

**Assumpta Camps**

# **Historia de la Literatura Italiana Contemporánea**



**Volumen II**

**ASSUMPTA CAMPS**

# **Historia de la Literatura Italiana Contemporánea**

**Volumen II**

1ª edición virtual

**e-libro.net**

[www.e-libro.net](http://www.e-libro.net)

2001

Todos los derechos reservados. Queda rigurosamente prohibida, sin previa autorización escrita del titular del *Copyright*, y, como tal, penada con las sanciones establecidas por la ley, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, incluida la reprografía y el tratamiento informático de cualquier tipo, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público, y su traducción a cualquier otra lengua.

© Assumpta Camps  
camps@lingua.fil.ub.es

**Para X.P.**

# ÍNDICE GENERAL

## Volumen I

INTRODUCCIÓN .....	7
Capítulo 1. La situación económica, social y cultural en Italia a partir de la Unificación (1861-1904) .....	17
Capítulo 2. La poesía en la segunda mitad del s. XIX. Giosuè Carducci. ....	45
Capítulo 3. El Verismo .....	70
Capítulo 4. La crítica literaria en la segunda mitad del s. XIX. Francesco De Sanctis .....	113
Capítulo 5. La crisis del Positivismo en Italia .....	140
Capítulo 6. El Decadentismo italiano: Giovanni Pascoli y Gabriele D'Annunzio .....	188
Capítulo 7. La situación económico-social y cultural en Italia (De Giolitti al ascenso del Fascismo) .....	238
Capítulo 8. La poesía en las vanguardias: Crepusculares, Futuristas, Vocianos y Expresionistas .....	281
Capítulo 9. La prosa italiana, del Naturalismo a las Vanguardias: Tozzi, Svevo y Pirandello .....	341
Capítulo 10. Crítica literaria y pensamiento en Italia a principios del s. XX .....	413
Capítulo 11. La situación económico-social en Italia (1925-1945). Cultura y literatura en la época fascista .....	442
Capítulo 12. La poesía italiana durante el Fascismo: entre Novecentismo y Antinovecentismo .....	527
Capítulo 13. La narrativa italiana de entreguerras .....	596

# ÍNDICE GENERAL

## Volumen II

INTRODUCCIÓN .....	654
Capítulo 14. La situación económico-política y cultural (1945-1956) .....	664
Capítulo 15. La narrativa italiana de la posguerra: realismos y Neorrealismo .....	713
Capítulo 16. La poesía postthermética .....	780
Capítulo 17. La crítica italiana de la segunda mitad del s. XX ..	824
Capítulo 18. La situación económico-social y cultural a partir de 1956 .....	858
Capítulo 19. La narrativa italiana del Experimentalismo a la Postmodernidad .....	938
Capítulo 20. Últimas tendencias de la poesía y el teatro italianos .....	1025

## INTRODUCCIÓN

Esta *Historia de la Literatura Italiana Contemporánea* que presentamos nace prioritariamente como un manual para el estudio de la literatura italiana en ámbito universitario. No escasean, sin duda, buenas historias de la literatura publicadas en italiano, así como enciclopedias literarias de fama y prestigio suficientes. Sin embargo, el planteamiento del estudio de la literatura italiana contemporánea como una asignatura abierta a alumnos ajenos a la especialidad de Filología Italiana nos obligaba --y así lo ha demostrado la experiencia en los últimos siete años-- a ofrecer a nuestros estudiantes una obra de referencia en español, documentada y a la vez sistemática, como instrumento de soporte para nuestros cursos. Una obra capaz no sólo de orientar al alumno a situar correctamente a los respectivos autores y las corrientes literarias en los que éstos se inscriben, sino también de abrir perspectivas didácticas de desarrollo posterior del amplio material tratado, sobre la base de actividades complementarias dirigidas y programadas, a las que se une una buena bibliografía actualizada, punto de partida para profundizar en estudios posteriores de nuestra especialidad, llegado el caso.

Con ello queremos dejar claro que el destinatario natural de esta historia literaria es, en primer lugar, el estudiante universitario de filología o humanidades. Esto explica la forma adoptada, que se encuadra dentro de lo que habitualmente se conoce como manual, persiguiendo en todo momento la claridad expositiva y haciendo especial atención en los planteamientos didácticos. Dicho enfoque se percibe a simple vista, en la misma disposición

del texto en numerosos epígrafes y recuadros, orientados a ordenar y clarificar al máximo la información aportada. En el mismo sentido, se incluye una especificación de los objetivos didácticos en cada capítulo, y el elenco de las principales cuestiones tratadas en cada uno de ellos.

Con todo, se ha querido conferir al manual un cariz ensayístico, y ello por varios motivos. En primer lugar, porque se insiste siempre en la presentación de la obra literaria de los diferentes autores tratados dentro de las corrientes o escuelas italianas, y respecto al panorama literario internacional. El mismo propósito ha presidido la presentación de los fenómenos literarios en el marco de la evolución general de las demás artes, así como del pensamiento filosófico o crítico, y de la historia general, italiana e internacional, por entender que resulta necesario dar un cuadro de conjunto y una explicación global del momento cultural de cada período histórico tratado, máxime en una época en que, desgraciadamente, la enseñanza media de nuestros alumnos desatiende la mayor parte de estas cuestiones, no tan sólo en lo estrictamente literario.

Se partió de la base de que no nos podíamos ceñir exclusivamente a los fenómenos de especificidad literaria, ni a planteamientos estrictamente de manual, o tradicionales, presentes en muchas historias de la literatura de hoy, no necesariamente italianas. Muy al contrario, sin perder de vista nuestro primer y prioritario objetivo, así como la naturaleza y formación media del estudiante universitario que constituye nuestro destinatario natural, hemos intentado ofrecer al público un libro de referencia para el estudio de la literatura italiana contemporánea que fuera de lectura amena para un amplio sector, interesado en la literatura contemporánea, en general, y especialmente en la italiana. Por tanto, nuestro propósito es dirigirnos a un lector no necesariamente estudiante, ni tampoco exclusivamente estudiante universitario especia-



lizado en este campo concreto del saber, sino a un público que comprende una amplia franja de población: desde los estudiantes de enseñanza media, hasta el lector que, sin ser —ni pretender ser— italianista desea simplemente conocer mejor y situar en su contexto, nacional e internacional, a los autores y las obras de las figuras literarias más destacadas en la Italia contemporánea, desde su Unificación.

Convencidos de la importancia que reviste una buena formación en temas contemporáneos —no sólo en lo literario— para nuestros licenciados, así como de la relevancia, hoy por hoy, del estudio de la historia de la literatura —notablemente diferente del estudio de la literatura *tout court*— en la educación, universitaria y media, hemos emprendido esta aventura editorial sin precedentes. Una aventura que obliga, sin lugar a dudas, a proceder a exclusiones, y llevar a cabo interpretaciones personales de los fenómenos literarios y de los autores tratados, inscritos en determinados contextos histórico-literarios, y en mayor medida cuanto más recientes y actuales eran éstos. Sin duda, la historia de la literatura no comporta una operación de crítica literaria, pero deja traslucir necesariamente criterios —de selección, periodización, relevancia estética, canonización, etc.— que son, al fin y al cabo, resultado de la nuestra propia visión del mundo y del fenómeno literario en su conjunto. Ya quedaron atrás las historias literarias de planteamientos positivistas, que pretendían una imposible objetividad y aspiraban a la Verdad. Lejos de tales planteamientos, estamos convencidos de antemano que nuestra historia literaria de ese período de la evolución cultural italiana no es, en ningún caso, la única, ni tampoco la definitiva —pretensión absurda donde las haya—. Sin embargo, con todas sus limitaciones, simplificaciones, exclusiones..., y también con sus aportaciones y sugerencias de lectura, deseamos que sea una histo-

ria literaria útil y de fácil acceso, que nos acerque a la producción literaria más reciente de un país tan próximo culturalmente a nosotros, y con el que nos unen históricamente tantos vínculos.

Resulta superfluo insistir en el hecho de que un requisito básico para abordar el estudio de la literatura italiana es el conocimiento, cuanto más profundo mejor, de la lengua italiana. Con todo, nuestra *Historia de la Literatura Italiana Contemporánea* no requiere necesariamente una competencia lingüística, al menos inicialmente. Tan sólo en el apartado del “comentario de textos” (punto 4 de cada capítulo) el lector se halla ante la necesidad de un conocimiento lingüístico que le permita aproximarse a los textos propuestos para sacar así el máximo partido al estudio de cada capítulo. Se trata, sin embargo, de lo que hemos denominado “Actividades complementarias”, concebidas como desarrollo y complemento ideal al manual, aunque en ningún caso imprescindible para la total comprensión del mismo. El lector menos preocupado por los aspectos didácticos podrá libremente prescindir del punto 4, si lo desea, o bien dejarse seducir por sus invitaciones a la lectura.

Al proponernos realizar esta historia de la literatura, la primera cuestión que nos planteamos era ¿qué es hoy, para nosotros, la historia literaria? ¿Se halla estrechamente relacionada con la historia general? ¿Es una historia de lo literario? ¿Hay que considerarla como una forma especial de crítica literaria? ¿O bien como una “narración” que trata de fenómenos literarios? Parece un hecho indiscutible, hoy por hoy, considerar que la historia, en general, se halla más marcada por la discontinuidad que por su condición de *continuum*, a menudo concebido, en otras épocas y desde otras posiciones críticas, como una continuidad con proyección teleológica. Tampoco habla-

ríamos hoy de la historia literaria como una sucesión de ciclos de esplendor y decadencia, asimilable a un enfoque dialéctico de la evolución histórica en los fenómenos culturales en general. Los varios factores (económicos, sociales, culturales, etc.) que entran en juego en cada momento histórico se sitúan a menudo entre el equilibrio y las contradicciones internas, de cuya tensión se genera, al fin y al cabo, una nueva situación, marcada por nuevas coordenadas económicas y sociales.

Tales presupuestos básicos nos han conducido a plantear esta historia literaria en sus diferentes capítulos evidenciando las relaciones existentes con la evolución política, económica, social y también cultural en general, en cada momento histórico, entendiendo que, si bien la literatura respondía, sin duda, a criterios de cambio y evolución no siempre secundados por los demás factores tomados en consideración, sí resultaba, por el contrario, útil y clarificador mostrar sinópticamente las sucesivas fases históricas italianas y sus directrices generales, en las que se inscribían —en relación de continuidad, afinidad o contraste— los fenómenos literarios estudiados a continuación.

Con este criterio hemos propuesto, en esta historia literaria, una periodización histórica no exactamente tradicional, que parte de la Unificación Italiana, por entender que corresponde al inicio de las corrientes culturales que se desarrollan más tarde, a lo largo del siglo XX. El material se ha distribuido en varios grandes bloques históricos. El primero comprende los años que van de 1861 a 1904 y muestra la introducción en Italia de la modernidad, de la *Scapigliatura* y el Naturalismo a la crisis del Positivismo y la derivación hacia las poéticas finiseculares, es decir, Simbolismo y Decadentismo. El segundo bloque empieza en 1904, y se extiende hasta la consolidación del Régimen Fascista en 1925. Comprende básicamente la etapa del capitalismo imperialista en Italia, y desarrolla

el tema de las vanguardias artísticas y literarias de principios del siglo XX, que marcan toda la evolución posterior. La consolidación del Fascismo abre otra etapa, caracterizada por el fuerte intervencionismo estatal, y por el repliegue evasivista de buena parte del mundo cultural italiano, situación que persistirá, en líneas generales, hasta a la II Guerra Mundial. El tercer bloque concluye en este punto, hacia 1945, cuando surge una fuerte tendencia cultural a favor del realismo, muy ideologizada, y acompañada por unos planteamientos artísticos nuevos. Para algunos historiadores, el final de la II Guerra Mundial no constituye una ruptura fuerte en el terreno literario, al menos en Italia. Sin embargo, consideramos que se perciben síntomas claros de una nueva etapa, y así lo hemos reflejado en nuestro manual.

Este bloque cierra, de hecho, el primer volumen de esta obra, dividido en trece capítulos. El segundo volumen, de próxima aparición, abordará el siguiente gran bloque, que se inicia en la postguerra y se prolonga hasta la polémica sobre el realismo, surgida a mediados de la década de los 50. Le sigue la fase que se abre en 1956. Son los años del *boom* económico en Italia, que constituyen una ruptura radical que abre las puertas al Experimentalismo artístico y literario y, poco después, a la Nueva Vanguardia de los años 60. La consolidación definitiva del capitalismo moderno en Italia, que se produce en esos años, traerá consigo importantes consecuencias en el terreno cultural, así como en la relación entre el escritor y la sociedad. El último bloque analiza la evolución experimentada desde esa fecha hasta nuestros días, y comprende, por tanto, la inflexión provocada por la crisis de los 70, reflejada especialmente en el abandono de la vanguardia y la consolidación de una estética postmoderna, a partir de la década de los 80.

Como se puede observar, el estudio se orienta por corrientes y tendencias, y no por individualidades litera-

rias. Hemos evitado deliberadamente la convencional sucesión de monografías literarias en demasido a menudo hallamos en las historias literarias al uso. Al actuar así, hemos optado por tratar la evolución de la literatura por géneros (poesía, narrativa, teatro), privilegiando esta ordenación por encima de la estrictamente biográfica, más orientada a presentar la obra de un autor individualmente. Nuestro propósito ha sido mostrar más explícitamente la interrelación —de convergencia, afinidad o discontinuidad— entre las varias experimentaciones literarias llevadas a cabo en un mismo momento histórico por parte de las personalidades literarias más destacadas y representativas del mismo. Todo ello junto con un criterio amplio del fenómeno literario —que toma, por ejemplo, en consideración textos no estrictamente literarios—, que persigue la incorporación del pensamiento crítico, concebido como un complemento absolutamente necesario, así como se detiene en consideraciones de carácter socio-literario, y reflexiones sobre el imaginario colectivo del momento.

Una de las dificultades en la realización de esta *Historia de la Literatura Italiana Contemporánea*, como de cualquier historia de fenómenos recientes, ha sido, especialmente en lo que al segundo volumen se refiere, la ausencia de una tradición crítica suficientemente consolidada por la misma carencia de distancia histórica. Y, por lo mismo, la disparidad de criterios y opiniones en la evaluación de la relevancia artística de obras prácticamente actuales. En este sentido, nos hacemos eco de varias posiciones críticas de estudiosos de prestigio, evitando, sin embargo, en el cuerpo del manual, el marasmo de referencias bibliográficas, de una pedantería más o menos erudita, con el propósito de respetar nuestro objetivo fundamental: la claridad expositiva y la finalidad didáctica del conjunto.

El manual consta de 20 capítulos distribuidos en dos volúmenes del siguiente modo. Los capítulos 1-6 tratan

del primer gran bloque que hemos descrito más arriba (1860-1904). El volumen I se inicia con la exposición sumaria de la evolución histórica general y en el terreno político-económico, para proceder, a continuación, a analizar, en sus directrices principales, la evolución de la poesía, la prosa y la crítica literaria en esos años, hasta la crisis del Positivismo y la introducción de las corrientes finiseculares. El capítulo 7 abre el siguiente bloque, centrado principalmente en el estudio de las vanguardias de principios del s. XX en sus varios aspectos, sociales, culturales y literarios, que se prolonga hasta el capítulo 10. El tercer bloque se inicia con el capítulo 11, dedicado a aspectos generales, y se completa con el análisis de la evolución de la poesía de entreguerras (capítulo 12) y de la prosa de esos años del Fascismo (capítulo 13). El volumen II continuará, a partir del capítulo 14 y hasta el 17, con el cuarto bloque (1945-1956), siempre distribuido en los apartados de poesía, prosa y pensamiento crítico. El capítulo 18 se ocupará del estudio del último gran bloque en sus directrices generales, a partir de 1956 y hasta la actualidad, estableciendo las coordenadas históricas de los dos largos capítulos finales, dedicados a la narrativa (capítulo 19) y a la poesía y el teatro (capítulo 20).

Todos los capítulos siguen una misma disposición interna: se inician con el esquema de los contenidos del capítulo, al cual sigue una introducción en la que se plantea la problemática general que se tratará a continuación, y se señalan las preguntas clave que orientarán al lector/estudiante en los aspectos fundamentales del capítulo. A continuación, se procede al desarrollo del capítulo, en sus varios apartados, seguido del punto cuarto, dedicado a las actividades complementarias dirigidas. Éstas incluyen el comentario de textos relevantes para el capítulo, así como la reflexión sobre los temas tratados. Se cierra la unidad didáctica con un importante apartado sobre bibliografía

(reciente, actualizada y comentada, distribuida en varios bloques), orientada a ser un instrumento de utilidad para el posterior desarrollo, si se desea, de los contenidos del capítulo, y la aproximación a las ediciones recomendadas de los textos italianos comentados. Al final de cada capítulo, un breve apartado sobre los objetivos didácticos recoge, a título de recapitulación, los aspectos esenciales que se han tratado en la unidad didáctica.

Para el punto 4 de cada capítulo, hemos creído necesario preparar, para un futuro inminente, la presentación de los textos en formato de CD-Rom, mucho más útil, didácticamente hablando, de cara a su desarrollo personalizado e incluso a distancia. Eso nos ha permitido agilizar el manual, indicando tan sólo los textos propuestos, y conferirle un carácter más ensayístico, sin perder de vista nuestro objetivo didáctico prioritario.

Sólo nos queda agradecer muy sinceramente a todos aquellos que han contribuido en mayor o menor medida a la realización de este proyecto editorial su ayuda, apoyo y colaboración constantes, que han hecho posible esta historia literaria, que deseamos que sea de agradable y fructífera lectura.

