Valmiki¹, pero esos tiempos ya se han ido y “questa ov’io mi avvolgo / nebbia di verno immondo” [esta en la que me envuelvo / niebla de invierno inmundo] —concluye— “è cenere di un mondo / che forse un giorno fu” [es la ceniza de un mundo / que quizás existió algún día] (Carducci, 1887). La decadencia del edificio simbólico de la poesía empieza a configurarse como un tema consolidado en la literatura italiana entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, e ingresa hasta a la obra de Gabriele D’Annunzio —por otro lado, reconocido representante del vitalismo pánico en poesía— en *Poema paradisiaco* [Poema paradisíaco] ([1893] 2013): el tópico del *hortus conclusus* —que tanto éxito tuvo en el simbolismo francófono de poetas como Maeterlinck, Rodenbach, Jammes y Samain, y que D’Annunzio importa justamente de dicha tradición— se concreta en este caso en un paseo por las ruinas del templo del arte, entre paredes cubiertas de musgo y estatuas semi destruidas. Será este el único D’Annunzio rescatado por los jóvenes poetas del grupo de los crepusculares, que tuvo dos de sus representantes fundamentales en Sergio Corazzini y en el primer Aldo Palazzeschi.

1 El autor al que se le adjudica la autoría del poema épico *Ramayana*.

* Universidad Nacional de Córdoba / luca.marzolla@mi.unc.edu.ar

La de-sublimación, en distintas declinaciones, es sin duda uno de los ejes centrales de la propuesta poética de este grupo —por cierto, compuesto por distintas voces y nunca reunido bajo un manifiesto programático— y si las generaciones anteriores reflexionaban sobre la decadencia de la poesía, lo que ahora se ve erosionado es directamente la figura del poeta: “Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta” [¿Por qué me llamas poeta? / Yo no soy un poeta], escribe Corazzini en el incipit de “Desolazione del povero poeta sentimentale” [Desolación del pobre poeta sentimental] (Corazzini, 2014), y pocos años después le hace eco el Palazzeschi de “Chi sono?” [¿Quién soy?], con los versos “Son forse un poeta? / No, certo” [¿Soy quizás un poeta? / No, por supuesto], otra vez en el incipit del poema (Palazzeschi, 2002). El poeta se retira, se desautoriza, se destrona. Quizás por primera vez en la historia de la poesía, el poeta se queda sin palabras, o siente que sus palabras no tienen justificación: “No soy más que un pequeño muchacho que llora / Ves: no tengo sino lágrimas para ofrecer al Silencio²” —escribe Corazzini, en el recién mencionado poema— y pensemos también en “Yo no tengo nada para decir³”, de Marino Moretti (cfr. Moretti, 2019), otro gran referente del crepuscularismo. Y quizás, en la sociedad de masas y consumo, ser poeta se ha convertido justamente en todo esto, y la perspectiva, entonces, resulta más trágica todavía (no podemos no pensar en Gozzano y en sus versos tan significativos en este sentido: “¡Yo me avergüenzo / sí, me avergüenzo de ser un poeta!⁴”; cfr. Gozzano, 2016).

La toma de conciencia de la transformación del rol del artista dentro de la sociedad moderna se entremezcla con otros grandes temas de la época: la fragmentación del yo, la crisis del sujeto, y la reflexión sobre la máscara y la risa, que en el caso de Italia encuentra en Pirandello un referente fundamental. En el humorismo pirandelliano (1908/1985) la risa no puede darse de forma plena, desatada, carnavalesca: interviene el “sentimiento de lo contrario”, la intervención reflexiva que permite ver, más allá de lo cómico, la esencia trágica de la condición humana. La comicidad se ve infiltrada por la empatía, y lo que se produce es una risa amarga que

2 Traducción mía, sigue el texto original: “Io non sono che un piccolo fanciullo che piange. / Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio” (Corazzini, 2014).

3 Traducción mía, el título original del poema es “Io non ho nulla da dire” (Moretti, 2019).

4 Traducción mía, sigue el texto original: “Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta!” (Gozzano, 2016).

se va consolidando como uno de los registros más difundidos de lo irónico a comienzos del siglo XX. Otro elemento clave —que también encuentra en Pirandello uno de los puntos más altos en la tradición italiana— es justamente esa idea de vida como teatro, y más específicamente teatro de marionetas, en cuyo diminuto y frágil escenario se estrena la existencia de los hombres-fantoches. Citamos a continuación el famoso pasaje de *El difunto Matías Pascal* en el que Anselmo Paleari reflexiona con Adriano Meis sobre la brecha en cielo de papel arriba de la cabeza de Orestes:

—¡La tragedia de Orestes en un teatrillo de fantoches! —vino a anunciarme el señor Paleari—. Fantoches automáticos, de nueva invención. Esta noche, a las ocho y media, en la calle dei Prefetti, número cincuenta y cuatro. Sería cosa de ir allá. ¿No le parece, señor Meis?

—¿La tragedia de Orestes?

—¡La misma! [...] Y oiga usted la idea tan peregrina que se me ha ocurrido. Si en el momento culminante, es decir, cuando el fantoche que representa a Orestes está a punto de vengar en Egisto y en su madre la muerte del padre, se abriese una brecha en el cielo de papel del teatrillo, ¿qué pasaría? Diga usted.

—No atino —respondió, encogiéndome de hombros.

—Pues es muy fácil, señor Meis. Pasaría que Orestes se quedaría terriblemente desconcertado a la vista de aquel desgarrón del cielo.

—¿Y por qué?

—Déjeme hablar. Orestes seguiría animado de sus impulsos de venganza y con delirante afán querría ponerlos por obra; pero, a pesar suyo, se le irían los ojos tras de aquel agujero, por el cual bajarían ahora a la escena toda suerte de malos influjos, y al pobre concluirían por caérsele los brazos. Es decir, Orestes se convertiría en un Hamlet. Toda la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna consiste en eso; no le dé usted vueltas, señor Meis: en una brecha abierta en un cielo de papel”. (Pirandello, 1904/1985, p. 154)

El pasaje resulta sumamente representativo, y enmarca de manera emblemática ese concepto de mundo como pequeño escenario en el que se estrena una realidad que no es nada más que su propia representación, limitada e imperfecta, vaciada de todo sentido. El hado deja el lugar al azar; el cielo —residencia de lo divino— se convierte en una hoja de papel pintado, que puede quebrarse en cualquier momento; los héroes del mito, emblemas de virtudes y conflictos universales, se rebajan a simulacros de sí mismos: héroes ficticios, marionetas de cartapesta y madera que toman conciencia de su propio vacío existencial.

El tópico del simulacro —en sus distintas declinaciones (marionetas, estatuas, fantoches, muñecos)— tiene amplia circulación en la Italia de comienzo del siglo XX, entremezclándose con la incipiente reflexión sobre el posthumano, que también se deja entrever en el citado texto de Pirandello (esos “fantoches automáticos” que presagian los autómatas). Resultan sumamente significativas, en este sentido, las contribuciones literarias y teóricas de Marinetti: pensemos en el “hombre mecánico de partes cambiables” postulado en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1913/1978a) —una temprana prefiguración del cibernético— o en las muñecas eléctricas del homónimo drama publicado en 1909 en francés, y publicado nuevamente en italiano, con notables revisiones, en 1920 (Marinetti, 1909, 1920). Ya sean marionetas que reducen los héroes del mundo antiguo a muñecos de madera maniobrados por hilos, o fantoches metálicos animados por la corriente eléctrica, los simulacros de la figura humana empiezan a difundirse en cuanto símbolos de un antropocentrismo perdido (pensemos nuevamente en Matías Pascal y en su invectiva en contra de Copérnico; cfr. Pirandello, 1985), de una nueva desalentadora cosmovisión en la que el ser humano no es más que un punto periférico en un universo gobernado por el azar, y que transita una existencia de la que se le escapa el sentido. Estos motivos, como anticipamos, se entremezclan con otras vertientes de la decadencia, ya que resultan particularmente funcionales para expresar las cuestiones que estuvimos comentando en el principio, es decir, la desacralización y marginalización del arte y de la figura del artista.

Es justamente en este sentido que se declina el tópico del simulacro en “Dialogo di marionette” [Dialogo de marionetas] de Sergio Corazzini

([1906] 2014), y “Diana” [Diana] de Aldo Palazzeschi ([1909] 2002)⁵, los dos poemas sobre los que se enfoca este trabajo. Se trata, como veremos a continuación, de textos en los que ambos poetas desarrollan el *tòpos* del simulacro, haciéndolo converger en una despedida (“addio” [adiós]) que se concreta emblemáticamente después de la toma de conciencia, por parte de los personajes, de la degradación material implicada por la reducción del mundo a un teatro de muñecos. El motivo de la despedida —que se realiza en el texto de manera performática (en ambos poemas la palabra “addio” es dirigida por un personaje hacia el otro)— es entonces el segundo elemento de la pareja temática alrededor de la cual se estructuran estos poemas: se trata sin duda de dos textos que no ocupan un lugar central dentro de la producción de estos autores, y que nos permiten profundizar en cómo los dos amigos poetas encaran este mismo tópico, dejando vislumbrar —en un contexto representativo poco usual, comparado con sus repertorios poéticos más habituales— algunos rasgos de sus posicionamientos frente a la gran revolución del hacer poético supuesta por la Modernidad. Lo que nos proponemos, entonces, es profundizar en las maneras en las que se declina el tópico del simulacro —ya sea en forma de marionetas, como en el caso de Corazzini, o en la forma del juguete inanimado tirado de un hilo, como en el caso de Palazzeschi— en estos textos, en los que ambos autores parecen querer despedirse no tanto de la poesía en sí, sino más específicamente del conjunto de motivos y tópicos tradicionalmente relacionados con la poesía lírica occidental, percibidos como ya inertes e improductivos.