*Assumpta Camps*

# **VOLUMEN II**



## **Capítulo 14**

### **La situación económico-política y cultural (1945-1956)**

## **1. Esquema del contenido del capítulo**

1. Esquema del contenido del capítulo
2. Introducción
  - 2.1. Problemática general
  - 2.2. Preguntas clave
3. Desarrollo del tema
  - 3.1. Situación económico-política y cultural internacional
  - 3.2. Italia, de la postguerra al «boom» económico
  - 3.3. Las tendencias culturales del mundo occidental
    - 3.3.1. Las corrientes de pensamiento
    - 3.3.2. Las corrientes artísticas
    - 3.3.3. Las corrientes literarias
  - 3.4. Las tendencias literarias en Italia
    - 3.4.1. Corrientes dominantes y revistas literarias
    - 3.4.2. El Neorrealismo
    - 3.4.3. La renovación de la novela
    - 3.4.4. La poesía hasta los años '60
    - 3.4.5. El teatro en la postguerra
4. Actividades complementarias
  - 4.1. Comentario de textos
  - 4.2. Reflexión sobre los temas tratados
5. Bibliografía
6. Objetivos didácticos del capítulo

## 1. Introducción

### 2.1. Problemática general

En este tema estudiaremos cómo evolucionan las condiciones históricas, a un nivel internacional e italiano, desde el final de la II Guerra Mundial hasta el “boom” económico de los años '50, y cómo estas nuevas condiciones generan un nuevo clima cultural. En este sentido, destaca, en un primer momento, el ambiente bastante singular que se instala en la inmediata postguerra, y que irá seguido de una importante recuperación económica. Ésta tiene lugar algo antes en EE.UU. y en algunos países europeos (hacia finales de los años '40), pero será un poco posterior en Italia, situándose entre 1956 y 1963. Así, tomaremos como fecha final de este período el año 1956, momento en que se inicia una nueva etapa del capitalismo moderno caracterizada por lo que se ha dado en llamar la globalización de la economía y el proceso *in crescendo* de homogeneización del mundo occidental, donde se consolida en poco tiempo, y en términos generales, la sociedad de consumo. En este contexto, destaca un fenómeno que tomará un gran auge a partir de entonces: la industrialización de la cultura, entendida como un bien de consumo más, y regida por los mismos parámetros de la ley del mercado. En los años '50, por otro lado, la situación política internacional comienza a cambiar, después de la muerte de Stalin, acaecida en 1953, y de las revueltas de Hungría y Polonia. Se asiste, en términos generales, a un proceso de desestalinización en la Europa del Este que acabará comportando en Italia una verdadera escisión de la izquierda y numerosas bajas en la militancia de los intelectuales en el partido comunista (PCI).

En la etapa que trataremos a continuación nos hallamos en una fase previa a este proceso, en la que pre-

domina la reconstrucción de las estructuras económicas y sociales destruidas durante la guerra. Este proceso es común a todos los países que participaron en ella. En el plano político, esta etapa se halla dominada por el clima de Guerra Fría entre Occidente y los Países del Este; un clima que conlleva la radicalización de las posiciones políticas en ambos bandos, y particularmente en el seno de los países aliados durante el conflicto bélico internacional. Dicho fenómeno confiere, en todo este largo período de tiempo, una gran relevancia al elemento ideológico, cuando no estrictamente político, en el desarrollo de lo cultural en sus varios campos. En esta fase constataremos que se produce una cierta continuidad respecto al pasado en ciertos aspectos culturales (por ejemplo, en la persistencia de las experiencias poéticas de la fase hermética en Italia). Por su parte, aparecen algunas corrientes, de alcance no exclusivamente literario, que no tan sólo son propias de esta fase, sino que la caracterizan de modo singular, como el Neorrealismo, derivado en gran parte del clima singular generado anteriormente, durante la Resistencia contra el Fascismo. El Neorrealismo es una corriente que abarca un período de tiempo de límites bastante diluidos, entre los años 1942-43 (momento en que se dan las primeras muestras de esta corriente en el campo cinematográfico, como veremos) hasta mediados de los años '50. No obstante, su momento culminante se puede considerar inscrito en el arco de tiempo que va de la liberación (es decir, 1945) a 1949. Esta fase cultural se da por finalizada en los años '50, cuando se afianza, en una situación económico-social muy diferente, una etapa de fuerte experimentalismo en el terreno literario que conducirá directamente a vanguardia de los años '60 en Italia.

## **2.2. Preguntas clave**

2.2.1. ¿Cuáles son los temas literarios clave de este período?

2.2.2. ¿En qué sentido podemos hablar de continuidad respecto al período anterior y por qué esta continuidad se rompe en 1956?

2.2.3. ¿Cuál es la relación que se establece entre política y cultura en este período en Italia, y cómo se organiza el debate en torno a este tema?

2.2.4. ¿Qué rasgos caracterizan el Neorrealismo en sus varias fases?

## **3. Desarrollo del capítulo**

### **3.1. Situación económico-política y cultural internacional**

Podemos considerar que esta nueva etapa se inicia con los acuerdos de Yalta de febrero de 1945 y, poco después, con la rendición de la Alemana Nazi, en mayo del mismo año, aunque la II Guerra Mundial, estrictamente hablando, no habría de finalizar hasta agosto, después de las bombas atómicas arrojadas por EE.UU. sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. En Yalta se observa ya cuál será tónica general de los nuevos tiempos, es decir, el clima de división que se impone en el mundo y que enfrenta a dos grandes bloques: el primero reúne a las potencias occidentales y capitalistas, bajo la influencia de los EE.UU., y el segundo a los llamados Países del Este, bajo la hegemonía de la URSS de Stalin. Alemania, por su parte, sufrirá esta división en la misma disgregación interna del país, que al principio se realiza en cuatro zonas, bajo el con-

trol de los aliados, y más tarde en dos bloques, representados por dos países diferentes: la república occidental (con capital Bonn), y la oriental (con capital Pankow), también llamada “República Democrática Alemana”. La antigua capital, Berlín, se verá fragmentada y separada por un muro, también llamado “Telón de acero”, verdadero símbolo de la política de bloques y la división entre los países capitalistas y comunistas.

Estos son los inicios de la Guerra Fría, situación que se consolida internacionalmente y también en Italia a partir de 1948, cuando caen las esperanzas de unidad generadas en la inmediata postguerra. En la Guerra Fría se enfrentan directamente los países de la OTAN (creada en 1949) con los del Pacto de Varsovia (fundado en 1950). Tal enfrentamiento generará una tensión mundial creciente, una verdadera escalada armamentista en ambos bloques, que se verá frenada tan sólo por la amenaza real de la bomba atómica. Sin embargo, la escalada armamentista no podrá evitar algunos importantes conflictos que se desarrollarán no a un nivel global, sino en un plano más local y reducido, a pesar de su innegable internacionalización. Así, por ejemplo, la Guerra de Corea (1950-1953), que será, sin duda, el conflicto bélico más importante por entonces. Dicho contexto político internacional de confrontación latente tendrá importantes repercusiones en varios países, dada la radicalización de las posiciones ideológicas y el inicio de purgas internas. Así, por ejemplo, el caso del «macarthismo» en los EE.UU., llamado así por su promotor, el senador McCarthy. En el mismo orden de cosas, la dictadura stalinista, en los Países del Este, que inicia una rigurosa depuración de los disidentes políticos, los cuales serán recluidos en “gulags” o bien directamente eliminados. Paralelamente a este proceso, estos años ven surgir en Asia la nueva República Popular China de Mao Tse-tung, a partir de 1949, después de la retirada de Chiang Kai-Shek a

la isla de Formosa (origen de la República de Taiwan, de signo político anticomunista).

La situación de la Guerra Fría continuará durante más de una década, hasta que a finales de los años '50 se empiezan a observar algunos signos evidentes de «deshielo» o distensión, como, por ejemplo, en la nueva política soviética de Krushev.

Estos años corresponden, por otra parte, a la liquidación del viejo sistema colonial existente antes de II Guerra Mundial. Diferentes colonias inician, en estos momentos, sus respectivos procesos de independencia, que en algunos casos serán muy largos y hasta sangrientos, continuando en la etapa histórica siguiente, como veremos. En este sentido, cabe mencionar sobre todo la descolonización de la India, donde destaca la actuación de Gandhi. En el mismo orden de cosas, recordaremos los procesos de independencia de muchos países asiáticos, iniciados a partir de la derrota de Japón en la guerra y la consolidación del nuevo equilibrio político de fuerzas con el afianzamiento de Mao Tse-tung en China.

En el terreno económico, destaca el difícil proceso de reconstrucción de las estructuras económicas en toda Europa, después de la guerra. En este proceso, la aportación económica de los EE.UU., más conocida como «Plan Marshall», fue sin lugar a dudas decisiva desde muchos puntos de vista. En primer lugar, porque consigue una rápida normalización de la situación económica en el viejo continente. En segundo lugar, porque supuso una paulatina y progresivamente mayor globalización de la economía en todo el bloque occidental, bajo la influencia del sistema capitalista norteamericano. Y, en tercer lugar, aunque no menos importante, porque fue determinante en la reconstrucción alemana. Ésta suponía, además de la innegable colonización económica del país, un freno en el futuro para los conflictos sociales que el final de la Gran Guerra com-

portó, y que desembocaron, en última instancia, en el ascenso al poder de Hitler y en el conflicto bélico internacional de 1940.

### **3.2. Italia, de la postguerra al «boom» económico**

En Italia, después del régimen «nazi-fascista» de los últimos años del Fascismo, se produce una situación singular, a partir de la caída de Mussolini el 25 de julio de 1943. Desde entonces y hasta el final de la Guerra, en 1945, el país queda dividido en dos partes: la República Social Italiana, de Saló, bajo el gobierno de Mussolini, y el resto de Italia, bajo el control de los aliados y el gobierno de Badoglio, con la colaboración del Comité de Liberación Nacional. Por tal motivo, Italia presenta internamente una amplia zona de frente, en el centro y el Norte, donde se impone conjuntamente la Resistencia contra los nazis y los fascistas. Dicha Resistencia italiana tomará visos de una verdadera lucha civil. La liberación de las principales ciudades italianas del Norte (con la consiguiente caída de la República de Saló el 25 de abril, seguida de la ejecución de Mussolini) se producirá ya a principios de 1945, antes incluso de la entrada de los aliados. De ahí que la Resistencia y la lucha partisana adquieran tanta importancia en Italia, y constituyan uno de los episodios fundamentales de esta etapa histórica, que se verá animada por una gran pluralidad de tendencias políticas e ideológicas, las cuales hallan, sin embargo, un punto de encuentro en la lucha común contra el Régimen Fascista. Tal característica de unidad nacional marcará en gran medida el clima de la inmediata postguerra en Italia, y la etapa que aquí nos ocupa.

La inmediata postguerra es un momento completamente dedicado a la reconstrucción del país, totalmente



destrozado por la guerra, que se realiza bajo la hegemonía norteamericana y dentro del nuevo orden internacional de la política de bloques que se impone por entonces. La complejidad del panorama político italiano entre 1945 y 1948 (momento del referéndum del 2 de junio de 1946, que constituye el punto de partida de la República Italiana, al que sigue la proclamación de la nueva Constitución Italiana, en diciembre de 1947) obedece, en gran parte, a la influencia determinante ejercida por el Comité de Liberación Nacional que se consolida al finalizar la Guerra, estableciendo ese clima de unidad al que aludíamos más arriba, algo completamente excepcional en la historia italiana reciente. Esta situación perdura al menos hasta las elecciones de abril de 1948. Pero la complejidad política de esta etapa obedece también a dos factores: la situación en las varias zonas del país en los años anteriores al final de la guerra, y el nuevo contexto político internacional. Así, después de una breve etapa de unión nacional, se irán perfilando también en Italia los grandes rasgos de la etapa posterior, y las directrices de la política italiana, que tendrá continuidad hasta una época muy reciente. Destaca, por un lado, la aparición y consolidación de la Democracia Italiana de De Gasperi, que será completamente hegemónica en Italia durante décadas. Por el otro, el PCI, renovado después del regreso de Togliatti de la URSS. Este partido integrará, por entonces, el PSI en una iniciativa de izquierdas de carácter democrático y sujeta a la Constitución de la nueva República Italiana. Así las cosas, la situación italiana se polariza también en dos bloques, según la división internacional instaurada en la Guerra Fría. Esta situación se producirá no tanto con el gobierno liberal y católico de De Gasperi, en el poder desde diciembre de 1946, sino, sobre todo, después de las elecciones de abril de 1948, gracias a la victoria democristiana y la derrota del Frente Popular formado por socialistas y comunistas.

En esos años, y después de la reconstrucción del país gracias al «Plan Marshall», la situación económica italiana cambia de un modo radical en tan sólo una década. Este hecho comporta cambios substanciales en todos los campos: en el terreno de la transformación del mundo rural, el desarrollo del mundo industrial, el proceso de emigración a las ciudades y de despoblamiento de las zonas rurales, etc. La distribución del territorio y la estructura social del país se alterarán de un modo tal que Italia sufre una transformación radical, que, sin embargo, dejará sin resolver algunos temas antiguos, decisivos en la articulación de la Italia contemporánea, como la fractura Norte/Sur, persistente aún, a pesar del llamado «milagro económico» de los años '50.

### **3.3. Las tendencias culturales del mundo occidental**

#### **3.3.1. Las corrientes de pensamiento**

Estos años corresponden a la aparición y consolidación de una corriente filosófica determinante en Francia: el Existencialismo, de la mano de **Jean-Paul Sartre** (1905-1980), su figura principal. Sartre, como ya dijimos en el volumen I de esta *Historia de la Literatura Italiana Contemporánea*, ya se había dado a conocer a finales de la etapa anterior, antes de la Guerra, con la publicación de la novela *La nausée* (1938). Sin embargo, una de las obras principales de esta corriente, *L'Être et le Néant* (1943), se publicará en plena Guerra Mundial. El pensamiento de Sartre planteaba una cierta recuperación de las posiciones filosóficas de Husserl, combinada con el existencialismo de Heidegger. Sartre establecía, por esta vía, una irreconciliable dualidad entre el sujeto (el ser para sí) y la realidad u objeto (el ser en sí) que limitaba y

oprimía al Ser. Dicha dualidad, al proyectar al individuo hacia un objetivo irrealizable y un conocimiento objetivo igualmente imposible, constreñía al hombre a lo finito, en cuya capacidad de aceptación Sartre establecía la libertad del individuo.

El Existencialismo marca de un modo indeleble el clima cultural de los años '40 y '50 en Europa, y aún más a partir de la derivación de Sartre hacia el Marxismo, como el programa de esta corriente, publicado en la revista «Les Temps Modernes» muestra en 1945.

Un hecho que caracteriza plenamente todo este período es la hegemonía cultural que consiguen imponer las corrientes afines a la izquierda después de la Guerra. En este sentido, resulta fundamental la recuperación de la tradición del Marxismo anterior al conflicto bélico. Ésta se produce de un modo absoluto en el bloque de los Países del Este, bajo el dominio político de Stalin. Pero también tendrá mucha importancia al otro lado del Telón de acero. En el seno del pensamiento marxista se produce, en estos años, la revisión de las posiciones ortodoxas de los años '30, siguiendo a las posiciones del llamado Marxismo crítico, cuyos principales exponentes son los miembros de la Escuela de Francfort, **Adorno**, **Horkheimer** y **Marcuse**, además de **W. Benjamin**. Benjamin se suicidó en Portbou, huyendo de los nazis, antes de acabar la guerra, mientras que Marcuse evolucionará más tarde hacia posiciones directamente relacionadas con la revuelta del '68, que trataremos en un capítulo posterior. Adorno, al margen de sus decisivas aportaciones en el terreno de la sociología (con estudios fundamentales sobre la nueva industria cultural y la sociedad de masas, como *Dialektik der Aufklärung*, de 1947) será muy relevante en la elaboración de la llamada «dialéctica negativa», como ataque frontal a la dialéctica hegeliana (es decir, como crítica de una noción de la dialéctica que desemboca en la síntesis, resul-

tante de la confrontación entre tesis y antítesis), a la vez que emprende la crítica de los postulados racionalistas, y del Irracionalismo en sus mistificaciones: es decir, tanto del Positivismo y el Neopositivismo, como del Idealismo y la Fenomenología, y, por tanto, también del Existencialismo que, como sabemos, de ella se deriva (*Negative Dialektik*, 1966). De las posiciones en parte próximas de Benjamin y Adorno surgirá, a finales de este período, una importante reflexión que sustenta la nueva fase de experimentación artístico-literaria característica de la vanguardia de los años '60, general en Europa (como veremos en un capítulo posterior). Esta etapa se entiende como un intento de dar respuesta estética a la progresiva concienciación del proceso de reificación artística consolidado con la generalización del capitalismo moderno y la nueva sociedad de masas que se instaura a partir de la guerra (algo antes en los EE.UU., y a partir de los años '50 en prácticamente toda la Europa occidental). Dicha toma de conciencia, como la crítica ya ha puesto de manifiesto en algunas ocasiones, dará respuesta a una progresiva pérdida de significado en el arte, el cual adoptará fundamentalmente la forma alegórica, una tendencia que se consolida, de hecho, a partir de este momento en el arte occidental.

Las corrientes italianas son un fiel reflejo de la situación occidental en estos años, una vez superada la etapa fascista. Así, podemos hablar de la recepción del Existencialismo francés, como también de la Fenomenología de Husserl (sobre todo en **Niccola Abbagnano**, **Enzo Paci** o **Antonio Banfi**). Sin embargo, la corriente principal del momento es, sin lugar a dudas, el Marxismo (en el segundo **Luporini**, **Galvano**, **Norberto Bobbio**, o los neopositivistas **Giulio Preti** y **Ludovico Geymonat**), que tomará la forma de una recuperación de la Ilustración por su carácter fuertemente racional y la defensa de las posiciones democráticas y liberales (en algunos casos, como

herencia de las posiciones de Gobetti, que vimos al tratar de la etapa anterior en el Volumen I).

Consecuentemente con la evolución histórica y con dicha difusión del Marxismo durante la postguerra, se perfila ya en los años de la guerra una nueva figura de intelectual que opta por el compromiso político, ya sea de derechas (**Céline, La Rochelle, Gentile**), como de izquierdas (**Benjamin, Brecht, Paul Nizan** en Francia, **Gramsci** y los gramscianos, después de la Guerra, en Italia). Esta tendencia al compromiso político, que está motivada por la reflexión en torno al rol social del intelectual ante las nuevas circunstancias históricas continuará una vez concluida la Guerra (de ahí el importante debate, en la época, entre el intelectual como funcionario, «perro de vigilancia» de los valores burgueses, o bien como “bufón social”, y, por el otro lado, el intelectual que asume un compromiso político). Así se observa, por ejemplo, en **Sartre**, con *Qu'est-ce que c'est la littérature?* (1947). La dialéctica entre compromiso político o evasión, entre la inserción “funcionarial” en el sistema y, por el otro lado, la crítica a los valores dominantes, o incluso la adopción de actitudes revolucionarias, presidirá buena parte del panorama cultural de la época, caracterizándola de un modo indiscutible, a los ojos de los años venideros.