Un corazón de madera: el drama de las marionetas de Corazzini

En el marco de la breve carrera poética de Corazzini —truncada en 1907, a causa de la tuberculosis por la que el autor falleció a los veintiún años— *Libro per la sera della domenica* [Libro para la noche del domingo] constituye

5 Señalo que de este momento en adelante los títulos de estos dos poemas aparecerán en italiano —sin traducción entre corchetes— para no cargar demasiado el cuerpo del texto. Además, las indicaciones relativas a las fechas de publicación originales, en el caso de las obras de Corazzini y Palazzeschi, no se reproducirán en las referencias finales, en las que se citan las ediciones críticas de la poesía completa de ambos autores (en este caso también, el objetivo es evitar la sobreacumulación de entradas, ya que, a lo largo del trabajo, haremos referencia a numerosos poemas de ambos autores).

la culminación de un muy rápido proceso de transformación estética que, a partir de *Piccolo libro inutile* [Pequeño libro inútil] y en el arco de tan sólo un año, lleva el autor a sus logros poéticos más originales e interesantes (cfr. Landolfi, 2014; Jacomuzzi, 1963). “Dialogo di marionette” es el quinto de los diez poemas que conforman la última colección de Corazzini, y, como ha sido señalado, en el marco de la obra cobra el valor de “vero e proprio manifesto del simbolismo teatrale del libro” [verdadero manifiesto del simbolismo teatral del libro] (Landolfi, 2014: 23). A continuación, reproducimos el texto original del poema, acompañado por una traducción de nuestra autoría:

Dialogo di marionette

— Perché, mia piccola regina,
mi fate morire di freddo?
Il re dorme, potrei, quasi,
cantarvi una canzone,
ché non udrebbe! Oh, fatemi
salire sul balcone!
— Mio grazioso amico,
il balcone è di cartapesta,
non ci sopporterebbe!
Volete farmi morire
senza testa?
— Oh, piccola regina, sciogliete
i lunghi capelli d'oro!
— Poeta! non vedete
che i miei capelli sono
di stoppa?
— Oh, perdonate!
— Perdono.
— Così?
— Così...?
— Non mi dite una parola,
io morirò...
— Come? per questa sola
ragione?

Dialogo de marionetas

—¿Por qué, mi pequeña reina,
me hacéis morir de frío?
El rey duerme, podría, quizás,
cantaros una canción,
¡que él no oiría! Oh, ¡dejadme
subir al balcón!
—Mi cortés amigo,
el balcón es de cartapesta,
¡no nos sostendría!
¿Queréis hacerme morir
sin cabeza?
—Oh, pequeña reina, ¡soltad
los largos cabellos de oro!
—¡Poeta! ¿No veis
que mis cabellos son
de estopa?
—¡Oh, perdonadme!
—Os perdono.
—¿Y?
—¿Y...?
—No me concedéis ni una palabra,
yo moriré...
—¿Cómo? ¿Por esta única
razón?



- | | | |
|---|----|---|
| — Siete ironica... addio! | 25 | — Sois irónica... ¡adiós! |
| — Vi sembra? | | — ¿Os parece? |
| — Oh, non avete rimpianti
per l'ultimo nostro convegno
nella foresta di cartone? | | — Oh, ¿no tenéis nostalgia
de nuestro último encuentro
en la selva de cartón? |
| — Io non ricordo, mio
dolce amore... Ve ne andate...
Per sempre? Oh, come
vorrei piangere! Ma che posso farci
se il mio piccolo cuore
è di legno? (Corazzini, 2014, p. 159). | 30 | — Yo no recuerdo, mi
dulce amor... Os vais...
¿Para siempre? Oh, ¡cómo
querría llorar! ¿Pero qué puedo hacer
si mi pequeño corazón
es de madera? |

Lo que Corazzini nos muestra es justamente un teatro de marionetas, en el que se desarrolla una escena típica de la tradición poética occidental, es decir, el coloquio de amor entre una dama (en este caso una reina) y un caballero, amantes ilegítimos que conversan secretamente. La referencia primaria, en este sentido, son los poemas narrativos de la *Materia de Bretaña* (pensemos sobre todo en los personajes de Tristán e Isolda y Lancelot y Ginebra), y el uso de la palabra “amico” [amigo] (v. 7) —ampliamente empleada por Corazzini a lo largo de su producción para referirse a la mujer amada, un rasgo que, como ha sido observado, constituye un punto de contacto con la poesía de Francis Jammes (cfr. Landolfi, 2014)¹— en este caso funciona también como una recuperación del léxico típico de la *Materia de Bretaña* (ya que en dicha tradición, los amantes suelen llamarse *ami/e* entre sí). Además de la referencia a los amores prohibidos entre reinas y caballeros típicos de la leyenda arturiana, el texto remite al cliché de la doncella encerrada en la torre, y en particular a fábulas como las de Petrosinella y Rapunzel (“—Oh, pequeña reina, ¡soltad / los largos cabellos de oro”, vv. 12-13). Todas estas referencias contribuyen a construir un escenario fabulístico que se va derrumbando a través de un procedimiento de degradación material: el balcón es de cartapesta, y no podría sostener a los dos amantes; los cabellos no son “de oro”, sino de estopa, y se quebrarían si el caballero intentara aferrarse de ellos para reunirse con la amada; el bosque de los coloquios de amor no es nada más que un conjunto de si-

¹ Para profundizar en la relación entre la poesía de Corazzini y la obra de Francis Jammes, cfr., entre otros: Callegari, 1961; Perticucci Bernardini, 1940; Livi, 1966.

luetas de cartón. Cada elemento es un simulacro de sí mismo, una versión ficticia y materialmente degradada, y las referencias explícitas e insistidas a los materiales humildes y baratos típicos de las representaciones de los teatros de marionetas (la cartapesta, la estopa, el cartón) resultan totalmente funcionales a este proceso de trivialización. Es interesante notar que si por un lado sólo la reina pareciera ser consciente de la realidad material de cada elemento mencionado, por otro lado, al citar los coloquios en “la selva de cartón”, el propio caballero parecería estar enterado de la teatralización de su mundo, a pesar de no querer reconocerla. El esfuerzo de mantener viva la dinámica del encuentro amoroso se quiebra definitivamente cuando la reina minimiza el dolor del enamorado (“—No me concedéis ni una palabra, / yo moriré... / —¿Cómo? ¿Por esta única / razón?”, vv. 21-24), lo cual produce finalmente la despedida que estuvimos comentando en la introducción: “—Sois irónica... ¡adiós!” (v. 25). Es demasiado tarde para revertir la situación: el proceso de reificación ya ha avanzado hasta el núcleo más íntimo de los personajes, hasta el propio corazón de la reina, incapaz de conmoverse, al ser de madera (“Oh, ¡cómo / querría llorar! ¿Pero qué puedo hacer / si mi pequeño corazón / es de madera?”, vv. 32-35).

Lo que opera, entonces, en el caso de Corazzini, es ese mismo proceso de reducción, miniaturización y de-sublimación que caracteriza su propuesta poética en general: los protagonistas de esta escena de tradición centenaria se han convertido en marionetas de madera, atadas por hilos y maniobradas por manos ajenas, arriba de un pequeño escenario. Como en otros textos del mismo autor —pensemos por ejemplo en “Soliloquio delle cose” [Soliloquio de las cosas] o en “Per organo di barberia” [Para un organito], entre otros (Corazzini, 2014)— lo que se consume es el drama de los objetos, esos objetos humildes, abandonados y olvidados por los que Corazzini descubre una inusual empatía, cuyas tragedias —cotidianas y sencillas— se ven rebajadas por la imposibilidad de sublimar en algo más elevado, y justamente por eso resultan más dramáticas todavía. La escena de amor cortés que se desarrolla en “Dialogo di marionette”, a pesar de su presumido carácter áulico, se reduce a una humilde representación, a un entretenimiento callejero para ferias de pueblo y —así como ocurre en el caso de Orestes, en la novela de Pirandello— las víctimas de este proceso son los propios personajes, que descubren directamente en la escena su transformación en simulacros de sí mismos. Esta toma de conciencia

tiene dos efectos: uno es evidentemente trágico —el caballero/poeta que no puede aceptar el ocaso de la poesía anterior al traspaso a la Modernidad— el otro, es el de una afligida resignación —el realismo de la reina, que quisiera poder coincidir con su propio personaje, pero sabe que la “brecha abierta en el cielo de papel” ya es una vorágine imposible de colmar.

La “decrépita estrella” de Palazzeschi

Los últimos años de la primera década del siglo XX constituyen un período crucial para el desarrollo de la poética de Aldo Palazzeschi: la sensibilidad “crepuscular” que caracteriza las primeras colecciones (*I cavalli bianchi* [Los caballos blancos] y *Lanterna* [Linterna]), empieza, en *Poemi* [Poemas], a entremezclarse de forma cada vez más evidente con la nueva sensibilidad estética del autor, más incline al vanguardismo (Marinetti notará a Palazzeschi justamente a partir de esta colección, y hará que la sucesiva —*L'incendiario* [El incendiario]— se publique en 1910 en las Edizioni Futuriste di Poesia). En el marco de esta transformación, el poema “Diana” —aunque no sea en absoluto uno de los más conocidos y estudiados del autor— se presenta como un texto sumamente representativo. Sigue el texto original del poema acompañado, en este caso también, por una traducción de nuestra autoría:

Diana

Salisci, mia Diana, salisci
salisci codesto scalino,
scalisci, non vedi è bassino,
bassino bassino, salisci.
Non puoi?
Ma vieni a passeggio un pochino,
pochino pochino, due passi.
Lo zuccherò vuoi?
No, vero, piuttosto lo sale.
Neanche?
Male male male,
finisci
mia povera Diana,

Diana

Subite, mi Diana, subite
subite por este escalón,
subite, no ves, es bajito,
bajito bajito, subite.
5 ¿No podés?
Pero vení a pasear un poquito,
poquito poquito, unas vueltas nomás.
¿Azúcar querés?
No, es cierto, un poquito de sal.
10 ¿¿Tampoco?
Mal mal mal,
ya está
mi pobre Diana,

finisci.	15	ya está.
E allora rimani,		Y entonces quedate,
rimani decrepita stella,		quedate decrepita estrella,
rimani.		quedate.
Appena un lamento ti resta,		Tan sólo un lamento te queda,
un debil lamento...		un débil lamento...
e chinare la testa.	20	y bajar la cabeza.
Tua vita...		Tu vida...
è proprio finita.		de verdad se ha acabado.
Ricordi quand'eri un'agnella?		¿Te acordás cuando eras una cordera?
Oh! Com'eri bella:		¡Oh! Eras tan bella:
agile e snella.	25	ágil y esbelta.
Allora era il candido vello		Entonces era cándido el vello
di fine velluto:		de fino terciopelo:
morbido e bello.		suave y hermoso.
Adesso...		Ahora...
adesso mi sembri	30	ahora me parecés hecha
di sudicio gesso.		de yeso mugriento.
Addio. (Palazzeschi, 2002, p. 161)		Adiós.