Sin duda, detrás de dichas polémicas subyace el viejo tema, aún por resolver, de la falta de inserción social del intelectual y/o artista en el siglo XX, que hemos visto arrastrarse desde sus inicios, hallando soluciones diferentes según las épocas. Este tema tiene su origen, en última instancia, en los cambios socioeconómicos introducidos por la revolución industrial, y en el consiguiente advenimiento de la moderna sociedad de masas y del proceso de progresiva industrialización de la cultura. En esta etapa, podemos hablar de una verdadera cultura del compromiso político entre los intelectuales de la época, una caracte-

rística que se manifestará también en la corriente artístico-literaria dominante por entonces, es decir, el Neorrealismo. Como ya se ha puesto de manifiesto con anterioridad, este clima de compromiso hallará eco en varios aspectos del imaginario de la época. Así, por ejemplo, en la recurrencia de la temática que hace referencia a la lucha partisana o la Guerra. Pero también, en otros aspectos que se sitúan en un plano más simbólico, como, por ejemplo, en la dicotomía recurrente en la época —y que invierte los valores dominantes en los años '30 y '40— entre espacio externo (el mundo político)/espacio interno (la casa y el mundo privado del individuo). Dicha cultura del compromiso se halla orientada, de hecho, a instaurar una determinada hegemonía cultural, es decir, a articular una política cultural de carácter orgánico, de acuerdo con las directrices políticas difundidas por los partidos de izquierda. Son, por tanto, muy frecuentes y característicos, en toda esta etapa, los debates entre políticos de izquierdas e “intelectuales comprometidos”. Dichas polémicas, que se desarrollan en varias revistas de la época, resultan determinantes para captar el verdadero clima cultural de la época. Así, por ejemplo, se puede observar en «Les Temps Modernes», de Sartre, o bien “Il Politecnico», de Vittorini. Sin embargo, dicho diálogo entre intelectual/político acabará muy pronto, y mal, por el dirigismo político que impera en los partidos, sobre todo a partir de 1948, cuando se radicalizan las posiciones filo-stalinistas de muchos partidos comunistas de países europeos democráticos (etapa que nos remite al llamado «zdanovismo», por el nombre del ministro de cultura de Stalin, Zdanov). Resulta especialmente célebre, en este sentido, la polémica mantenida entre **Vittorini** y Togliatti en «Il Politecnico» (polémica que acabará con la revista, por cierto), sobre la concepción de la cultura, entendida ya sea de modo autónomo (Vittorini) o como una mera táctica política (Togliatti), y la su-

puesta «obediencia» de los intelectuales a la línea político-cultural marcada por el PCI. Este aspecto es hasta tal punto importante por entonces que determinará la reactualización de un tema recurrente antes de la Guerra, es decir, la confrontación entre «literatos puros» y «literatos-ideólogos», retomada en los años '40-'50, en un contexto histórico completamente diferente, que dará lugar a soluciones contrarias (por ejemplo, en el mismo Vittorini). Sin embargo, dicha reactualización no sólo evidencia que el tema estaba por resolver, sino que vuelve a poner sobre la mesa actitudes evasionistas, por un lado, y, por el otro, una recuperación del viejo historicismo de corte marxista, en la línea más tradicional y decimonónica.

### 3.3.2. Las corrientes artísticas

En el terreno artístico, cabe destacar muy especialmente que estos son los años del auge del Neorrealismo, movimiento que surge, en primer lugar, en el campo cinematográfico durante la Guerra, a partir de la película *Osessione*, de **Luchino Visconti** (1942). Fue precisamente a propósito de este título cuando la crítica utilizó por primera vez el término «Neorrealismo». Constituye, sin lugar a dudas, un capítulo fundamental para Italia, pues se trata de una corriente cultural originariamente italiana que adquiere un relieve internacional muy notable. Para ceñirnos al campo cinematográfico, el Neorrealismo italiano ejerció una influencia importante entre algunos directores norteamericanos (como, por ejemplo, J. Dassin, F. Zinnemann), y también franceses (R. Clément y G. Rouquier). El cine neorrealista surge en contraste con la producción cinematográfica italiana de los años del Fascismo, que se caracterizaba por mostrar tan sólo el mundo de la clase alta y, en general, un estilo de vida muy alejado

de los problemas cotidianos de la gente corriente. De ahí que se denominara el «cine de los teléfonos blancos», típicamente utilizados por la burguesía de la época. Contra este cine, ampliamente vigente en Italia hasta la II Guerra Mundial, surge la producción de un grupo de nuevos directores: **Roberto Rosellini** (1906-1977) y **Vittorio De Sica** (1901-1974), junto con **Cesare Zavattini**, **Giuseppe De Sanctis**, **Renato Castellani** y el mismo **Visconti** (1906-1976), que mencionamos más arriba.

El Neorrealismo estará vigente durante todo este período, pero el núcleo de sus obras más significativas, algunas de ellas verdaderas obras maestras, se sitúa entre 1945 y 1948, es decir, en la inmediata postguerra. Participa, así pues, de aquel clima singular, caracterizado por el recuerdo inmediato de la Guerra, la lucha partisana, el genocidio de los nazis, la destrucción y posterior proceso de reconstrucción del país, etc. Al igual que buena parte de la literatura del momento, se plantea tratar sobre estos temas, impelido por la necesidad de dar testimonio de los males de la guerra. Los títulos más destacados de esta corriente son *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) y *Germania anno zero* (1947) de **Rosellini**; *Sciuscià* (1946) y *Ladri di biciclette* (1948) de **De Sica**; o *La terra trema* (1948) y *Bellissima* (1951) de **Visconti**.

Pero al margen de la temática, notablemente diferente respecto al cine italiano precedente (ahora predominarán las clases populares, los barrios periféricos y más humildes de la ciudad, o incluso el mundo rural, a la vez que se impone la descripción de situaciones bélicas particularmente duras, la miseria y las dificultades de la gente corriente por sobrevivir), el Neorrealismo presenta una importante aportación en el terreno de las soluciones estéticas que propone. Su estética se podría definir por su inmediatez artística, que persigue en todo momento el testimonio directo de los hechos vividos y la experiencia per-



sonal, rechazando de cuajo el plano ficcional de la narración. Para conseguirlo, emplea a menudo la técnica de la fotografía documental, y recurre a actores que no son profesionales, sino personas corrientes, de la calle. El objetivo perseguido será siempre huir del artificio artístico para narrar la “verdad” de unos seres humanos totalmente verosímiles, incluso en sus debilidades y en la ausencia de heroísmo. Como se ha dicho acertadamente en alguna ocasión, el tema principal del Neorrealismo es esa microhistoria. En su propuesta estética, será determinante la recuperación de la narrativa de Verga, que se produce precisamente en estos años de la postguerra, de la mano de la consolidación de una corriente crítica marxista en Italia. Dicha recuperación es muy evidente, por ejemplo, en la reelaboración cinematográfica de *I Malavoglia* en la película de **Visconti** titulada *La terra trema*.

Una vez superada la inmediata postguerra y ese clima singular que la preside, el Neorrealismo pierde vigencia en los años '50, pero halla su continuidad en la fase del llamado «Neorrealismo rosa», que se ha dado en considerar el precedente directo e immediato de la «comedia italiana» posterior. El Neorrealismo rosa se nutre con nuevas dosis de populismo (que posteriormente explotará la comedia, de una manera bastante natural) y folklorismo, cargando las tintas en los aspectos más patéticos. Una de las figuras más representativas de esta tendencia será **Luigi Comencini**. Algunas de las obras que recordaremos de esta segunda fase del Neorrealismo son: *Pane, amore e fantasia* (1953), de Luigi Comencini; *L'oro di Napoli* (1954) de **De Sica**; *Poveri ma belli* (1957) de **Dino Risi**; e *I soliti ignoti* (1958) de **Mario Monicelli**. A finales de este período, podemos hablar tan sólo de una cierta superación de la fase neorrealista precedente en la filmografía de Visconti, y muy especialmente a partir de *Senso* (1953). Pero sobre todo, será **Fellini** quien rompa definitivamente con

el clima anterior, incluso en una película como *La strada* (1954), por no hablar de su filmografía posterior.

En el capítulo de la recuperación del Realismo que se produce en estos años en el mundo occidental cabe mencionar muy especialmente la corriente llamada del «Realismo soviético», que presenta un retorno a formas y esquemas de la más pura tradición decimonónica, como vehículo para dar expresión a una temática muy ideologizada, orientada a difundir los contenidos principales de la política cultural del stalinismo. Esta corriente se presenta con una clara voluntad de negación total del vanguardismo ruso de la etapa anterior, y se mantendrá vigente durante toda la etapa de dominio stalinista, hasta mediados de los años '50.

Otro elemento de primer orden en la postguerra en todo el mundo occidental, es la difusión de nuevas formas y estilos. Por ejemplo, en el terreno musical, gracias a la difusión del jazz. En los EE.UU. se había afianzado ya en la etapa de entreguerras, pero después de la II Guerra Mundial entra con gran fuerza en los círculos culturales europeos. Las “cavas” de jazz son ambientes muy características de esos años, y especialmente del París existencialista. Junto a esta novedad, importada de los EE.UU. como tantas otras cosas por entonces, cabe mencionar la evolución que experimenta la música llamada “clásica”, particularmente en lo que a la segunda Escuela de Viena se refiere, que continuará en la postguerra las aportaciones fundamentales de la Escuela de Darmstadt (en la recuperación, por ejemplo, del serialismo de Webern o las experimentaciones expresionistas). Algunas figuras destacadas de esta fase de experimentalismo musical fueron **P. Boulez**, **K. Stockhausen** o **L. Nono**. Dicha producción, anterior a la Guerra, coexistía con una fuerte corriente de recuperación de la música popular, que exploraba formas musicales igualmente experimentalistas (recordaremos

tan sólo, y como ejemplo característico, a **B. Bartok**). Otra vía de investigación musical se situaba por entonces en un ámbito más bien interdisciplinar, proyectándose fuera del espacio estrictamente sinfónico de la investigación vanguardista musical para combinarse con las nuevas formas artísticas, como, por ejemplo, el cine. Este es el caso, en parte, del ruso **S. Prokofiev**. En el mismo sentido, la experimentación con el cabaret, como en **Weill**, o *Die Dreigroschenoper* de **Brecht** (1928).

Como clara superación de esta fase experimental de entreguerras surgirá, ya en la postguerra, una propuesta musical nueva, encabezada por **A. Schönberg**, que hoy se conoce bajo el nombre de Dodecafonismo. La investigación de Schönberg en este sentido se verá incrementada aún más con posterioridad a su traslado a los EE.UU. (California), donde se trasladó para dedicarse a la enseñanza de la composición musical.

En los años de la postguerra será fundamental, por otra parte, la aportación del pensamiento de **Adorno**, no sólo por sus estudios sobre la sociedad de masas y la transformación de la cultura, que comentamos más arriba, sino también por sus importantes teorizaciones sobre la vanguardia artística, así como su —no tan conocida— actividad en el campo musical. En esta línea cabe situar, por otra parte, la nueva corriente experimentalista que explora en la investigación de lo que se ha llamado música electrónica (ya sea en París, en Colonia o también a Italia, donde destacan algunos nombres, como **L. Berio** o **B. Maderna**, vinculados al «Studio di fonologia musicale» de la RAI en Milán, que pasa por ser el núcleo principal de la producción musical vanguardista en la Italia posterior). En otra línea de actuación, cabe mencionar la producción musical de la segunda etapa de **Stravinski** (exiliado ya a principios de la Gran Guerra), quien evoluciona desde una posición vanguardista inicial (recordaremos, en este sentido,

su título muy conocido *Le sacre du printemps*) hacia nuevos caminos musicales, como las representadas, por ejemplo, en *The Rake's progres*, de 1951. Esta nueva vía incorporará, por momentos, las conquistas experimentales recientes, en la línea dodecafónica y weberiana, como se puede comprobar también en la obra de **Luigi Dallapiccola** (1904-1975), por ejemplo. Sin embargo, todo el ámbito que se halla bajo la influencia soviética muestra un claro abandono del experimentalismo de los años de entreguerras, bajo la influencia determinante de la política cultural del régimen stalinista. Se afianzará, en esos años, una figura indiscutible del panorama musical ruso del s. XX, como es **Dmitri Chostakovich** (1906-1975), quien se convirtió, por un tiempo, en el “artista oficial” de la URSS stalinista, hasta que en 1936 cayó en desgracia, acusado de «decadentismo» artístico y «cacofonía» musical. Por tal motivo, Chostakovich se erigirá a principios de los años '50, y especialmente con el estreno de su X Sinfonía, después de la muerte de Stalin (1953), en un claro ejemplo de la rebeldía del artista y de su resistencia a los dictados opresivos del poder (representados, en ese caso, por la política cultural stalinista de Andrei Zdanov).

### 3.3.3. Las corrientes literarias

Los años de la inmediata postguerra conocerán, en Alemania, una fase de recuperación de la vanguardia predominante antes del ascenso de Hitler al poder. En esta fase destaca la investigación experimental desarrollada por el llamado Grupo '47 (formado por **H. Böll**, **H. M. Enzensberg**, **G. Gras** y **P. Weis**, entre otros), de cuyo manifiesto se ocupó **Hans Werner Richter**. Grupo '47 se proponía retomar las posiciones vanguardistas anteriores a la Guerra, a la vez que era consciente de la necesidad de

volver a empezar de nuevo, en el terreno cultural y artístico, después los largos años de dominio nazi. Su vigencia, más allá de las actitudes críticas procedentes de algunos miembros más afines a la izquierda, se prolongará hasta bien entrados los años '70.

En el terreno dramático, la propuesta, que ya se había manifestado algo anteriormente, de **Brecht** hallará continuidad en la postguerra. Por ejemplo, en la revisión de *Leben des Galilei*, es decir, “La vida de Galileo”, que es de 1947, en la misma línea de su obra maestra, *Madre Courage y sus hijos*. Pero, sobre todo, destaca la obra de dos autores suizos alemanes: en primer lugar, **F. Dürrenmatt** (1921-1990), que retoma la propuesta del teatro épico brechtiano, con una finalidad claramente didáctica y de crítica a la sociedad capitalista y a la Guerra Fría, dominante en esos años. Así, por ejemplo, en *Rumulus der Grosse* (1949), *Die Ehe des Herr Mississippi* («El matrimonio del Sr. Mississippi», de 1952), y sobre todo *Der Besuch der Alten Dame* («La visita de la vieja señora», de 1956). Y, en segundo lugar, **Max Frisch** (nacido en 1911), que se caracteriza por una producción literaria orientada a la denuncia (ya sea sobre la temática de la guerra, o sobre la crítica de la sociedad burguesa y sus valores fundamentales), como en *Nun singen sie wieder* («Y todavía cantan», de 1945), *Das chinesische Mauer* (“La muralla china», de 1946) o *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* («Don Juan o el amor por la geometría», de 1953).

En la producción narrativa de Grupo 47, la figura más destacada es sin duda **Heinrich Böll** (1917-1985), quien se da a conocer precisamente a finales de los años '40 con una serie de relatos sobre la guerra y la postguerra. Böll no abandonará, de hecho, la narrativa breve, pero su narrativa evolucionará hacia la crítica de la sociedad de consumo y el filisteísmo e hipocresía burgueses, en la medida que esta clase rechaza enfrentarse al pasado alemán nazi

más reciente. De esta época es la novela, impregnada de un fuerte contenido simbólico, *Billiard um halb zehn* ("Billar a las nueve y media"), de 1959. Pero sus obras fundamentales se darán en los años siguientes, ya sea *Ansichten eines Clowns* (más conocida como «Opiniones de un Payaso»), que es de 1963, o la estupenda novela *Gruppenbild mit Dame* (es decir, «Retrato de grupo con señora», de 1971). Junto a ellas, cabe recordar *Die verlorene Ehre von Katharina Blum* («El honor perdido de K. Blum»), de 1974.

En el ámbito soviético, el predominio de la política cultural de Stalin (bajo las directrices de su ministro de cultura Zdanov) es absoluto e indiscutible. Como resultado, cabe hablar de la hegemonía, en el terreno artístico y literario, del «realismo soviético», que propone el regreso a las formas y esquemas del realismo decimonónico como expresión de los contenidos propios de la ideología socialista. Se convierte, por tanto, en un mero instrumento de propaganda soviética, ya sea en el campo literario —y especialmente teatral—, como en las artes plásticas.

No nos vamos a detener en el mundo de habla hispana, aunque sí queremos destacar la obra del argentino **Jorge Luis Borges** (1899-1986), que se consolida en esos años con obras excepcionales, como los volúmenes de narraciones *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Aunque su evolución posterior, que se prolonga hasta prácticamente nuestros días, corresponde a otro capítulo, sin embargo.

Por su parte, en Francia se impone de modo indiscutible la corriente existencialista en torno a la revista «Les Temps Modernes», con escritores como **Sartre**, **Camus** —algo más joven— **Simone de Beauvoir**. En esos años renacen las revistas literarias y París vuelve a ser una ciudad con un rico y animado debate intelectual. De ahí que adquieran una enorme importancia algunas publicaciones, como la anteriormente mencionada, fundada por Sartre en octubre de 1945, o «Il Politecnico» (creada por Vittorini

en septiembre de 1945), de la que nos ocuparemos con detenimiento más adelante, al tratar del ámbito cultural italiano de manera más específica. «Les Temps Modernes» es un ejemplo claro de las posiciones del nuevo intelectual comprometido, o «*engagé*», que se consolida en toda esta época, de acuerdo con las posiciones marxistas de su fundador. En el caso del propio Sartre, éste será un compromiso con connotaciones abiertamente existencialistas, contrarias al populismo y a la corriente de un compromiso orgánico, ambos predominantes en las izquierdas ortodoxas del momento. Nos hallamos, por tanto, ante el caso de un compromiso político que lucha —al menos en esta época, y no como en años posteriores— por mantener una autonomía respecto al Partido Comunista. Por lo mismo, será un compromiso que comportará una inversión radical de las actitudes recurrentes en gran medida en el intelectual de la primera mitad del siglo XX. Así, de la vergüenza de la condición de escritor se pasa ahora a reivindicar su papel social; del evasiónismo de los años '30, a la voluntad revolucionaria de intervenir, sin renunciar a cambiar el mundo; de la tensión hacia la transcendencia, para labrarse un nombre para la posteridad, a la voluntad de incidencia en el presente más inmediato. Tal como lo plantea el Sartre de esos años, nos hallamos más ante un compromiso no con un partido concreto, aunque, sin embargo, un compromiso de carácter político, al fin y al cabo. En gran parte, esta posición explica la derivación hacia el teatro que experimenta el Existencialismo francés, evolución que se produce ya a finales de los años '30, pero que se consolida sobre todo a partir de la guerra, con obras muy conocidas como *Les mouches* (1943), *Huis clos* (1945), *Les mains sales* (1948), de **Sartre**, sobre la temática de la lucha política centrada en la Resistencia nazi. En una línea similar, pero de corte más simbólico, cabe recordar el teatro de **Albert Camus**, con obras como *Le malentendu* (1944)

y *Calígula* (1945), verdadero símbolo del héroe moderno en la época, plenamente consciente y a la vez desesperanzado. Dentro de esta corriente, aunque más próximo al Surrealismo, se halla el teatro de **A. Salacrou** de los años '30, y, ya en la postguerra, la propuesta dramática de **Jean Genet** (1910-1980), figura sin duda singular y de vida irregular, que se consolida en la escena de esos años con obras provocadoras sobre los personajes más marginales de la sociedad.