La declinación del tópico del simulacro que nos muestra Palazzeschi se realiza a través de una escena que, de entrada, no resulta tan sencilla de identificar. Lo que nos presenta este breve poema es una suerte de diálogo imposible entre un personaje que ya desde el primer verso —con ese error de conjugación (“salisci”, vv. 1-4), que no se pudo mantener en la traducción— hace pensar en un sujeto infantil, y Diana, a la que se le piden varias operaciones (subir un escalón, comer) y que sin embargo no puede reaccionar a ninguno de estos pedidos. La escena —realmente poco usual, no sólo en el marco de la poesía de Palazzeschi— se va aclarando verso tras verso: Diana es una oveja de juguete, posiblemente con rueditas de madera, o con una base lisa, y el sujeto de esta enunciación poética es un niño, o niña, que la va arrastrando a través de un hilo. Vuelve entonces la idea del simulacro, del objeto inerte realizado con materiales humildes, y también del hilo como herramienta de maniobra del muñeco. El niño le pide a Diana que suba un escalón, pero ella no puede; podemos imaginar que le acerque azúcar al hocico, y luego sal, pensando en que sería más lógico, tratándose de una oveja (es uno de los elementos que Palazzeschi

dispone adrede para permitir la decodificación de esta escena por parte del lector), pero por supuesto Diana no puede cumplir con ninguna de estas funciones vitales: ella también es un fantoche, un simulacro, una mera representación. ¿Pero qué representa Diana? Por supuesto, la elección del nombre no es casual, y el propio autor —al referirse a ella como “decrépita estrella” (v. 16)— nos aclara que la lectura de esta escena ha de ser metafórica: Diana es la estrella de la mañana, que coincide astronómicamente con Venus, y forma parte del repertorio tradicional de la lírica amorosa (pensemos por ejemplo en el celeberrimo soneto de Guido Guinizzelli: “Io voglio del ver la mia donna laudare / ed assembrarli la rosa e lo giglio: / più che stella diana splende e pare, / e ciò ch’è lassù bello a lei somiglio”, así traducido por Oreste Frattoni: “Quiero alabar a mi mujer como es en verdad / y compararla con la rosa y el lirio; / esplende y aparece como la estrella de la mañana / y todo lo que es bello en el cielo lo comparo con ella”; Guinizzelli, 1978). La referencia a Diana en cuanto planeta Venus/estrella de la mañana es un *tòpos* que está radicado en la tradición lírica italiana a partir de sus orígenes, en el siglo XIII, y la despedida a Diana en cuanto “decrépita estrella” simboliza de forma emblemática el posicionamiento de Palazzeschi hacia el hacer poético en esta fase de transición a la etapa vanguardista. Aunque la de estrella de la mañana sea claramente la acepción principal en la que aparece la referencia a Diana, cabe señalar que también la acepción de Diana/Artemisa —divinidad de la caza, de las selvas y de la luna— resulta operativa y funcional, sobre todo pensando en que la luna como motivo poético —y con ella sus más célebres cantores, en primer lugar Leopardi— fue objeto de vehementes ataques estéticos por parte de los futuristas (pensemos por ejemplo en el manifiesto de Marinetti titulado ¡Matemos el claro de luna!; Marinetti, 1909/1978b, pp. 136-155), así que el acto simbólico de distanciamiento de Palazzeschi hacia este personaje funciona de ambas maneras. Dicho distanciamiento se realiza, en el cierre del poema, a través de la escena de la despedida (“Addio”, v. 32), otro punto de contacto fundamental con Corazzini. Pero si en el caso de Corazzini ese “adiós” es el resultado inevitable —aunque dolorosísimo— de un proceso de transformación del hacer poético que ha llevado a la muerte de una tradición centenaria, en el caso de Palazzeschi la perspectiva es radicalmente diferente: en el final del poema, aparece por primera vez un pronombre que remite a la primera persona (“adesso mi sembri”), marcando con fuerza la presencia de un yo, de un sujeto que

se encarga de realizar esta despedida. Por supuesto, la escena sigue siendo la del monólogo de un niño frente a su juguete, pero, teniendo en cuenta la transformación de la estética palazzeschiana hacia finales de la primera década del siglo XX (que se va gestando justamente a partir de esta colección), resulta evidente que desde ese cierre se trasluce el posicionamiento estético de Palazzeschi: el que se despidе de Diana es nuestro autor, ese autor saltimbanqui que hace de la risa un principio fundante de su poesía, que cultiva justamente esa ironía que para el caballero/marioneta/poeta del poema de Corazzini constituye una herida fatal. Diana, juguete tirado por un hilo, metáfora de los grandes temas líricos, ya resulta obsoleta, cansada, inservible: ese antiguo brillo ya está perdido, y sólo aflora la textura del “yeso mugriento” (v. 31). En estos dos poemas encontramos entonces la misma madera, los mismos hilos, el mismo adiós: lo que cambia es la perspectiva, una es la de quien registra el drama del fin de un mundo y comparte la melancólica crisis causada por esta pérdida, la otra es la del que contribuye activamente a esta transformación.

Conclusiones

Como vimos, el tópico del simulacro, en sus distintas declinaciones, tuvo una amplia circulación en la literatura italiana de comienzos del siglo XX, y había sido frecuentado también dentro del círculo crepuscular romano de Corazzini (Landolfi señala un poema de Tito Marrone —“Giorno di magro” [Día de carestía]— publicado en 1905, en el que se representa justamente un diálogo entre marionetas; Marrone, 1905): si por un lado la metáfora teatral tenía una notable difusión en ese entonces, por el otro, la escena del monólogo de un niño frente a su juguete resulta bastante más novedosa y original, y parece haber dejado rastros en algunas experiencias poéticas sucesivas (pienso en “Seppi cos’è il cavallo” [Supe qué es el caballo] de Corrado Govoni, amigo de Palazzeschi, detrás de cuyos versos parece emerger la escena narrada en “Diana”: “Seppi cos’è il cavallo / sol quando vidi la bambina in rosa / tirare in riva al prato il suo balocco / di cartapesta sulle ruote lucide, / lasciar cadere il filo, alzare il dito / e dirgli: ‘Adesso, mangia!’” [Supe qué es el caballo / sólo cuando vi a la niña vestida de rosa / arrastrar por el pasto su juguete / de cartapesta y con ruedas

lúcidas, / dejar caer el hilo, levantar el dedo / y decirle: “¡Ahora come!”]; cfr. Govoni, 1943).

Cabe agregar algunas notas con respecto al término “decrépita”: este adjetivo, que recurre significativamente en el poemario *L’incendiario*, (“decrépito” será el castillo en el que el poeta saltimbanco se muda en la sección “Il mio bel castello” [Mi bonito castillo] —una estructura arquitectónica en ruina que funciona como metáfora de la poesía¹— y aparece también en otras ocasiones en el mismo poemario, como en el caso de los “decrépitos palacios” de “Le beghine” [Las santurronas], o de la “decrépita princesa real” de “Le mie passeggiate” [Mis paseos]²) hace su primera aparición en la obra de Palazzeschi justamente en el poema “Diana”, ya en el sentido en el que aparecerá en la colección sucesiva. A la vez, cabe destacar el hecho de que Palazzeschi, a lo largo de su producción, asume una posición ambivalente hacia la “decrepitud” de la poesía y de la figura del poeta: si por un lado el autor asume un rol activo en el rechazo de la “decrépita estrella” en “Diana”, por el otro reivindicará como propio el “decrépito castillo” de la poesía en “Quando cambiai di castello”, y resulta particularmente significativa, en este sentido, la carta a Paolo Buzzi del 14 de octubre de 1909 (seis meses después de la publicación de *Poemi*), en la que Palazzeschi afirma: “Yo soy futurista en cierto sentido, en otro, quizás hay todavía algo decrépito en mí, y no sé si esto podrá satisfacerlo completamente a Marinetti” (Palazzeschi en Buzzi, 1983, pp. 310-311, citado en Giacomazzi, 2006, p. 141)³. El Palazzeschi incendiario e iconoclasta convive con el poeta decadente, que busca refugio en las ruinas de la poesía, marcando una ambivalencia que, con pocas excepciones⁴, no ha sido quizás estudiada tan ampliamente como ameritaría.

1 Pensemos en el “decrepito castello” [decrépito castillo] de “Il mio castello e il mio cervello” [Mi castillo y mi cerebro], o en el “decrepito castello / mezzo rovinato” [decrépito castillo / medio derrumbado] del poema “Quando cambiai di castello” [Cuando cambié de castillo]; Palazzeschi, 2002.

2 Las traducciones son más, las expresiones originales son respectivamente “decrepite reggie” [sic.] y “decrepita principessa reale”.

3 Traducción mía, sigue el texto original: “Io sono futurista in un certo censo, in altro forse c’è ancora in me qualcosa di decrepito che non so se a Marinetti possa soddisfare completamente”; Palazzeschi en Buzzi, 1983, pp. 310-311, citado en Giacomazzi, 2006, p. 141.