Con todo, los existencialistas mostrarán, así mismo, un interés notable por la narrativa en esta etapa, como el mismo **Sartre** ya había puesto de manifiesto antes de la guerra, con obras clave que resultan claves en esta corriente, como *La Nausée* (1938). Sin embargo, es en la postguerra cuando se da a conocer su célebre trilogía, *Les chemins de la liberté*, formada por *La mort dans l'âme* y *L'âge de la raison*, de 1945, seguidas de *Le sursis*, de 1949. Dicha trilogía se halla estrechamente relacionada con su pensamiento filosófico. En este sentido, podemos observar en ella su concepción de la libertad del individuo, cifrada en un compromiso de carácter ético-político, que no deja de presentar muchas dudas e incertidumbres al rechazar la existencia de toda Verdad absoluta y totalizadora. También **Albert Camus**, después de su emblemática novela *L'étranger*, de 1942, continuará dedicándose a la novela, con obras como *La peste* (1947), donde se trata del nazismo simbólicamente. En esta novela, por otra parte, se produce una estrecha relación entre narrativa y ensayo, un hecho que ya era característico de la obra de Sartre y del mismo autor en su anterior *Le mythe de Sisyphe*, de 1942. Dicha característica hallará continuidad en la postguerra, en su obra *L'homme revolté* (1951).

Una continuadora del Existencialismo de Sartre es **Simone de Beauvoir**, ensayista, escritora memorialista (sobre todo entre 1958 y 1976), autora de novelas, libros



de viaje, etc. Como ensayista, es muy famosa su obra, de carácter feminista, *Le deuxième sexe* (1947). De esos años son también sus tres novelas: *L'invitée* (1943), *Le sang des autres* (1944) y *Les mandarins* (1954), que tratan de la condición de los intelectuales franceses del momento.

A pesar del predominio casi absoluto del Existencialismo, se puede hablar de otros autores y tendencias en la Francia de la postguerra. En primer lugar, destaca **Marguerite Yourcenar** (1903-1987), con su gran novela *Mémoires d'Adrien* (publicada en 1951), por su narrativa sobre figuras históricas que recrea el mundo del pasado desde la ficción y el estudio psicológico del protagonista. Por otro lado, cabe recordar la obra de **R. Queneau** (1903-1976), entre la fantasía y el humor. En estos años de la postguerra destacará, sobre todo, *Zazie dans le métro* (1959) y, muy especialmente, el experimentalismo de un título muy singular, *Exercices de style* (1947), sobre las muy diferentes maneras de contar un hecho de crónica, normal y corriente. Por su parte, también **Georges Bataille** (1897-1962), de quien ya hemos hablado con anterioridad (volumen I), publica en la etapa final de su vida sus dos novelas, *L'abbé C.* (1950) y *Le bleu du ciel* (1959), explorando en una vía narrativa nueva desde posiciones claramente marcadas por la provocación (por ejemplo, en su insistencia en los detalles fisiológicos y escatológicos, o en su modo de subrayar la decadencia corporal). Son los años, por otra parte, de apogeo de la importante revista «Critique», que Bataille fundó en 1946.

Herederó, sin lugar a dudas, del Existencialismo, y precedente inmediato de la Nueva Vanguardia italiana, es el “Teatro del absurdo”, que se impone en Francia en los años '50, recuperando el tema del absurdo de la existencia humana. Sin embargo, experimentará, respecto a lo acontecido en los años anteriores, un cambio en la estrategia para enfrentarse a ese absurdo: ésta ya no confía

en los instrumentos de la racionalidad, ya sea en el plano filosófico y lingüístico, sino que se sitúa en el absurdo lingüístico e incluso literario, al mostrar la ausencia de toda correlación entre significado y significante. Las figuras principales de esta corriente son **Eugène Ionesco** (nacido en 1912), autor de títulos como *La cantatrice chauve* (1950), y **Samuel Beckett** (nacido en 1906), con su muy célebre *En attendant Godot* (1953).

Por su parte, en ámbito anglosajón, continuará durante la postguerra la hegemonía ejercida por **T.S. Eliot** en años anteriores. Eliot presentará ahora, por ejemplo, algunos de sus dramas más famosos, como *The Cocktail Party* (1950), *The Confidential Clerk* (1954), o bien *The Elder States Man* (1959). En general, la suya es una propuesta de recuperación del teatro en la línea ya desarrollada por él a finales de los años '30, en coincidencia con la producción literaria de **Christopher Fry** (nacido en 1907), en comedias como *The Lady's not for Burning* (1948), o dramas religiosos como *A Sleep of Prisoners* (1951) o *The Dark is Light Enough* (1954). La Guerra, por otra parte, verá surgir un nuevo grupo de escritores, llamados «Apocalípticos», que recuperan posiciones claramente neorrománticas, como **Dylan Thomas**, y proponen de nuevo una temática a menudo de corte bíblico o mítico, con matices claramente visionarios. Nos referimos, por ejemplo, a **Treece, Hendry** o a **Fraser**. Hacia finales del período que nos ocupa, ya en los años '50, surge en el ámbito anglosajón una nueva corriente en poesía, contraria ya sea al compromiso político muy presente, por ejemplo, en **Auden**, cuya propuesta aún permanecía vigente en gran medida en la postguerra, o bien a los escritores Apocalípticos. Estos nuevos poetas (**Larkin**, por ejemplo, o **Gunn** y **T. Hughes**, por citar algunos nombres) tenderán, más bien, a un intimismo de corte crepuscular no exento, sin embargo, de un tono de desesperación y desencanto que les ca-

racteriza. En el terreno de la narrativa, en cambio (así como en el dramático, por otra parte), se consolida una fuerte corriente de protesta que se conocerá con el nombre de los «*Angry Young Men*» (“jóvenes enfadados”), cuyas figuras principales son **Braine, Osborne, Simpson** o **Amis**, entre otros. Un precedente narrativo de la obra de dichos «Jóvenes enfadados» es, precisamente, la narrativa de ciencia-ficción, con una fuerte carga de crítica social, que propone **George Orwell** (1903-1950), como también **William Golding** (1911-1993): el primero con su célebre novela *Nineteen Eightyfour* (1984), publicada en 1949, y el segundo con *Lord of Flies*, de 1954. Ambos, junto con **A. Huxley** y *The Apes of God* (1930) de **W. Lewis**, preparan, de hecho, el camino para la narrativa de esta nueva corriente de protesta social que se desarrolla en los años '50 en Inglaterra. Paralelamente, cabe mencionar el desarrollo de otra línea narrativa, cuya obra principal es la gran novela de **Malcolm Lowry**, *Under the Volcano* (“Bajo el volcán”, 1947). En esta corriente, la crítica de la nueva sociedad y la alienación moderna se combina con una fuerte recreación de elementos míticos, que corre pareja a la exploración en una nueva manera de narrar, recurriendo al uso del flujo de conciencia con una altísima eficacia narrativa.

Igualmente inscrita en el mundo anglosajón se halla la propuesta teatral de dos norteamericanos, autores fundamentales por entonces: **Tennessee Williams** (1914-1983) y **Arthur Miller** (nacido en 1915). Ambos consolidan su producción dramática precisamente en esos años de la inmediata postguerra y, más tarde, en los '50 (Miller presenta otra etapa posterior, que escapa, sin embargo, a este capítulo). El primero de ellos, explora en una temática muy propia del Sur de los EE.UU., cargada de violencia y sexo (en este sentido, sólo hay que recordar un título como *Suddenly Last Summer*, de 1958). Son muy célebres, por otra parte, sus dramas *The Glass Menagerie*, de 1945, *Sweet*

*Birth of Youth* (1959), *The Rose Tatoo* (1951), aunque sus títulos más conocidos serán *A Streetcar Named Desire* (1947) y *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), ambos llevados al cine. En cambio, la dramaturgia de **Miller** se orienta más a la crítica social, como se observa, por ejemplo, en obras como *Death of a Salesman* (1949), *All My Sons* (1947), o bien *The Crucible* (1953), sobre la “caza de brujas” del senador McCarthy. Su obra se sitúa, en general, en la línea de un realismo que cuestiona con bastante acierto el sueño americano, tratando, a su vez, la temática de los inmigrantes (*A View from the Bridge*, 1955). En lo que concierne a la novela, continúa en esta etapa la importante producción de **W. Faulkner**, con su temática ligada al Sur de siempre, aunque, como sabemos, la mejor obra de este gran novelista norteamericano se sitúa en los años de entre guerras. Por su parte, cabe hablar del último **Hemingway** (por ejemplo, en su novela *The Old Man and the Sea*, 1952), así como de la obra de **Steinbeck**, sin duda de corte más comercial que su producción anterior, como *East of Eden* (1952), que contó con una famosa versión cinematográfica interpretada por el mítico James Dean.

### 3.4. Las tendencias literarias en Italia

#### 3.4.1. Corrientes dominantes y revistas literarias

Después de 1945, la experiencia dramática de la guerra y la Resistencia parecen favorecer un ambiente singular en el que muchas voces pasan a ocupar un primer plano en el panorama literario italiano, motivadas por la necesidad imperiosa de contar las experiencias vividas y las anécdotas personales. Surgen, de este modo, una gran cantidad de testimonios que cuentan con la veracidad de los hechos y la inmediatez de lo vivido. Tratan de los horro-

res de la guerra y la miseria de la postguerra. Así se pone en circulación una abundantísima producción literaria de carácter testimonial, que se caracteriza, en gran medida, por la singular coincidencia entre autor y público. De ahí el gran apogeo de la novela, que adquiere un cariz memorialista muy fuerte para convertirse muy a menudo en mera crónica o documental, todo ello en detrimento claro de la ficción y la poesía. Por lo mismo, se produce al mismo tiempo una importante recuperación del ensayo como género literario, que supera en esos años a la prosa de arte, predominante en la etapa de entreguerras; una tendencia que dará lugar a una recuperación de la instancia comunicativa de la prosa. En el mismo sentido, se produce la aparición de revistas culturales dirigidas no ya a un lector de élite, sino a la gente corriente («Il Politecnico» de Vittorini será un claro ejemplo de ello). Como también de colecciones populares de narrativa, como «I Gettoni» de Einaudi, o bien la célebre “Biblioteca Universale Rizzoli” (BUR), creada en 1949, o incluso la “Biblioteca Moderna Mondadori”, del mismo año, por citar algunos nombres clave. Son años que marcan definitivamente el final de la ruptura entre alta cultura y cultura de masas —fractura recurrente en buena parte del s. XX italiano, como vimos—, como también el final del mito de la Ciudad ideal de las Letras, predominante en Italia en los años '30. No hay que decir que éste constituye un cambio determinante en la evolución cultural de la segunda mitad del s. XX italiano.

En la postguerra, a pesar del final de la autarquía del Régimen fascista y de la hegemonía americana (que se materializó no sólo en lo económico, sino también en todos los ámbitos de la cultura), lo cierto es que la modernización cultural italiana no será un hecho relevante, no al menos como lo llegó a ser, quizá de modo sorprendente, en los años anteriores a la Guerra, aunque pueda parecer

paradójico. En el ámbito italiano dominan en esta época tres grandes corrientes de pensamiento: el Idealismo crociano, aún en gran medida vigente, el Marxismo (circunscrito a la más estricta ortodoxia política, y especialmente a sumiso a los dictados de Lukács), y la cultura de tradición católica. Las tres conviven en un equilibrio bastante inestable, aunque lo más destacable es que presentan un tramado que consigue obstaculizar hasta muy a finales de los años '50 la recepción de otras corrientes del extranjero, como, por ejemplo, el Existencialismo francés (de un modo tal que el conocimiento de Sartre y Camus será bastante parcial, y básicamente centrado en su narrativa) o la Fenomenología y el Psicoanálisis, por no hablar de otras tendencias de la crítica, como el Estructuralismo, o las nuevas aportaciones de la Sociología. Continuará el interés por las traducciones, que se inició en la etapa de entreguerras, consolidándose en los años '40, pero en esta fase se advierte un mayor peso del elemento ideológico en la selección de la obra a traducir. Así las cosas, se observa que los autores traducidos se caracterizan sobre todo por su carácter antifascista, como, por ejemplo, Eluard, Brecht, Mayakovsky, o algunos poetas en español (como Neruda, o los miembros de la Generación del '27, especialmente García Lorca), etc. En este sentido, cabe destacar la traducción en 1943 de la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, que resultará fundamental porque, con su poesía de temática cotidiana y su tono de crónica social absolutamente verosímil, fomentará el Neorrealismo aún incipiente por entonces, siendo, sin ninguna duda, uno de sus precedentes literarios.

Por su lado, el Existencialismo francés muestra una recepción en Italia algo singular, caracterizada por una forma menos pesimista y menos impregnada de nihilismo, que se orienta más bien hacia la noción de «posibilidad», entendida como una de las claves de interpretación de la

existencia. Éste presenta sobre todo un interés más literario que filosófico, a pesar de la aportación notable, en el campo del pensamiento, de un autor como **Nicola Abbagnano** (1901-1991), quien publica en 1948 *Esistenzialismo positivo*.

Otra corriente de pensamiento importante en esos años en Italia será el Neopositivismo, más conocido como Empirismo lógico, originariamente surgido en la década de los '20 en Viena y retomado después de la Guerra por filósofos como **Giulio Preti**, o bien **Ludovico Geymonat** (1908-1992). Destaca, por ejemplo, *Studi per un nuovo razionalismo* (1945), que propone un nuevo racionalismo, distante a la vez del Idealismo crociano y del marxista. Y en lo concerniente a la Fenomenología, recordaremos la importante aportación de **Enzo Paci** (1911-1976).

Paralelamente con cuanto vimos que se producía en Europa, también en Italia la postguerra y la reconstrucción nacional generarán un clima singular de unidad nacional marcado por una clara voluntad de intervencionismo intelectual que es muy propio de la época, y que tendrá como resultado final un extraordinario auge de las publicaciones periódicas donde el debate cultural y político halla una buena plataforma de expresión. Aparecen revistas como por ejemplo «Nuova Europa», «Il Ponte», «Bel-fagor», o publicaciones menos “orgánicas” (es decir, menos fieles a las directrices culturales del PCI), como son «Rinascita» y «Società». Algunas de ellas aún persisten hoy en día, aunque no siempre han sabido mantener la calidad de otros tiempos. La más importante de la época fue, sin lugar a dudas, «Il Politecnico», dirigida por **Elio Vittorini** —siguiendo la propuesta de un proyecto que inicialmente era de Eugenio Curiel—, publicada por Einaudi en Milán. Esta revista estuvo plenamente vigente entre 1945 y 1947, y contó con la colaboración de numerosos críticos y escritores como **F. Fortini**, pintores como **Guttuso**, pensado-

res como **A. Banfi**, **G. Preti**, **R. Cantoni** o **F. Rodano**, e incluso figuras culturales vinculadas con la Democracia cristiana, como **F. Balbo** o **A.C. Jemolo**. Desde un principio, esta publicación se presentó con una imagen gráfica vanguardista y planteamientos innovadores, pues incorporaba, por ejemplo, encuestas sobre temas de la actualidad económico-social italiana, se abría a las nuevas tendencias europeas y también norteamericanas (en este sentido, resulta muy destacable la recepción, en la revista, del pensamiento de Sartre, y el Existencialismo en general, como también de la obra de Mayakovsky, Brecht, Kafka, Hemingway..., en incluso la atención manifestada por Picasso, y bien por otras disciplinas, como el psicoanálisis o la sociología).

«Il Politecnico» se presenta como una publicación inspirada en la revista sartriana «Les Temps Modernes» y plantea, de hecho, un compromiso político del intelectual similar. Sin embargo, se diferencia por el distanciamiento, de tono existencialista, de la revista francesa, y también por su mayor dependencia de las directrices del Partido (PCI). Muy probablemente por tal motivo «Il Politecnico» muestra, desde el punto de vista actual, posiciones más próximas a un populismo de vieja escuela, orientándose claramente a fomentar la creación de un estado de opinión en el público. Tales propósitos condicionan su abandono del elitismo de etapas anteriores y su apertura a una mayor comunicación con el público, que es significativamente más amplio después de la Guerra. En sus planteamientos, se percibe la defensa de una nueva concepción de la cultura, ni evasionista, ni compensatoria, que no es neutral, ni en lo social ni tampoco en lo político. Sin embargo, su misma dependencia del Partido Comunista condicionó desde un principio su verdadero alcance. Las relaciones con el PCI fueron ya al poco tiempo tumultuosas. El sólo intento de abrirse a las corrien-



tes culturales del extranjero generó grandes sospechas en la línea más ortodoxa del PCI, que, por un lado, apostaba abiertamente por la recuperación de un historicismo de corte decimonónico y el cultivo del realismo en la línea stalinista de Zdanov, y por el otro veía con malos ojos las veleidades trotskistas de los existencialistas franceses. Por si eso fuera poco, las encuestas sobre la actualidad que se llevaban a cabo en la revista incomodaron sobre manera al PCI, pues abrían una puerta a la disidencia dentro de los círculos culturales bajo la hegemonía de la izquierda.

La polémica estalló, en un principio, desde las páginas de «Società» y «Rinascita», de la mano de **M. Alicata** y **C. Luperini**, pero muy pronto se amplió, con la intervención del secretario general del partido, **P. Togliatti**, en discusión abierta con **E. Vittorini** sobre un tema que es fundamental por entonces: cuál debe ser la función ideológica de los intelectuales “comprometidos”. La discusión desembocó en una confrontación abierta entre dos posiciones irreconciliables: la ortodoxia zdanivista de Togliatti y las tesis de Vittorini, quien, sin lugar a dudas, retomaba en gran parte las actitudes juveniles de su etapa de «La Voce» y defendía por encima de todo la superioridad de la cultura sobre la política, y su más absoluta autonomía. Las consecuencias del debate fueron muy importantes: en primer lugar, tuvo como consecuencia la autoreclusión del PCI en la línea stalinista más radical, un hecho que comportó el abandono del partido por parte de muchos intelectuales italianos, empezando por el propio Vittorini. En segundo lugar, resultó determinante pues frenó la difusión de las nuevas tendencias internacionales de la época, contempladas como peligrosas y de carácter decadentes. En general, se difundió a raíz de todo ello una corriente de pensamiento que identificaba de modo simplista —y con consecuencias artísticamente nefastas— los resultados

artístico-literarios e la ideología política del autor, al estilo de la más estricta ortodoxia stalinista.

Tan sólo hacia finales de este período se desarrollará en Italia una corriente del Marxismo crítico, surgida fundamentalmente en torno a la revista «*Ragionamenti*», entre 1955-1957. Esta tendencia ejercerá una gran influencia en ámbitos editoriales y culturales en general, en el esfuerzo, algo tardío, por modernizar culturalmente el país. Dicha revista será decisiva, así pues, en la recepción de las teorías de la Escuela de Francfort, y especialmente del pensamiento de **Adorno**, como también del de **Sartre**, la renovación del psicoanálisis llevada a cabo por **Lacan**, la antropología cultural de **Lévi-Strauss**, etc. Dados sus planteamientos, se trataba de una plataforma de expresión que apoyaba más o menos explícitamente la disidencia respecto a la ortodoxia del Partido, en una propuesta utópica que fracasará, en última instancia, con la transformación inexorable del mundo cultural italiano en los años del “*boom*” económico.

De hecho, el año que señalábamos como punto final de esta etapa –1956— marca un antes y un después en el panorama italiano, fuertemente sacudido por los recientes acontecimientos de Hungría y Polonia. Muchos intelectuales abandonan entonces el PCI, y se intenta una redefinición del concepto de «compromiso político» que muchos habían defendido antes, replanteándose su vinculación con el Partido. En este sentido, una revista fundamental del debate de esos momentos es «*L'Officina*» (1955-1959), de **P.P. Pasolini**, **F. Leonetti**, **R. Roversi**, **F. Fortini**, **A. Romanó** y **G. Scalia**. Los temas recurrentes en dicha publicación serán, una vez más, la relación problemática entre política y cultura, la autonomía de la arte, la redefinición del Marxismo crítico (siguiendo posiciones principalmente Neopositivistas). Pero, sobre todo, resultará fundamental la liquidación de las dos grandes corrien-

tes literarias dominantes en Italia hasta entonces: el Neorrealismo en narrativa, y el Hermetismo en poesía. Por todo ello, se puede considerar que “L’Officina” inicia una nueva etapa cultural en Italia, a la defensa de una nueva fase en la producción literaria del país que apuesta ahora decisivamente por el experimentalismo en ambos campos, narrativo y poético, como veremos en un capítulo posterior.

### 3.4.2. El Neorrealismo

El Neorrealismo es una corriente cultural que surge de manera bastante espontánea durante la Guerra (en líneas generales, a partir de 1943), y se prolonga, con la misma tónica inicial, hasta bien entrado el año 1949, para evolucionar a partir de ese mismo año hacia una corriente más organizado, si queremos, más proclive a seguir los dictados del «realismo soviético». Esta segunda fase pervivirá durante todo el resto del arco de tiempo que tratamos en este capítulo, hasta 1955. El término «Neorrealismo» surge como imitación del término alemán que designaba un movimiento contrario al Expresionismo vigente en los años '20. En el mundo alemán, dicho movimiento se orientó a la denuncia social, en general, y de las durísimas condiciones que imperaban en Alemania en la primera postguerra. La denuncia social hallaba expresión a partir de la descripción cruda de la realidad. Esta tendencia se recupera en Italia durante la II Guerra Mundial, al principio en el terreno cinematográfico, a partir de *Ossessione*, de **Lucchino Visconti** (1942).

El Neorrealismo italiano planteará, por esta vía, una nueva estética, como vía de expresión para unos nuevos contenidos ideológicos, de acuerdo con lo que una de las figuras clave del momento, **Zavattini**, definiría como «una

necesidad» histórica, que vincula estrechamente a artistas y escritores con la actualidad más próxima. Como consecuencia, el Neorrealismo italiano dará lugar a una producción artística, en general, y literaria, en particular, de un crudo realismo, a menudo muy próxima al documental o a la crónica social, animada por una recurrente vocación de denuncia social. Las mejores obras del Neorrealismo cinematográfico corresponden precisamente a la primera fase de este movimiento, que se prolonga, como mucho, hasta 1950. En ella no sólo destaca una total convergencia, en propósitos estéticos, entre cine y literatura, sino que, según la crítica, los mejores resultados corresponden al campo cinematográfico. Hasta tal punto que, como se ha dicho en varias ocasiones, Pavese llegó a afirmar que el narrador italiano del momento era el director de cine **V. De Sica**. Sin embargo, ya en *L'Inchiesta sul neorealismo* que el crítico **Carlo Bo** preparó en 1951, se empezaron a percibir las señales de un cambio, marcado por la evolución hacia el populismo (sobre todo, en el propio De Sica), o bien, por el otro lado, una complacencia en actitudes esteticistas (Visconti). Esta transformación llevará, poco después, a la disolución final del Neorrealismo, como se puede apreciar en la obra de algunos directores por entonces más jóvenes: **Antonioni** y **Fellini**.

En la primera fase de la corriente neorrealista no se puede hablar, en realidad, de la existencia de ninguna escuela homogénea. El Neorrealismo se presenta inicialmente como un movimiento bastante anti-literario, donde importa sobre todo la inmediatez de la comunicación con el público. Presenta las características de una «fragmentaria epopeya», como lo definió Calvino en su momento. De hecho, en el campo literario, surge en las publicaciones clandestinas durante el Régimen Fascista, en un primer momento, para extenderse después de la Guerra en testimonios de todo tipo que proliferan en la segunda mitad de

los años '40, motivados por la necesidad imperiosa de explicar las dramáticas experiencias vividas. Por tal motivo, gran parte de la producción literaria del Neorrealismo de los primeros años se debe a autores que no tan sólo no son profesionales, sino que rechazan incluso cualquier dimensión ficcional de la narración. En esos años, se observa la persistencia del realismo alemán de los años '30, como dijimos, pero también la influencia ejercida por la narrativa burguesa de un Moravia, o el realismo mítico de un Vittorini o un Pavese. Todas estas tendencias coexisten, de manera bastante natural, con la producción formada por los testimonios y memorias de mucha gente que a menudo escribirá tan sólo un libro. Junto a todo ello, destaca, además, un nuevo florecimiento del ensayo y una importante producción documental. Pero quizá un elemento entre los más destacables de este movimiento es la recuperación llevada a cabo del gran maestro de la tradición narrativa moderna en Italia, es decir, Verga, cuya fortuna resulta fundamental en esta etapa, y de un modo especial en lo concerniente a la recuperación de una obra un tanto marginal hasta entonces, como *I Malavoglia*, que había pasado casi desapercibida durante años. Junto a estos referentes, cabe mencionar otra influencia determinante en el Neorrealismo italiano: los nuevos narradores norteamericanos, y de un modo particularmente destacado Hemingway (en este sentido, recordaremos, por ejemplo, que su novela, *¿Por quién tocan las campanas?*, se publicó por entregas semanalmente en «Il Politecnico»), autor admirado por su expresión literaria concisa y por la inmediatez de sus diálogos.

La temática principal del Neorrealismo es la Resistencia partisana, la Guerra, los campos de concentración, el confinamiento de algunos intelectuales en las etapas más duras del Fascismo, etc. Pero en todos los casos, el tema recurrente es el «compromiso» del intelectual, en sus

múltiples variantes y enfoques, y muy especialmente tratado desde su dimensión ética. En ese punto, la convergencia entre literatura y cine se nos muestra total, siendo ésta una de las etapas de mayor vinculación entre ambos campos artísticos en la historia italiana del s. XX. En los casos más logrados, sin embargo, se observa una ambición narrativa que no renunciará a esta temática y a los planteamientos neorrealistas. Un ejemplo de ello es la obra de **B. Fenoglio** (en gran parte publicada años más tarde por varias razones, entre ellas, por motivos editoriales, aunque se inscribe de lleno en este período). Recordaremos, de esa época, obras emblemáticas como *Cristo si è fermato a Eboli*, de **Carlo Levi**; *Uomini e no*, de **Vittorini** (1945); *Il sentiero dei nidi di ragno*, de **Calvino** (1947); *Se questo è un uomo*, de **Primo Levi** (1947); o bien *Il compagno* y *La casa in collina*, de **Pavese** (de 1946 y 1948, respectivamente); así como *I ventitré giorni della città d'Alba*, de **Fenoglio** (1952).

La segunda fase del Neorrealismo se abre, en cambio, con el fracaso de la izquierda italiana en las elecciones de 1948, un suceso que trae como consecuencia inmediata la radicalización de las posiciones del PCI, que tenderán a partir de entonces a dar apoyo a una política cultural claramente stalinista. Esta nueva línea, completamente orgánica, se difundirá desde revistas como «Rinascita», «Società» y, más tarde, con posterioridad al 1954, «Il contemporaneo», dirigido por **C. Salinari**, **Romano Bilenchi** y **Antonello Trombadori**. Esta fase cubre el arco de tiempo que va de 1949 a 1954, y corresponde al momento en el que se impone la línea dura o zdanovista, que propugna la adhesión completa e incondicional del escritor a las directrices del Partido. En el terreno estético, representa un momento de auge del «realismo soviético», marcado por el regreso al cultivo de la novela de corte tradicional, la condena de cualquier vanguardia como tenden-

cia decadente, disolutiva y, en última instancia, burguesa, el fomento de valores considerados ética e ideológicamente “positivos”, capaces de ser portadores del ideal de progreso que se defiende (así, por ejemplo, los héroes o protagonistas principales serán sobre todo campesinos, o bien obreros). Como ejemplos de esta tendencia, recordaremos algunos títulos de novelas: *L'Agnese va a morire*, de **Viganò** (1949); *Le terre di Sacramento*, de **Jovine** (1949), entre otros, hasta concluir con *Metello*, de **Pratolini**, publicada en 1955, que marca el punto final de esta tendencia.

Precisamente la fidelidad de *Metello* a las tesis del «realismo soviético» abrirá un importante debate cultural en Italia, del que se deriva, en última instancia, el fin del Neorrealismo como corriente cultural dominante de este período en Italia. En este debate, se advierte la profunda división que se produce por entonces en las filas de la izquierda italiana, entre una posición marxista ortodoxa, que corresponde a la línea oficialista (**Salinari, Alicata**), defensora de la continuidad del Neorrealismo, y la tendencia heterodoxa del marxismo crítico (**Muscetta, Fortini**), que se reúne mayoritariamente en torno la revista «*Ragionamenti*» (fundada precisamente en 1955). De las filas de esta publicación surgirá, poco después, el núcleo inicial del Experimentalismo que domina la fase siguiente en Italia, propugnado desde otra publicación capital en su época, «*L'Officina*», que anticipa «*Il Verri*».

### 3.4.3. La renovación de la novela

En los años posteriores al Fascismo se produce una verdadera eclosión de la narrativa como género, no sólo en las múltiples muestras de testimonios directos de la Guerra y la Resistencia, sino desde experimentaciones que evidencian una mayor ambición literaria. Las directrices

que sigue dicha recuperación de la novela son muy variadas, en muchos aspectos herederas de la investigación llevada a cabo en este campo en los años '30 y '40: el realismo burgués de la primera obra de **Moravia**, un autor que evolucionará hacia el Neorrealismo en esos años; el realismo mítico-simbólico de un **Pavese** o **Vittorini**, impregnado de una fuerte componente lírica; el realismo de corte soviético de un **Pratolini** o **Viganó**; la recuperación de la tradición narrativa de temática meridionalista (ya sea en su vertiente mítico-simbólica, como en **Alvaro** o **Carlo Levi**, o la de denuncia social, presente por ejemplo en **Silone** o **Jovine**). Junto a ellos, las experiencias de los jóvenes **Calvino** y **Fenoglio**, que introducirán novedades importantes en las técnicas narrativas empleadas, transformando los instrumentos de expresión sin renunciar aún a la temática recurrente en el Neorrealismo. En general, todos ellos presentan una o más obras sobre los temas habituales en la época, la Guerra y la Resistencia, inscribiéndose en la corriente neorrealista desde posiciones ideológicas de una total o, cuando menos, fuerte afinidad con el PCI, aunque más tarde abandonen el Partido y el Neorrealismo para explorar otras vías, tanto estéticas como políticas (como veremos, por ejemplo, en **Calvino**).

Junto a este gran núcleo de autores que presiden la producción narrativa del momento, cabe hablar asimismo de la recuperación de la narrativa tradicional o burguesa, en la obra de autores como **Tommasi di Lampedusa**, **Elsa Morante**, **Giorgio Bassani**, **Guido Piovene**, **Natalia Ginzburg**, **Lalla Romanò** o incluso, en su momento, **Dacia Maraini**. Muchos de ellos se dan a conocer ya en la etapa anterior, en pleno Fascismo. Todos presentan, como característica general, el respeto de las estructuras narrativas tradicionales, junto con la ausencia de cualquier veleidad experimentalista. Asimismo, cabe mencionar la evolución, en estos años, de la llamada narrativa toscana,



donde destacan sobre todo las propuestas de **Carlo Casola** y **M. Tobino**. Sin embargo, Pratolini, que pertenecía también a este grupo, como vimos en el Volumen I, evoluciona más bien hacia posiciones propias de un realismo soviético radical, en su producción de mediados de los '50.

Algunos de estos autores seguirán estando vigentes después de 1956, pero sin lugar a dudas el clima cultural dominante a partir de entonces empieza a ser completamente diferente, orientándose hacia el cultivo del Experimentalismo, desde varias perspectivas y con enfoques diferentes, como tendremos oportunidad de ver en un capítulo posterior.

#### 3.4.4. La poesía hasta los años '60

La poesía italiana en la postguerra y hasta los años '60 presenta una substancial continuidad respecto a la etapa del Fascismo. **Ungaretti** y **Montale** siguen estando muy presentes en el panorama del país vecino. El primero, por ejemplo, con un poemario como *La terra promessa* (1950), mientras que el segundo con su tercer volumen de poesías: *La Bufera e altro* (1956), que incluye, sin embargo, algunas importantes composiciones líricas escritas sobre la guerra (la serie «Finisterre»). Por su parte, **Saba** (que morirá al final de este período, exactamente en 1957) atraviesa en esos años el momento más álgido de su fortuna crítica, sin duda como consecuencia de constituirse como precedente inmediato de la llamada «línea antinovencista» de la poesía italiana del s. XX, que se perfila por entonces, y que resultará fundamental en la evolución poética de la segunda mitad del siglo pasado (por ejemplo, en la obra de **Sandro Penna**, **Attilio Bertolucci** o **Giorgio Caproni**, autores en los que la inmediatez de la expresión poética y la temática familiar o cotidiana hallan

expresión en un estilo realista y a la vez fuertemente narrativo en muchos casos).

La misma tendencia que tiende a la superación definitiva de la larga, y fundamental, etapa hermética anterior se pondrá de manifiesto en algunos poetas afines al Hermetismo, como **Salvatore Quasimodo, Mario Luzi o Vittorio Sereni**. El primero, explorará ahora la vía de una poesía «civil», muy cercana al clima neorrealista. El segundo, en cambio, se adentrará en una investigación formal que le permite explorar las contradicciones de los tiempos actuales. Por su parte, el tercero adoptará en su poesía esquemas narrativos y un léxico particularmente humilde, en una clara derivación hacia una poesía de corte prosaico, alejada de lo áulico. En la misma línea de superación del Hermetismo que apuntaba Sereni —siendo a su vez, en gran medida, herederos de este poeta— se sitúan algunos autores más jóvenes, cuyas experiencias poéticas han sido inscritas por la crítica dentro de la denominada «línea lombarda»: **Giorgio Orelli, Luciano Erba, Giovanni Giudici, Dacia Maraini**. Otro campo de experimentación lírica de esos años se da en la poesía, de carácter crítico, de **F. Fortini**, como veremos. Por su parte, la poesía dialectal adquiere una gran importancia en esos años (tan sólo recordaremos algunos nombres, como **Tonino Guerra, Nino Pedretti, Raffaello Baldini o Franco Loi**), pues se orienta a dar testimonio de un mundo provinciano que se ve amenazado de muerte por la evolución social y el progreso. También en ese caso, se trata, una vez más, de una poesía de lo cotidiano, que persigue la autenticidad y responde a la realidad de la gente corriente, que huye de la nueva “realidad” ficticia que los medios de comunicación de masas están imponiendo. En estas coordenadas se inscribe también una parte de la producción poética de **P.P. Pasolini**, que estudiaremos más adelante, al hablar del Experimentalismo.

### 3.4.5. El teatro en la postguerra

La producción teatral durante el Fascismo estaba dominada casi íntegramente por **Pirandello** (autor que fallece en 1936), y muy en segundo plano por un autor católico, **Ugo Betti** (1892-1953). Esta etapa de postguerra, sin embargo, resultará decisiva en la reformulación del teatro italiano, particularmente en algunos aspectos técnicos. Por ejemplo, en lo concerniente a la consolidación de la figura del director (y, consecuentemente, del papel secundario otorgado al actor). Pero sobre todo en la institucionalización del teatro, que deriva en gran parte de la creación de la «Accademia d'arte drammatica» en 1935, gracias a **Silvio D'Amico**. Así pues, del mismo modo que se habla, en los años '30 y '40, de la aparición de una ruptura en el ámbito cultural italiano, se constata, paralelamente, como tal fractura social se traslada también al mundo dramático, donde existe un teatro estatal u oficial, y otro realizado en teatros estables (como el muy célebre «Teatro dell'Arte» de Pirandello, o el «Teatro dell'Arte di Roma», de vida bastante más dilatada, pues permanecerá vigente entre 1937 y 1943). Es decir, la ruptura a la que aludíamos dará como resultado, por un lado, un teatro concebido como espectáculo de masas, y otro entendido como teatro de élite. Esta situación, que persiste hasta la Guerra, se verá alterada al finalizar la misma, presentando, en los años de la postguerra, una clara inversión de tendencia: del predominio del teatro estatal, al de los teatros estables (aunque con subvención estatal). Este es el modelo que persigue el celeberrimo «Piccolo Teatro di Milano», que nace precisamente en 1947, gracias a **Giorgio Strehler** y **Paolo Grossi**.

Otro rasgo característico de este período es la importancia que adquiere la tarea realizada por el director dramático, ya relevante en los años '30, pero acentuada en

la postguerra. Este elemento consolidará a algunas figuras claves de la dramaturgia de este período, como el propio **Strehler**, o incluso **Visconti** (más conocido, sin embargo, como director de cine).

En el teatro se impone también el Neorrealismo, ya sea en la temática, de denuncia social o sobre la Resistencia, o en la tendencia a adoptar esquemas expresivos propios de la crónica y el documental. Así, por ejemplo, en la producción de **Luigi Squarizina** (nacido en 1922), en obras como *L'esposizione universale* (1948), *Tre quarti di luna* (1952), *La sua parte di storia* (1955) o *La romagnola*. En la misma línea, recordaremos la importante labor realizada por Strehler en la recepción italiana de la producción dramática de Brecht, precisamente en esos años. En cambio, el teatro de **Diego Fabbri** (1911-1980) se inscribe más bien en una línea de continuidad con la producción de Ugo Betti, explorando en el sentimiento de culpa y los dilemas morales que sacuden la conciencia del individuo, en obras como *Inquisizione* (1946) o *Proceso a Gesù* (1955).