4 Entre ellas, señalo Cortellessa, 2006.

Concluyendo, un detalle que nos parece de gran interés: entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el tema de la niñez adquiere mucha relevancia en la poesía italiana, y en el caso de “Diana” dicho tema se matiza de forma inusual e inesperada. Giovanni Pascoli —una de las referencias más importantes para el grupo de los crepusculares— plasma, en el ensayo *El chiquillo*, la idea de un niño interior relacionado con la esfera de la emotividad, de la imaginación y de la fantasía: según Pascoli, el poeta es el que se deja guiar por este eterno niño, mirando el mundo con la maravilla de la infancia para poder volver a descubrir la realidad (cfr. Pascoli, 1902/2002). La figura del niño-poeta tendrá cierta fortuna entre los crepusculares y, entre ellos, en Corazzini. Sin embargo, el niño de Corazzini perdió toda posibilidad de descubrimiento del mundo —en el sentido simbolista— y toda capacidad de sublimación de la realidad: el niño corazziniano es una figura de la insuficiencia, un sujeto que no llega a poder decirse poeta, y que se reduce a un cuerpo indefenso que llora. En el caso de la poesía de Palazzeschi, se ha hablado frecuentemente de infantilización del estilo (repeticiones, rimas infantiles, onomatopeyas, etc.), pero, en el marco de su producción, dicha coincidencia entre niño y poeta no suele realizarse. Sin embargo, en el caso de “Diana”, no sólo el sujeto poético coincide con la figura infantil, sino que este binomio parece plasmarse de forma inusitada. Palazzeschi descubre, en la figura del niño, una faceta inexplorada: la de la falta de empatía, la de la frialdad despiadada de quien no tiene conciencia de la pérdida y del dolor ajeno. Se trata, de hecho, de una formulación de la figura infantil totalmente acorde a la imagen del saltimbanqui, o del apologista de la risa de “Il contro dolore” [El contradolor] (Palazzeschi, 1914). Resulta particularmente significativo, en este sentido, el proyecto de reforma educativa —con tintes distópicos e incomodadores— presentado en dicho ensayo, una suerte de “*modest proposal*” en la que se sugiere enseñar a los niños a reírse de los males de la vida, para que puedan superarlos y alcanzar una condición existencial más elevada⁵:

5 En particular, Palazzeschi habla de profundidad: “NULLA È TRISTE PROFONDAMENTE, TUTTO È GIOIOSO” [NADA ES PROFUNDAMENTE TRISTE, TODO ES ALEGRÍA]; “MAGGIOR QUANTITÀ DI RISO UN UOMO RIUSCIRÀ A SCOPRIRE DENTRO IL DOLORE, PIÙ EGLI SARÀ UN UOMO PROFONDO” [CUANTA MÁS RISA PUEDA DESCUBRIR UN HOMBRE DENTRO DEL DOLOR, TANTO MÁS SERÁ UN HOMBRE PROFUNDO]; “BISOGNA ABITUARSI A RIDERE DI TUTTO QUELLO DI CUI ABITUALMENTE SI

DEBEMOS EDUCAR A NUESTROS HIJOS A LA RISA⁶, a la risa más inmoderada, a la risa más insolente, al valor de reír a carcajadas en cuanto sientan la necesidad de hacerlo, al hábito de profundizar en todos los fantasmas, en todas las apariencias fúnebres y dolorosas de su infancia, a la capacidad de hacer uso de ellas para su goce. Para ejercer este espíritu de exploración del dolor humano, desde los primeros años de vida los someteremos a pruebas fáciles. Les proporcionaremos juguetes educativos, muñecos jorobados, ciegos, gangrenados, lisiados, tísicos, sifilíticos, que lloren y griten mecánicamente, que se quejen, que sufran ataques epilépticos y brotes de peste, cólera, hemorroides, exudaciones, locura, que se desmayen, agonicen y mueran. (Palazzeschi, 1914, pp. 174-175)⁷

Detrás de estos muñecos decaídos —que, por lo menos según la perspectiva propuesta en el ensayo, deberían servir como herramientas educativas para que los niños puedan conocer y aceptar el dolor desde la más temprana edad, con el fin de alcanzar una mayor “profundidad” y una felicidad más plena— se entrevé la oveja de juguete de “Diana”. El niño que nos muestra Palazzeschi en este peculiar poema es el que se cansa de su juguete y lo abandona sin piedad, y, a la vez, el que está dispuesto a soltar el hilo: en el niño de “Diana”, se entrevé al incendiario que no tiene miedo a quemarse, al reformador de “Il controdolore”, al poeta saltimbanqui que le sonríe a la multitud mientras camina por el aire, arriba de la nada.

PIANGE, sviluppando la nostra profondità. L'UOMO NON PUÒ ESSERE CONSIDERATO SERIAMENTE CHE QUANDO RIDE” [TENEMOS QUE HABITUARNOS A REÍRNOS DE TODAS LAS COSAS POR LAS QUE HABITUALMENTE LLORAMOS, desarrollando nuestra profundidad. EL HOMBRE SÓLO PUEDE SER TOMADO EN SERIO CUANDO SE RÍE]; Palazzeschi, 1914, pp. 173-174.

6 En esta y en las demás citas de “Il controdolore”, pongo en mayúsculas las partes del texto que así aparecen en el original.

7 Traducción mía, sigue el texto original: “BISOGNA EDUCARE AL RISO I NOSTRI FIGLI, al riso più smodato, più insolente, al coraggio di ridere rumorosamente non appena ne sentano la necessità, all'abitudine di approfondire tutti i fantasmi, tutto le apparenze funebri e dolorose della loro infanzia, alla capacità di servirsene per la loro gioia. Per esercitare questo spirito di esplorazione nel dolore umano, fino dai primi anni li sottoporremo a prove facili. Gli forniremo giocattoli educativi, fantocci gobbi, ciechi, cancrenosì, sciancati, etici, sifilitici, che meccanicamente piangano, gridino, si lamentino, vengano assaliti da epilessia, peste, colera, emorragie, emorroidi, scoli, follia, svengano, rantolino, muoiano”, Palazzeschi, 1914, pp. 174-175.