Por su parte, la producción de comedias dialectales y de obras del teatro de variedades se consolida enormemente en esos años. Esta producción se afianza ya desde la década de los '30, con nombres como **Eduardo Scarpetta** o **Raffaele Viviani** y **Ettore Pretolini**, hallando continuidad en una figura muy destacada del panorama dramático italiano: **Eduardo De Filippo** (que es el más célebre de los tres hermanos De Filippo: Eduardo, Peppino y Titina). De Filippo es un autor muy característico de la llamada "escuela napolitana", a la que también pertenecen otros nombres famosos como el cómico **Totó** (cuyo nombre auténtico es Antonio De Curtis). Los hermanos De Filippo fueron los responsables de la actuación llevada a cabo por la «Compagnia del teatro umoristico» (vigente hasta 1944), trabajando en colaboración en varias obras de carácter siempre cómico. Sin embargo, es precisamente des-

pués de la Guerra cuando Eduardo y Titina crean el «Teatro di Eduardo» (1944-1953), que más tarde será substituido por la compañía «La Scarpettiana», a partir de 1954. La etapa del «Teatro di Eduardo» corresponde a lo mejor de la producción dramática de E. De Filippo, autor que evoluciona desde las farsas cómicas iniciales (como *Natale in casa Cupiello*, de 1931), donde domina el personaje tradicional de «Pulcinella», hacia un realismo de base fuertemente dialectal, y de corte ético muy cargado en los tintes más patéticos, que incorpora por momentos el legado pirandelliano (véase, en este sentido, *Filumena Marturano*, de 1946; *Questi fantasmi*, de 1946; o *Le voci di dentro*, de 1948). De acuerdo con el clima neorrealista imperante, De Filippo presentará una ciudad de Nápoles como fiel reflejo de la postguerra, por ejemplo, en obras como *Napoli milionaria* (1945).

#### **4. Actividades complementarias**

##### **4.1. Comentario de textos**

4.1.1. E. Vittorini, *Una nuova cultura*.

4.1.2. E. Vittorini, *Politica e cultura, Lettera a Togliatti*

4.1.3. P. Togliatti, *Politica e cultura. Una lettera*.

##### **4.2. Reflexión sobre los temas tratados**

4.2.1. Analiza la diversidad de formas que adopta el concepto de compromiso intelectual en la postguerra, ya sea en Italia, como el resto del panorama internacional. ¿Cómo se expresa este compromiso en el plano literario y artístico?

4.2.2. ¿Cuáles son los aspectos fundamentales del debate entre Vittorini y Togliatti, y qué repercusiones tuvo en Italia?

4.2.3. ¿En qué sentido se habla de dos fases en el Neorrealismo y cómo se diferencien entre sí?

4.2.4. ¿Qué sucesos políticos y culturales motivan que se hable de un antes y de un después del '56?

## **5. Bibliografía**

### **5.1. Bibliografía sobre la situación político-económica**

Son útiles, para situarnos en el contexto histórico de este período, los siguientes ensayos:

E. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milán 1995.

J.K. Galbraith, *Il nuovo stato industriale*, Einaudi, Turín 1968.

V. Castronovo, *L'industria italiana dall'Ottocento a oggi*, Mondadori, Milán 1980.

P. Ginsburg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, 2 vols., Einaudi, Turín 1989.

### **5.2. Bibliografía sobre la organización de la cultura en la postguerra**

Sobre el debate intelectual y la posición de los intelectuales en la sociedad de la época, tema clave de todo el período, nos remitimos a:

A. Asor Rosa, *La cultura*, en AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. IV, t. II, Einaudi, Turín 1975.

R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Turín 1981.

- D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura (1880-1992)*, Il Mulino, Bolonia 1992.
- S. Piccone-Stella, *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, De Donato, Bari 1972.
- A. Abruzzese, *Il letterato nell'era tecnologica*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da A. Rosa, vol. II: *Produzione e consumo*, Einaudi, Turín 1983.
- N. Ajello, *Intellettuali e PCI (1944-1958)*, Laterza, Roma-Bari 1979.
- N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Roma-Bari 1974.
- R. Luperini, *Gli intellettuali di sinistra all'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Ideologie, Roma 1971.
- N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Garzanti, Milán 1990.

### 5.3. **Bibliografía sobre las corrientes filosóficas, científicas y estéticas**

Para situar este período en sus coordenadas filosóficas, a un nivel tanto internacional como italiano, empezaremos por los siguientes estudios:

- AA.VV., *La cultura del '900*, a cura di R. Bodei, B. Farolfi, G. Jarvis, C. Donolo, F. Donzelli & F. Fenghi, Mondadori, Milán 1981.
- R. Bodei, *La filosofia del '900*, Donzelli, Roma 1997.
- E. Garin, *Filosofia e scienza nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1978.
- Ph. Frank, *La scienza moderna e la sua filosofia*, Il Mulino, Bolonia 1973.
- Estetica moderna*, antologia a cura di G. Vattimo, Il Mulino, Bolonia 1977.
- S. Givone, *Estetiche e poetiche del Novecento*, SEI, Turín 1973.

- E. Fubini, *L'estetica contemporanea*, Loescher, Turín 1976.  
 A. Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Florencia 1968.  
*Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di Lino Micciché, Marsilio, Venecia 1999, 3ª. ed.

#### 5.4. **Bibliografía sobre las corrientes literarias italianas y las revistas principales**

Este aspecto fundamental del presente capítulo requiere, para su estudio en profundidad, que nos remitemos a los siguientes ensayos:

- L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Turín 1982.  
 A. Saccone, *Le riviste del Novecento*, in AA.VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. IV: *Dalla Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Turín 1996.  
 A. Asor Rosa, *La cultura*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. IV, tomo 2, Einaudi, Turín 1975.  
 R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Turín 1981.  
 L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, a cura di L. Vetri, Marsilio, Venecia 1990.  
 E. Raimondi, *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milán 1990.  
 P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.  
 F. Fortini, *Che cosa è stato «Il Politecnico» in Dieci inverni*, De Donato, Bari 1973 (1ª. ed. 1957).  
 M. Zancan, *Il progetto Politecnico*, Marsilio, Venecia 1984.



G. Luti-C. Verbaro, *Dal neorealismo alla neoavanguardia*, Le Lettere, Florencia 1995.

C. Milanini, *Il Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milán 1980.

## **6. Objetivos didácticos del capítulo**

Es objetivo didáctico de este capítulo situar en sus coordenadas el desarrollo de la cultura italiana entre 1945 y 1956, en el marco del contexto histórico internacional y de su país, mostrando las directrices principales italianas. En este sentido, a partir de la presentación de la situación económica, social y política en el extranjero y en Italia, entre 1945 y 1956, el capítulo analiza las tendencias culturales del mundo occidental, ya sea en el campo del pensamiento como en el artístico y literario, para pasar a continuación a presentar el núcleo del capítulo: las directrices culturales italianas de esos años. En este sentido, se analiza el importante debate ideológico acaecido en esos años, la relevancia de ciertas publicaciones periódicas, y la centralidad del movimiento del Neorrealismo en el conjunto de las propuestas culturales italianas de la época. Como corolario, se presentan las directrices de la evolución seguida por la novela, la poesía y el teatro italianos en sus líneas, evolución y autores principales.

## **Capítulo 15**

### **La narrativa italiana de la posguerra: realismos y Neorrealismo**

## **1. Esquema del contenido del capítulo**

1. Esquema del contenido del capítulo
2. Introducción
  - 2.1. Problemática general
  - 2.2. Preguntas clave
3. Desarrollo del capítulo
  - 3.1. El Neorrealismo
    - 3.1.1. Primo Levi
    - 3.1.2. El joven Italo Calvino
    - 3.1.3. Beppe Fenoglio
    - 3.1.4. Vasco Pratolini
    - 3.1.5. Otros escritores neorrealistas
  - 3.2. Continuidad con los años '30-'40
    - 3.2.1. El realismo mítico-simbólico
      - 3.2.1.1. Elio Vittorini
      - 3.2.1.2. Cesare Pavese
    - 3.2.2. La narrativa meridionalista
      - 3.2.2.1. Carlo Levi
      - 3.2.2.2. Ignazio Silone
      - 3.2.2.3. Corrado Alvaro
    - 3.2.3. Alberto Moravia (1945-1960)
    - 3.2.4. La narrativa toscana
      - 3.2.4.1. Carlo Cassola
      - 3.2.4.2. Mario Tobino
  - 3.3. La narrativa «burguesa» y tradicional
    - 3.3.1. G. Tommasi di Lampedusa
    - 3.3.2. Elsa Morante
    - 3.3.3. Guido Piovene
    - 3.3.4. Mario Soldati
    - 3.3.5. Natalia Ginzburg
4. Actividades complementarias
  - 4.1. Comentario de textos
  - 4.2. Reflexión sobre los temas tratados
5. Bibliografía
6. Objetivos didácticos del capítulo

## 2. Introducción

### 2.1. Problemática general

En este período asistimos a un verdadero apogeo de la narrativa en Italia, que en muchos aspectos continúa el relanzamiento del género novelesco llevado a cabo anteriormente por los escritores de los años '30 y la actuación de la revista "Solaria". Así lo confirma la evolución de algunas de las figuras principales del momento, como Alberto Moravia (que por entonces presenta una producción de características muy próximas al Neorrealismo, entre el final de la guerra y el "*boom*" económico), o bien Vittorini y Pavese, dos autores que continúan, incluso a un nivel temático, y también en el plano estilístico en muchos aspectos, las directrices de su producción literaria anterior a la II Guerra Mundial. En el mismo sentido, cabe hablar de la producción de la llamada escuela narrativa toscana, como también de la del grupo de los narradores meridionales (Brancati, Alvaro, Silone, etc.), todos ellos con una temática muy centrada en el mundo rural del Sur de Italia, y una producción narrativa estrechamente vinculada a la recuperación de Verga, que se verá, filtrada, sin embargo, por sugerencias de cariz decadentista o incluso, en algunos casos, surrealista.

En líneas generales, se constata un predominio absoluto del realismo en dicha recuperación de la narrativa. Ya sea en el interés manifiesto por la realidad inmediata y los temas de la actualidad y del entorno más próximo al autor, como en los planteamientos estéticos adoptados, que se caracterizan por su inmediatez y el claro rechazo a todo tipo de veleidades experimentalistas, o simplemente a toda sofisticación estilística. Éstos persiguen una mayor eficacia comunicativa de la prosa, lejos, por tanto, de la prosa de arte y aún más del Fragmentismo vociano, de etapas

anteriores. Eso es particularmente evidente en los abundantes escritos y testimonios de todo tipo que surgen en Italia por entonces sobre la dramática experiencia vivida durante la Resistencia, la Guerra o en los campos de concentración. Tales escritos pululan en la inmediata posguerra, y a menudo corresponden a autores espontáneos y no profesionales.

Esta misma necesidad imperiosa por contar lo vivido, por comunicarse, se aprecia también en la recuperación de esquemas expresivos tradicionales, como se pone de manifiesto en la obra de los denominados «narradores burgueses» (Bassani, Morante, Tommasi di Lampedusa, etc.), o en los de la escuela narrativa toscana (Cassola, por ejemplo).

Se trata de una etapa bastante homogénea, si nos atenemos a la temática abordada. Predomina, como decíamos, el realismo. En esta línea, la corriente más característica de todo el período, y también con mayor proyección internacional, es sin lugar a dudas el Neorrealismo. Éste presenta unos límites temporales muy nítidos, que van desde la Guerra (ya hemos hablado en el capítulo anterior de la importancia, como precursora, de una película como *Ossessione* de Visconti, de 1942) hasta el año 1955, momento en que estalla la polémica sobre la propuesta realista de Pratolini a raíz de la novela *Metello*, publicada ese mismo año, que lleva a la práctica fidedignamente los postulados del «realismo soviético». El debate sobre *Metello* cerrará definitivamente la fase neorrealista en Italia, abriendo las puertas al Experimentalismo que preside la etapa siguiente en el panorama cultural italiano.

En esos años, y a pesar de lo que se podría inferir de la evolución cultural italiana correspondiente a la etapa inmediatamente posterior a la Guerra, el final del Fascismo no coincide con un momento de apertura a las nuevas corrientes procedentes del extranjero, si no más bien con

una fase de repliegue cultural en la que se imponen los esquemas narrativos y estructuras tradicionales. Todo ello obedece, en gran parte, al dirigismo político que impera en la cultura italiana en la inmediata posguerra, sometida en gran medida a los criterios artísticos e ideológicos del zdanovismo stalinista. De ahí que la muerte de Stalin, acaecida en 1953, y el consiguiente cambio político en la URSS, sea determinante en Italia. En toda esta etapa el terreno de las relaciones entre política y cultura es especialmente delicado, con repercusiones innegables en la producción artística y literaria del país.

A continuación, veremos cómo se presenta, en líneas generales y en sus principales figuras, la corriente principal del momento (el Neorrealismo, en su faceta literaria), así como las otras líneas de investigación que muestra el realismo por entonces. Analizaremos esta tendencia ya sea en la continuidad que manifiesta respecto a la experimentación narrativa llevada a cabo en los años anteriores a la Guerra, como en su desarrollo posterior. Asimismo, comentaremos las propuestas de los máximos exponentes de la narrativa «burguesa» del momento.

## **2.2. Preguntas clave**

2.2.1. ¿Cuáles son los diferentes caminos que explora el realismo en estos años?

2.2.2. ¿Cómo evoluciona el Neorrealismo en sus dos fases, ya sea a un nivel temático como estilístico?

2.2.3. ¿En qué sentido y en qué autores se pone de manifiesto la continuidad con la investigación seguida en la narrativa de los años anteriores a la Guerra?

2.2.4. ¿Cómo se concluye la etapa neorrealista y por qué?

### **3. Desarrollo del capítulo**

#### **3.1. El Neorrealismo**

El Neorrealismo surge como un movimiento cultural espontáneo durante la Guerra, como hemos visto. A pesar de su pluralidad, todos los autores que participan en él presentan algunas características comunes: han vivido de algún modo la Guerra o colaborado en la Resistencia, o bien han sufrido la experiencia del confinamiento durante el Fascismo, e incluso la de la deportación a los campos de concentración. Son antifascistas, algunos judíos, y otros tan sólo militantes del PCI. Todos ellos comparten unos planteamientos estéticos que se inscriben de lleno en el Neorrealismo. En este sentido, predomina en todos ellos la necesidad imperiosa de comunicar las dramáticas experiencias vividas a través de formas expresivas que optan claramente por la inmediatez. Tales planteamientos estéticos, sin embargo, se llevarán a la práctica desde una diversidad de aproximaciones a la realidad, casi tantas como autores hay, de modo que no se puede hablar verdaderamente de una corriente homogénea.

Neorrealismo es un término que procede del mundo cinematográfico, como sabemos, y se caracteriza por una atención concreta y real por los hechos, que son narrados con voluntad de denuncia, ya sea social o político, en respuesta a los duros acontecimientos vividos y a las consecuencias acarreadas por la Guerra. El impulso que motiva esta producción es a veces de carácter tan sólo catártico, pero muy a menudo también de denuncia. En cualquier caso se orienta al testimonio directo y también espontáneo, que hoy se conoce bajo la denominación de «literatura partisana». Este tipo de literatura proliferará en Italia en los últimos años de la guerra, sobre todo a partir de 1943. Después de la liberación, dicha produc-

ción evolucionará en una doble dirección: hacia el cultivo de una literatura de crónica, con fuerte contenido documental, orientada a dar testimonio de los hechos sin pretensión literaria alguna; y, por otro lado, hacia una escritura de mayor ambición literaria, orientada sin duda a la representación objetiva —aunque altamente literaturizada— de la misma temática bélica o partisana, a partir de la cual se abordarán los temas clave del momento: el compromiso intelectual, las cuestiones de corte ético, la denuncia social, etc.

En el primer bloque de producción escrita prevalece sobre todo la escritura epistolar. En este sentido, son dignas de destacar, por ejemplo, algunas antologías: *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana, 1943-1945* (1952), o bien *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, que se publica en 1954 con introducción nada menos que de Thomas Mann. En la misma línea, cabe hablar de la producción de libros de memorias. Como sabemos, actualmente hay documentados más de 2.300 escritos de este tipo, todos ellos publicados por soldados anónimos en revistas y publicaciones periódicas de la época. Destacaremos, a título de ejemplo, las colaboraciones en la sección «Documenti» de la revista «Società», fundada por R. Bilenchi, entre 1945 y 1947. Asimismo, las memorias de **Giovan Battista Lazagna**, *Ponte rotto* (1946); **P. Levi Cavaglione**, *Guerriglia nei castelli romani* (1945); **Nuto Revelli**, *Mai tardi* (1946); **Enrico Martini**, *Con la libertà e per la libertà* (1947), etc. Precisamente a esta línea documental se refiere la crítica al hablar de una verdadera “epopeya popular” a propósito del Neorrealismo italiano. Es una tendencia muy difusa, que se extenderá a otros autores —como, por ejemplo, **Sergio Antonielli**, con *Il campo 29* (1949)—, ampliándose fuera del ámbito estricto de la Resistencia italiana, aunque manteniendo la misma tónica y temática.



Frente a esta «escritura espontánea y de carácter testimonial», el segundo bloque muestra una mayor ambición literaria. En él, la aproximación a la verdad factual y la realidad objetiva se lleva a cabo desde diferentes posiciones estéticas. En general, como la crítica ya ha puesto de relieve, todos estos autores presentan la conciencia de una «virtualidad narrativa nueva», estrechamente vinculada a la oralidad, pues incorpora elementos de la tradición oral, y a un prosaismo expresivo donde la temática humilde y cotidiana se impone por doquier. A través de esta temática, se promueven los nuevos valores: la exaltación de lo colectivo, que tan a menudo confiere a dichas obras un fuerte carácter coral --animado por la abundancia de personajes populares— y a la narración una notable tensión épica; el compromiso ético-político, tema recurrente en la época, etc. En este sentido, no hay duda de que las experiencias compartidas de la Guerra y la Resistencia marcan una nueva etapa en la problemática inserción del intelectual en la sociedad, siendo éste un hecho clave de todo el período. Tampoco hay que olvidar, a este respecto, que un libro como *Lettere dal carcere*, de Gramsci, aunque escrito unos años antes, se publicó precisamente en 1947, ejerciendo una enorme influencia a partir de entonces. Este clima de unidad nacional y de proximidad entre los intelectuales y el resto de la sociedad resulta absolutamente singular, en la inmediata posguerra, y durará, a decir verdad, unos pocos años.