Referencias

- Callegari, Lidia (1961). Corazzini e i poeti decadenti francesi [Corazzini y los poetas decadentes franceses]. *Rivista di lingue e letterature straniere*, julio-agosto 1961.
- Carducci, Giosué (1887). Tedio invernale [Tedio invernale]. En *Rime nuove*. Bologna: Zanichelli, 1887.
- Corazzini, Sergio (2014). *Poesie* [Poemas]. Curad., intr. y notas Landolfi, Idolina. Milán: BUR.
- Cortellessa, Andrea (2006). I piedi di Leopardi [Los pies de Leopardi]. En Dillon Wanke, Matilde y Tellini, Gino (ed.), *Palazzeschi e i territori del comico. Atti del convegno di studi. Bergamo 9-11 dicembre 2004* [Palazzeschi y los territorios de lo cómico. Actas del congreso de estudios. Bergamo 9-11 de diciembre de 2004] (pp. 69-105). Florencia: Società Editrice Fiorentina.
- D'Annunzio, Gabriele ([1893] 2013). *Poema paradisiaco. Odi navali* [Poema paradisiaco. Odas navales]. Milán: Mondadori.
- Dei, Adele (2002). Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta [Jugar con el fuego. Historia de Palazzeschi poeta]. En Palazzeschi, Aldo, *Tutte le poesie* [Todos los poemas] (pp. XI-XLIX). Milán: Mondadori.
- Giacomazzi, Giuseppina (2006). “La regola del sole” di Aldo Palazzeschi, scanzonata sovversione dei topoi decadenti, nell'ultimo fascicolo di “Poesia” (agosto-ottobre 1909) [“La regola del sole”, de Aldo Palazzeschi, una subversión desenfadada de los tópicos decadentes, en el último número de “Poesia” (agosto-octubre de 1909)]. *Rivista di letteratura italiana*, N. 2, pp. 139-144.
- Govoni, Corrado (1943). *Govonigiotto*. Milán: Steli.

- Guinizzelli, Guido (1978). Quiero alabar a mi mujer como es en verdad. En Frattoni, Oreste (selección, traducción, y notas) *Poesia medievale italiana: antología bilingüe*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Jacomuzzi, Stefano (1963). *Sergio Corazzini*. Milán: Mursia.
- Landolfi, Idolina (2014). Introduzione. Sergio Corazzini e la 'rinuncia' [Introducción. Sergio Corazzini y la 'renuncia']. En Corazzini, Sergio, *Poesie* [Poemas], (pp. 6-30). Milán: BUR.
- Livi, François (1966). Corazzini e Francis Jammes [Corazzini y Francis Jammes]. *Rassegna lucchese*, n. 41.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909). *Pupée électriques. Drame en trois actes avec une préface sur le futurisme* [Muñecas eléctricas. Drama en tres actos con un prefacio sobre el futurismo]. Paría: Sansot & Cie.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1920), *Elettricità sessuale* [Electricidad sexual]. Milán: Facchi.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978a). Manifiesto técnico de la literatura futurista. En *Manifiestos y textos futuristas* (Trad. Gómez de la Matra, Germán y Hernández Luquero, Nicasio). Barcelona: Ediciones del Cotal, pp. 156-176. (Obra original publicada en 1912).
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978b). ¡Matemos el claro de luna! En *Manifiestos y textos futuristas* (Trad. Gómez de la Matra, Germán y Hernández Luquero, Nicasio). Barcelona: Ediciones del Cotal, pp. 136-155. (Obra original publicada en 1914).
- Marrone, Tito (1905). Giorno di magro [Día de carestía]. *Rivista di Roma*, 25 de diciembre de 1905.

Palazzeschi, Aldo (1914). Il controdolore [El contradolor]. En Marinetti, Filippo Tommaso (ed.), *I Manifesti del futurismo* [Los Manifiestos del futurismo] (pp. 170-180). Florencia: Edizioni di “Lacerba”.

Palazzeschi, Aldo (2002). *Tutte le poesie* [Todos los poemas]. Curad., intr. y notas Dei, Adele. Milán: Mondadori.

Pascoli, Giovanni (2002). *El chiquillo* (Trad. Morillas, Esther). Valencia: Pre-Textos. (Obra original publicada en 1902).

Perticucci Bernardini, Ada (1940). *Jammes e la poesia crepuscolare* [Jammes y la poesía crepuscular]. Roma: Palombi.

Pirandello, Luigi (1985). *El difunto Mañas Pascal* (Trad. Cansinos Assens, Rafael). Barcelona/México: Seix Barral/Artemisa. (Obra original publicada en 1904).

Pirandello, Luigi (2022). *El humorismo* (Trad. Aloisi, Enzo). Madrid: Sequitur. (Obra original publicada en 1908).