Junto a esta característica principal, otros rasgos propios del Neorrealismo serán la recuperación del Verismo, y especialmente del Verga de *I Malavoglia*, determinante en la evolución del realismo por entonces, así como la experimentación llevada a cabo en la temática meridional, que es, sin duda, uno de los ejes principales del período que tratamos.

En esta definición del Neorrealismo jugará un papel determinante **Italo Calvino** (ya desde 1949), así como la *Inchiesta sul neorrealismo*, realizada por Carlo Bo en 1951. Sin embargo, las posiciones iniciales se modificarán, como la misma introducción del autor a su obra titulada *I sentieri dei nidi di ragno* —incluida en la edición de 1964— pone de manifiesto. A pesar de ello, persistirá la visión del Neorrealismo como una corriente de aproximación a la realidad factual, que en sus conquistas narrativas más relevantes confiere a la narración un grado de coralidad y una oralidad insospechables hasta entonces, en gran medida por la inmediatez de la experiencia y el clima de solidaridad que se imponen en la posguerra. Otro factor decisivo será la influencia que ejerce en esos años la nueva narrativa norteamericana. En este sentido, recordaremos que la antología de Vittorini, *Americana*, se publica en 1941. El Neorrealismo incorpora de los escritores norteamericanos principalmente su característica sequedad estilística, así como la rapidez y el lenguaje directo de sus diálogos, un rasgo apreciable en algunas de sus obras más representativas de entonces. Junto a estos aspectos, cabe destacar, como aportación fundamental del Neorrealismo, la estrecha vinculación que se establece entre lengua y cultura, elemento que determinará un tratamiento lingüístico nuevo en la producción narrativa, decisivo en la evolución de la prosa italiana del s. XX.

Con todo, no se puede considerar el Neorrealismo como una verdadera escuela literaria, sino más bien como una tendencia, un cierto clima cultural: una corriente espontánea, que reúne a una colectividad entera. Por tal motivo, se puede considerar que el Neorrealismo se agota y empieza a mostrar signos de decadencia muy pronto, precisamente con el cambio de situación social. De ahí que la crítica diferencie una primera fase neorrealista, más espontánea y que decae ya a principios de los años '50, en

la que predomina aquella "epopeya fragmentaria" de la que habla Calvino, y una segunda etapa, en la que el Neorrealismo deriva hacia el populismo y adopta los dictámenes del "realismo soviético", con una escasísima atención por la investigación en el terreno formal y estilístico.

La pluralidad de propuestas narrativas es tan grande, como dijimos, que resulta difícil inscribir toda esta producción literaria bajo una misma categoría, siempre y cuando no tengamos en cuenta los aspectos sociales y éticos que hemos comentados. Algunos de los títulos más representativos —todos ellos muy característicos, a su modo, del Neorrealismo en su variante de más alta ambición literaria— son: *Uomini e no*, de **Vittorini** (1945); *Paura all'alba* de **Arrigo Benedetti** (1945); *16 ottobre 1943*, de **Giacomo Debenedetti** (1944); *Il compagno*, de **Cesare Pavese** (1946), así como *La casa in collina* (1949); *Il sentiero dei nidi di ragno*, de **I. Calvino** (1947), como también *Ultimo viene il corvo* (1949); *Se questo è un uomo*, de **Primo Levi** (1947) y *La tregua* (1963); *Dentro mi è nato l'uomo*, de **Angelo Del Boca** (1948); *I ventritre giorni della città d'Alba*, de **Beppe Fenoglio** (1952), como también *Il partigiano Jonhny*; *Il deserto di Libia*, de **Mario Tobino** (1952) ..., y un largo etcétera. A este elenco, añadiremos algunos ejemplos del «nuevo realismo», que sigue la línea más zdanovista, como se observa en **Pratolini** con *Metello* (1955), entre otros.

### 3.1.1. **Primo Levi**

Uno de los autores más representativos del Neorrealismo, en su vertiente memorialista, es Primo Levi. Nacido en Turín en 1919 en el seno de una familia burguesa de origen judío, estudió química, por lo que después de la Guerra le hallaremos trabajando como químico en una fá-

brica de barnices (actividad que compaginará con la escritura). Pero las circunstancias históricas interfieren de modo determinante en su vida siendo muy joven. En primer lugar, por la promulgación de las leyes raciales en 1938, y más tarde debido a su adscripción al “Partito d’Azione”, y su actividad junto al grupo de partisanos de «Giustizia e Libertà», en el Valle de Aosta. Este posicionamiento contra el Fascismo desembocará en su confinamiento en el campo de concentración de Carpi-Fòssoli, cerca de Módena, y desde donde será deportado, en febrero de 1944, al campo de exterminio de Auschwitz, en Polonia. Levi se salvará de Auschwitz por muy poco, y regresará a Italia a pie después de la Guerra, atravesando media Europa, en un viaje que se prolonga de junio a octubre de 1945.

Precisamente de su estancia en el *lager* y su regreso a pie hasta su casa nace en él una necesidad imperiosa, de carácter netamente moral, por contar la experiencia excepcional que le ha tocado vivir. Esta necesidad será compartida por muchos otros, y le aproxima al clima general de la inmediata posguerra, en el que surge el Neorrealismo. Así nace el Levi escritor y con él una nueva propuesta narrativa, definida como novela-testimonio, que se materializa en su novela *Se questo è un uomo* (1946), una de las obras maestras de la literatura de campos de concentración de todo el mundo. A algunos años de distancia, Levi retomará esta temática en otra novela, *La tregua* (1963), entre picaresca y de aventuras, que relata, en un tono excepcionalmente divertido, el viaje que realizó desde Polonia, pasando por Bielorrusia, Ucrania, Rumanía, Hungría y Austria.

Si bien es cierto que Levi se “hace” como escritor con esta temática y a partir de la necesidad por contar lo vivido —por lo que re vincula indefectiblemente con el Neorrealismo—, cabe recordar, no obstante, que paralela-

mente a estas obras —donde asoma, por lo demás, el carácter racional, humanístico e ilustrado de la posición vital de Levi, recurrente en toda su producción—, el autor cuenta con una parte importante de títulos que reflejarán sus constantes intereses científicos. Nos referimos a sus relatos pseudo-científicos, presentados como apólogos morales, a medio camino entre el divertimento y el ensayo serio, conocidos como *Storie naturali* (que se publicarán en 1967), a los que había de seguir el volumen, también de relatos, titulado *Vizio di forma* (1971), así como *Il sistema periodico* (1975), en una línea de experimentación que se halla estrechamente relacionada con su actividad profesional y sus intereses personales. Esta producción que, como vemos, escapa en gran parte al estudio de esta etapa histórica, hallará continuidad en *La chiave a stella* (1978), en un contexto social y cultural completamente diferente, del que nos ocuparemos en un capítulo posterior.

Sin embargo, la temática del *lager* no se agota en Levi con sus dos primeras obras, sino que regresa, casi inevitablemente, a finales de su carrera, con *Se non ora, quando?* (1982). En este título, Levi recupera el tema de *La tregua*, abordado ahora sin el elemento autobiográfico y desde una posición de una mayor ambición experimental, que aspira a reproducir la babel lingüística de esas circunstancias excepcionales que constituyeron la Guerra y la fase de la liberación. De este modo, Levi retoma algunos aspectos claves de su primera producción narrativa, a través de los sucesos que acontecen a un grupo de judíos centroeuropeos de viaje desde Auschwitz hasta la Tierra Prometida (Palestina), al concluir la II Guerra Mundial.

No es el único caso. Destaca, sobre todo, en esos últimos años de su vida, el regreso a la temática del *lager*, que se verá tratada desde el ensayo-testimonio. En efecto, en la misma tónica de sus volúmenes de poesía *L'osteria di Brema* (1975) y *Ad ora incerta* (1984), así como del volu-

men póstumo *Altre poesie*, se publica el título *I sommersi e i salvati* (1986), donde Levi emprende una profunda reflexión —ejercida contando siempre con los instrumentos de la razón ilustrada— sobre las condiciones que hicieron posible la existencia del horror del genocidio nazi. En ella nos revela las zonas ocultas del hombre, como la inquietante relación que surge entre la víctima y su asesino. Y, en efecto, el horror del *lager* se impone de modo absoluto a finales de su vida, hasta el punto de llegar a declarar: «Después de Auschwitz ya no se puede hacer otra poesía que no sea sobre Auschwitz». Levi acabará suicidándose en Turín, un año después de la publicación de *I sommersi e i salvati*, en 1987.

### 3.1.2. El joven Italo Calvino

Una de las visiones más originales de esos años sobre la Resistencia es la del joven Italo Calvino (1923-1985), autor que trataremos, en su conjunto, más adelante, en un capítulo posterior. Sin embargo, los inicios de la carrera literaria de Calvino se sitúan precisamente en esta etapa, que se caracteriza, por otra parte, por ser de una intensa actividad periodística y también editorial (sobre todo por su colaboración con la editorial Einaudi de Turín, hasta 1964, momento en qué Calvino se traslada a París). En la misma línea, corresponde a los años de la militancia del autor en el PCI (hasta 1956, año en que Calvino se distancia, como consecuencia de los acontecimientos de Hungría) y de su colaboración en «L'Unità» e «Il Politecnico», sin olvidar su amistad con Elio Vittorini. Su producción neorrealista, corresponde a esta primera fase, como también su novela breve, *Il sentiero dei nidi di ragno*, escrita de un tirón en 1947, a partir de su experiencia personal de la Resistencia. Y como también los treinta relatos reunidos

bajo el título *Ultimo viene il corvo*, escritos entre 1945 y 1948, aunque publicados en 1949.

La Resistencia y la Guerra gozan de una visión especial en Calvino porqué se contemplan desde la óptica singular de un adolescente: a la vez como una experiencia ingenua y picaresca, llena de un espíritu de aventura y, sobre todo, carente del dramatismo recurrente en la mayor parte de la literatura y el cine de entonces, como si se tratara de un juego en el que el protagonista juega a convertirse en adulto. Un ejemplo de ello es el protagonista de su novela, Pin. Esta visión de la Resistencia, con la óptica particularmente extrañante de la adolescencia se repite en la mayor parte de los relatos mencionados (por ejemplo, *Giardino incantato* o *Un pomeriggio*). Por tal motivo, el Neorrealismo de Calvino alcanza un tono de fábula (probablemente un reflejo de la predilección del autor por autores como Stevenson, Dickens o Nievo), que resultará característica, por otro lado, de buena parte de su producción posterior (muy diferente de la temática neorrealista tradicional), sobre todo en lo concerniente a algunos temas y motivos.

### 3.1.3. **Beppe Fenoglio**

Con todo, no hay imagen literaria de la Resistencia tan lograda, desde el punto de vista literario, como la Beppe Fenoglio, escritor nacido en Alba, en el Piamonte, en marzo de 1922, hijo de un carnicero, y fallecido prematuramente en Turín en 1963, debido a un cáncer pulmonar. Fenoglio estudió letras en la Universidad de Turín durante la Guerra (1940-1942), y era un ferviente admirador de la literatura inglesa. A partir del '43 participó activamente en la Resistencia, en un primer momento con los comunistas, y después con los partidarios del gobierno de Ba-

doglio. Después de la Guerra, Fenoglio trabajará para una empresa vinícola, a la vez que compondrá los estupendos relatos titulados *I ventritre giorni della città d'Alba*, que Einaudi publicó en 1952. Después, seguirán *La malora* (1954), publicada también por Einaudi, la novela breve *Primavera di bellezza* (1959) —concebida inicialmente en inglés y traducida por el mismo autor al italiano—, donde abandona los esquemas narrativos propios del Neorrealismo. Ya póstumamente, se publicarán la novela breve *Una questione privata* (1963) y el volumen de narraciones *Un giorno di fuoco* (1963), así como, por último, la novela incompleta, también concebida en inglés, *Il partigiano Johnny* (1968) —que tuvo una difícil y compleja aventura editorial—, junto con *La paga del sabato*, título también póstumo (inicialmente rechazado en 1950, y publicado finalmente en 1973).

La crítica no se ha puesto de acuerdo sobre la datación de sus obras, en realidad. Al parecer, de su primera etapa, contemporánea a *La malora*, sería esta última novela, publicada póstumamente. Sin embargo, existen dos diferentes hipótesis filológicas respecto a este tema. Según la primera, *Il partigiano Johnny* pertenece a los años inmediatamente posteriores a la Guerra, y es la base de las obras publicadas posteriormente, tanto de *Una questione privata*, como de *Primavera di bellezza*. La segunda hipótesis afirma, en cambio, que *Il partigiano...* se remonta a los años 1956-1958, y forma parte de un ciclo narrativo incompleto, que incluye también *Primavera...* Esta complejidad se ve agravada por la existencia de varias ediciones de la novela. Sin duda, los hechos narrados tienen un fondo autobiográfico, pero, si bien en *I ventitre giorni...* y en *La malora* es evidente la adscripción del autor a los planteamientos del Neorrealismo (por su estilo seco e incisivo, su tendencia a la brevedad, ecos directos de la influencia de la narrativa norteamericana en el autor) igual



que en la primera redacción de *Il partigiano...*, cuyo tono de «crónica» es característico de aquellos años, sin embargo, la segunda redacción de esta obra y *Una questione privata* se distancian del Neorrealismo para aproximarse al esquema de la novela de formación (por su recreación del mundo de la adolescencia, y de la etapa de juventud del partisano Johnny), como también ocurre con *Primavera di bellezza*.

Aunque permanece sin conclusión, *Il partigiano...* corresponde al momento álgido de su obra, junto con *Una questione privata*, igualmente inacabada. Este aspecto corrobora algunas opiniones que afirman que su Neorrealismo evoluciona hacia una narrativa de carácter menos mimético, de corte entre épico y existencialista, que explora vías de expresión literaria más experimental (especialmente en lo concerniente a la lengua), en gran medida por la huella de su redacción anterior en inglés, la presencia de abundantes neologismos, y la adopción de un estilo entre literario y coloquial, donde se exploran una pluralidad de matices, que van de lo grotesco a lo trágico. Esta narrativa se orienta a representar el absurdo y el horror de la guerra, los cuales obligan al individuo a comportarse como un héroe, impulsándole a un compromiso sin salida que acaba con la muerte, y donde sólo le queda la opción de su dignidad personal. Desde este punto de vista, ya sea por la temática cotidiana y realista, como por el aspecto central que revisten las cuestiones éticas y lo absoluto de las pasiones allí representadas, Fenoglio se sitúa en un lugar muy cercano al clima del Neorrealismo, una vez concluida esta etapa. De hecho, sus temas recurrentes se centran, por una lado, en el ambiente rural de la región de las *Langhe* piemontesas, y, por el otro, en la Resistencia. Ambos universos temáticos coincidirán en *I ventitre giorni...*, título escrito sobre los acontecimientos acaecidos en la ciudad de Alba, situada en las *Langhe*. Por su parte, el pri-

mer núcleo temático hallará continuidad en *La malora* y *Un giorno di fuoco*. Corresponde a una visión de ese mundo rural que, a diferencia de cuanto veremos en Pavese (autor que escribe sobre la misma región), no muestra los rasgos de la mitificación, ni permanece anclada en la dicotomía campo/ciudad (de corte sin duda moral, y reminiscencias fuertemente decadentistas). La visión de Fenoglio es mucho más directa en la descripción de la miseria y la violencia, y se orienta al retrato de personajes humildes, aunque de una gran dignidad interior, que se caracterizan por su estoicismo.

En cambio, el universo temático de la Resistencia (que Fenoglio sitúa sobre todo en las *Langhe*) se desarrolla entre los relatos de *I ventritre...* y las novelas *Primavera di bellezza*, *Una questione privata* e *Il partigiano...*, presentando una continuidad esencial, que se manifiesta incluso en la recurrencia de los personajes (por ejemplo, el mismo Johnny). Este núcleo temático muestra siempre un fuerte trasfondo autobiográfico y presenta un componente romántico innegable. Sin embargo, lo característico de Fenoglio es que son figuras con una dimensión más existencial que verdaderamente ideológica, lo cual, como la crítica ha puesto de manifiesto, acaba confirmando a su visión de la Guerra un significado nuevo y metafórico, que permite al personaje fenogliano alcanzar una grandeza y una dimensión singularmente heroica.

Al margen del debate filológico que suscitó su obra, lo cierto es que la fortuna de Fenoglio fue bastante variable. A las obras rechazadas se añadió la incomprensión y la acusación injusta de manierismo neorrealista en muchos casos, principalmente en la etapa que aquí nos ocupa. Sin embargo, Fenoglio consiguió vencer la incomprensión inicial a principios de los años '60 (en un momento de superación del Neorrealismo, como vemos). A partir de entonces, empezó a ganar premios y a recibir el reconoci-

miento de la crítica. Esta fortuna crítica aumentó incluso póstumamente, dando lugar a una importante cantidad de estudios sobre su obra en los años '60 y '70.

### 3.1.4. **Vasco Pratolini**

Sin ninguna duda, uno de los nombres indiscutibles del Neorrealismo es Vasco Pratolini (1913-1991), quien evoluciona desde el realismo de los años '30 y su adscripción al «Fascismo de izquierdas», hacia un compromiso político de corte comunista en la Guerra y la inmediata posguerra. En su caso, como en otros, esta evolución comportará la adhesión completa al «realismo soviético», cuyos planteamientos narrativos llevará a la práctica en la novela *Metello* (1955). Paradójicamente, esta novela que pretendía consolidar las tesis zdanovistas, cerrará definitivamente el período neorrealista debido a la polémica que suscita, marcando el momento final de la validez del realismo, especialmente del llamado «realismo soviético».

Pratolini nació en Florencia en 1913, en el seno de una familia de escasos recursos económicos. Su formación fue auto-didacta. Procedía del grupo de los «fascistas de izquierdas», como Vittorini y Bilenchi. De esa etapa de su vida conservará, cuando pase a militar en el PCI, una clara tendencia populista y una fuerte tensión intervencionista en todo lo cultural, que es muy propia de los denominados «literatos-ideólogos» en los años '30. Como resultado de dicha evolución, surge su obra narrativa neorrealista, escrita sobre crónicas de la vida popular (que retoman, por otra parte, los rasgos característicos del realismo de la narrativa toscana), y su tentativa posterior de una novela «ideológicamente correcta», como es *Metello*.

Muchos de sus rasgos distintivos como narrador se pueden observar ya en su primera novela, *Il quartiere*

(1944), centrada en la vida del barrio de Santa Croce de Florencia en los años comprendidos entre 1932 y 1937. La tendencia al populismo, el interés por el mundo del subproletariado urbano de Florencia, la aproximación realista e inmediata a los hechos y a los personajes concretos de la vida corriente, y, sobre todo, la importancia concedida a la comunidad donde se inscribe el sujeto y de donde procede, identificada con el barrio popular, serán rasgos característicos de esta producción pratoliniana. El barrio acaba adquiriendo incluso un valor mítico, pues es el espacio de la solidaridad humana y los valores auténticos, así como el punto de partida para el tratamiento de aquel “lirismo de la memoria”, omnipresente en su narrativa, y del fuerte sentimentalismo que ésta desprende.

Este universo narrativo hallará continuidad en su siguiente novela, *Cronaca familiare* (1947) y en *Cronache dei poveri amanti* (1947), *Un eroe del nostro tempo* (1951) o *Le ragazze di San Frediano* (1951).

El abandono del «*quartiere*», o microcosmos constituido por el barrio popular donde Pratolini sitúa a sus personajes, se producirá de la mano de la elaboración de un proyecto narrativo más ambicioso, concebido como un verdadero fresco de la vida italiana, como es la trilogía *Una storia italiana*, que se compone de *Metello* (1955), *Lo sciallo* (1960) y *Allegoria e derisione* (1966). La primera novela, de inspiración claramente socialista y expresión narrativa dentro de los más estrictos parámetros del realismo decimonónico más tradicional, se centra en la vida de un obrero (una figura clave y característica del «realismo soviético»), que se erige como portador de los valores positivos de toda una clase social. En cambio, las otras dos novelas analizan la crisis de la burguesía: su falta de autenticidad y su filisteísmo de fondo (durante los años del Fascismo, en la primera; mientras que en la indecisión y dudas del intelectual, en la segunda).

### 3.1.5. Otros escritores neorrealistas

En la misma tónica del Neorrealismo más estricto cabe hablar asimismo de la novela de **Renata Viganò** (1900-1976) *L'Agnese va a morire* (1949), sobre una campesina que se convierte en partisana cuando matan a su esposo. En el mismo sentido, **Francesco Jovine** (1902-1950), con su novela *Le terre del Sacramento* (1950), que se inscribe en la tónica de la narrativa meridionalista, una corriente donde la influencia de Gramsci será determinante en esta época. En ambos casos, el componente ideológico es mucho mayor (aunque hay quien afirma que en la Viganò predomina siempre el tono de revuelta instintiva y visceral, previa a todo compromiso ideológico), igual que en el Pratolini de la posguerra. Se trata, como vemos, de una producción narrativa donde el compromiso político adquiere un relieve decisivo y articula toda la narración.

## 3.2. Continuidad con los años '30-'40

### 3.2.1. El realismo mítico-simbólico

Una de las tendencias que experimenta el realismo de los años de la posguerra muestra unas características propias, derivadas directamente de la experimentación en este género llevada a cabo en los años '30. Así se pone de manifiesto en dos figuras fundamentales del panorama literario italiano de entonces: **Elio Vittori** y **Cesare Pavese**. Ambos presentan una apertura similar a las tendencias procedentes del extranjero y, por lo mismo, una aproximación al cultivo de una estética realista donde la tensión experimental y la vanguardia no se verán anuladas por motivos ideológicos, como en ocurre, en cambio, en otros casos. Por tal motivo, nos hallamos a menudo en sus obras

ante elementos oníricos y líricos. Ésta presenta un componente mítico-simbólico muy fuerte en ambos casos, algo más surrealista en Vittorini, y, por su parte, más próxima a las teorías de Jung en Pavese, como la crítica ya ha puesto de manifiesto.

En algunos aspectos, la obra de ambos se muestra bastante próxima, constituyendo, a pesar de sus diferencias y características propias, una línea común de experimentación dentro del realismo. Así, por ejemplo, podemos señalar que en ambos resulta fundamental la asimilación de la narrativa realista norteamericana, que se lleva a cabo a través de la traducción de algunas de sus mejores obras. La recepción de ese estilo seco y sintético —tan característico de alguno de sus autores—, de esos diálogos breves e incisivos, etc., será determinante en la propuesta narrativa que presentarán Vittorini y Pavese. A todo ello, hay que añadir, en esta recepción, un fuerte aspecto ideológico, que deriva del mito de América que el propio Vittorini contribuyó a crear durante el Fascismo, así como la incorporación de un cierto tratamiento del mundo rural (sobre todo en Pavese), que presenta un claro eco del Sur (salvaje y primitivo) de los EE.UU., representado en algunos de sus mejores intérpretes, como Faulkner. Tanto Pavese como Vittorini ejercieron una gran influencia en Italia, en los años de la posguerra, ya sea por sus escritos y colaboraciones en publicaciones periódicas de la época, como por la importantísima tarea editorial realizada por ambos, paralelamente a la relevancia de sus propias obras (mucho mayor en Pavese). En ambos es en gran medida decisiva la militancia política en el PCI, en mayor medida en Vittorini, cuyo papel fue muy relevante, y con bastantes más indecisiones y dudas en Pavese.

### 3.2.1.1. **Elio Vittorini**

Nacido en Siracusa (Sicilia) en 1908, se dio a conocer inicialmente en los círculos próximos a las revistas «Solaria» y «Letteratura» de Florencia, para pasar más tarde a Milán, donde ejerció como traductor del inglés (precisamente, uno de los resultados más destacados de su labor en esos años fue la antología *Americana*, publicada en 1941) y como colaborador editorial, durante la Guerra. Vittorini procedía de los círculos del «Fascismo de izquierdas» —muy comprometidos, y donde destacaba su carácter intervencionistas— reunidos en torno a la revista «L'Universale». En este grupo, el componente ideológico de la actividad literaria, y cultural en general, siempre fue muy fuerte. Este rasgo seguirá siendo característico en Vittorini en la etapa siguiente, completamente alejada del Fascismo, en la que inicia, incluso en plena Guerra, su militancia comunista en el PCI. De esta etapa, una vez concluida la contienda, es la fundación de la revista «Il Politecnico» (1945). Precisamente su formación de entreguerras marcará las fuertes posiciones de Vittorini en un tema que se revela crucial en toda esta etapa, como es la relación entre cultura y política. Así se hace patente en su importante debate mantenido con Togliatti. Al margen de este elemento, que le distingue en su época, Vittorini se caracteriza igualmente por ser una personalidad singular, dado su personal optimismo y entusiasmo, su fe, al fin y al cabo, en la capacidad del intelectual para incidir en la realidad desde la propia actividad cultural.

Dicho rasgo resultará determinante en muchas opciones literarias de Vittorini. Para empezar, en la tensión entre realismo y lirismo, como se observa en su novela más lograda, compuesta en los años anteriores a la Guerra: *Conversazione in Sicilia* (1941), inicialmente publicada por entregas por la revista «Letteratura» entre 1937 y 1938.

Dicha tensión, transferible a la dicotomía Historia/Mito, se recupera en Vittorini durante la posguerra. En el primer polo, hallamos una novela de carácter autobiográfico que podemos considerar plenamente inscrita dentro de la corriente Neorrealista, *Uomini e no* (1945), inspirada en la Resistencia. La misma tónica sigue *Le donne di Messina* (1949). En cambio, el elemento mítico prevalece en *Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947), *La garibaldina* (1950) o *Le città del mondo* (1965).

A pesar de que su obra más relevante se sitúa en los años anteriores a la etapa que nos ocupa, hay que destacar que la presencia de Vittorini será no sólo constante, sino fundamental en el debate cultural que anima este período en Italia, constituyendo además una de sus claves interpretativas. Junto a su presencia en este debate, cabe recordar su importante labor editorial como director de la colección «I gettoni» de Einaudi, donde contribuyó muy notablemente a la modernización de la cultura italiana en su época. La tercera fase de su carrera literaria, que se desarrollará desde 1956 hasta su muerte, presentará una evolución igualmente interesante (corresponde a la etapa de colaboración en la revista «Il Menabò»), y un nuevo debate cultural, orientado a la reflexión en torno a las transformaciones de la sociedad italiana en los años del “boom” económico. De aquí que uno de los temas claves de ese período sea el de «Literatura e industria», punto de partida para hacer frente a los nuevos tiempos. Pero este último Vittorini, que en el plano creativo presenta tan sólo el *Diario in pubblico* (1957) y un volumen de notas, *Le due tensioni*, publicado póstumamente, corresponde ya a otra etapa, y será tratado en el capítulo 18.



### 3.2.1.2. Cesare Pavese

Por su lado, Cesare Pavese, nacido en Santo Stefano Belbo (Piamonte) en 1908, poeta, narrador, ensayista, traductor y editor, evolucionará, durante la posguerra hacia un mayor compromiso político con su afiliación al PCI. En esos años se sitúa la mayor parte de su abundante producción literaria, que se prolonga hasta 1950, año en qué Pavese se suicida en un hotel de Turín.

Después de las narraciones (novelas o relatos) de los años 1938-1941, donde Pavese muestra la fuerte influencia recibida del Decadentismo italiano, como también del Naturalismo (en este sentido, véase, por ejemplo, *Il carcere*, sobre el tema del confinamiento, abordado desde una óptica existencialista, o bien *La spiaggia* y *La bella estate*, donde el tratamiento del personaje obedece a coordenadas más psicológicas, así como *Paesi tuoi*, novela donde la temática rural se presenta bajo una fuerte huella de los escritores norteamericanos Faulkner y Cain), se abre una etapa de madurez en su obra, con títulos clave de su producción como *La casa in collina* (1948) o *La luna e i falò* (1950). De la misma época es su novela, encuadrada en la línea del «realismo soviético», *Il compagno*, que constituye un claro precedente de *Metello*, de Pratolini. En esta novela, Pavese nos introduce en el mundo de uno de los típicos personajes “positivos” de esta tendencia: un obrero comunista que participa en la lucha clandestina de la Resistencia.

Por su parte, *La casa in collina* es una novela fundamental en la narrativa italiana de la posguerra por el autoanálisis que emprende de la condición del intelectual, Corrado, inevitablemente ambiguo e inepto, escindido entre reflexión y acción (y, por lo mismo, entre el sentimiento de pertenecer a un grupo, y el de sentirse al margen del mismo), frente a las duras circunstancias existenciales de

la Guerra. Por tal motivo, esta novela de Pavese continúa el gran tema del siglo XX con una reflexión sobre la falta de inserción social del intelectual, que en Pavese se vincula a la temática del extrañamiento y la alienación del individuo, adquiriendo un cariz existencialista innegable.

En *La luna e i falò*, en cambio, Pavese alcanza el grado máximo del realismo mítico en su obra, procediendo, a la vez, a una recuperación de todos sus temas recurrentes: la dicotomía campo/ciudad, la alienación y el extrañamiento del individuo o su imposible inserción social (tema que se manifiesta en muchos otros escritos suyos, como por ejemplo *Il mestiere di vivere*), el imposible retorno a la inocencia de los orígenes (asimilados a la infancia del individuo), la descripción simbólica del paisaje nativo de las *Langhe* y del mundo infantil recordado, así como la visión salvaje, violenta y mítica del mundo rural (por ejemplo, en el motivo de las hogueras, entre otros elementos). Todo ello constituye un eco de aquella narrativa norteamericana muy conocida y admirada por el autor (recordaremos, en este sentido, tan sólo sus escritos de *La letteratura americana e altri saggi*).

Precisamente debido a dicha temática del regreso a casa, como también a la dimensión lírica que alcanza la narración en este último Pavese, la crítica le ha asimilado a menudo al Vittorini de *Conversazione in Sicilia*, novela publicada en forma de libro en 1941. Ambos pasan por ser los formuladores y máximos exponentes de un realismo interpretable en clave mítico-simbólica, lo que sin duda les distingue dentro del panorama italiano del siglo XX.

### **3.2.2. La narrativa meridionalista**

La corriente llamada “narrativa meridionalista” surge en Italia ya antes de la Guerra, en los años '30 y '40. Se

caracteriza por enfrentarse a los dramáticos problemas, sociales y civiles, que afectan al Sur del país: el atraso económico, la desigualdad social, la progresiva desaparición del mundo rural ante el avance imparable del capitalismo, etc. La definición de esta corriente, por lo tanto, no es de orden geográfico, sino ideológico y programático, pues toma en cuenta la intencionalidad del autor en la representación del Sur. Por lo mismo, no se incluye en ella toda la producción literaria de los escritores meridionales, ni tampoco todos los miembros que la componen son escritores del Sur de Italia, como ocurre, por ejemplo, con Carlo Levi.

En el terreno de las ideas estéticas, la narrativa meridionalista se define por su voluntad de recuperación del Verismo, llevada a cabo desde una lectura moderna de las obras de Verga, que presenta, por un lado, una mayor conciencia crítica e ideológica, y por el otro, una mayor dimensión mítico-simbólica. Así, en la narrativa meridionalista se aprecia una fuerte dimensión nostálgica de la escritura (motivada por la conciencia de la desaparición progresiva e inevitable de la cultura popular del Sur y su habla dialectal), que se ve cargada de voluntad de protesta y denuncia social, para desembocar en una mitificación del Sur como tierra arcaica y primordial, fuera del tiempo debido a su secular marginación histórica en el contexto italiano.

Esta corriente hallará, durante el Neorrealismo, la posibilidad de desarrollarse con absoluta naturalidad, sobre todo en la obra de algunos autores más realistas y más fuertemente ideologizados, como **Carlo Levi**, o bien **Silone** y **Bernari**, que se consideran en gran medida los verdaderos precursores del Neorrealismo.

A continuación, analizaremos en primer lugar el caso de C. Levi, que es el más representativo de un escritor no meridional inscrito en la corriente meridionalista a par-

tir de su confinamiento. Posteriormente, estudiaremos la obra de dos escritores meridionalistas fundamentales de esta corriente: **Silone**, y el autor principal de esta escuela, **Alvaro**. Ambos se dieron a conocer en los años anteriores a la Guerra, siendo claros ejemplos de la continuidad entre el realismo de entreguerras y el que se da en la posguerra, como apuntábamos al principio. En la misma línea, abordaremos la obra del napolitano **Carlo Bernari**, quien con su novela *Tre operai* (1934) constituye un verdadero precedente de la producción meridionalista de la posguerra; así como la de **Francesco Jovine**, un escritor de Molise, cuyo título principal es *Le terre del Sacramento* (1950), de clara filiación neorrealista, como ya comentábamos. Bernari derivará de manera natural hacia el Neorrealismo en esta etapa, una vez concluida la Guerra. De esta fase, cabe destacar su novela *Speranzella* (1949).

Sin embargo, dejaremos de lado momentáneamente a otro escritor meridional, a menudo incluido en esta tendencia por ser uno de los máximos exponentes de la recuperación del Verismo en la segunda mitad del s. XX: **G. Tommasi di Lampedusa**. A pesar de su origen, Tommasi di Lampedusa pertenece más bien a un tipo de narrativa de carácter «burgués» y tradicional, como veremos más adelante, y no sigue la tónica fuertemente ideologizada del resto de la narrativa meridionalista. Asimismo, dejaremos de lado también la obra de otro siciliano, **Vitaliano Brancati**, aunque orientada a la crítica de los valores burgueses, que en estos años de la posguerra profundiza en relatos como los reunidos en *Il vecchio con gli stivali* (1945) y la novela incompleta *Paolo il caldo* (1955). Añadiremos, tan sólo, que esta corriente hallará una cierta continuidad en la narrativa de denuncia social de otro siciliano, **L. Sciascia** —como veremos más adelante, en un capítulo posterior— y, en muchos aspectos, en la producción más reciente de **V. Consolo**, siciliano como los anteriores.

### 3.2.2.1. Carlo Levi

El piamontés Carlo Levi (Turín 1902-Roma 1975), de familia judía, escritor y pintor, además de médico y científico, fue fundador del movimiento «Giustizia e Libertà» en París y más tarde del “Partito di Azione”. Por tal motivo, fue condenado por el Régimen Fascista a vivir en el confinamiento de Lucania entre 1935 y 1936. De la experiencia de esos meses y del contacto con el Sur, surge su libro *Cristo si è fermato a Eboli*, una obra entre el ensayo y el libro de memorias, escrita entre 1943 y 1944, aunque publicada en 1945. *Cristo...* se inscribe de lleno en el ambiente cultural del Neorrealismo que surge de manera espontánea en la Guerra y la inmediata posguerra. Sin embargo, presenta una dimensión literaria mucho mayor que la que se puede hallar en la mayoría de los testimonios literarios de la época, dada la calidad lírica de su prosa y la dimensión mítico-simbólica de su visión del Sur. De hecho, en esta obra se pueden observar los dos polos de la formación de Levi: la tendencia racionalista y gobettiana (que se manifiesta, entre otras cosas, en el cultivo del ensayo), y por otro lado la influencia de Jung (que le conduce, por ejemplo, a profundizar en los misterios de la cultura del Sur, insondables por a un piamontés: el inconsciente colectivo, los ritos de la gente del campo, el mundo mítico y arcaico, etc.). Esta doble distancia, cultural y geográfica, caracteriza la visión mítica del Sur en Carlo Levi.

Las obras posteriores de Levi, como su novela *L'Orologio* (1950) y el libro de viajes sobre Cerdeña *Tutto il miele è finito* (1964), insistirán en gran medida en esta línea, como también sus ensayos de denuncia social conocidos como *Le parole sono pietre* (1955). Sin embargo, en dichas obras Levi no alcanza la eficacia narrativa de *Cristo...*

### 3.2.2.2. Ignazio Silone

Ignazio Silone (pseudónimo de Secondo Tranquilli) nació en Pescina (provincia de L'Aquila) en 1900. Su militancia comunista (desde 1921) le obligó a llevar una vida clandestina muy pronto, y a exiliarse a Suiza a partir de 1927. Sin embargo, el abandono del PCI se producirá también muy pronto en él (a partir de 1931) por sus discrepancias con el stalinismo imperante. Con todo, Silone no abandonará la lucha antifascista, aunque la llevará a cabo al margen de la militancia en el Partido. Después de la Guerra, dirigirá «Avanti!». Pero, una vez más, sufrirá en la posguerra una nueva decepción ante las directrices que toma la izquierda en Italia, y acabará por abandonar completamente la política. Morirá en Ginebra en 1978.

Su producción anterior a la guerra, es decir, las novelas *Fontamara* (1933) y *Pane e vino* (1936), junto con *Il seme sotto la neve* (1941), constituyen una trilogía presidida por la voluntad de denuncia de las duras condiciones sociales. La evolución de Silone muestra muy pronto la recuperación de esquemas narrativos tradicionales, que se lleva a cabo ya en los años '30 (por ejemplo, en *Pane e vino*, de 1935 –más conocido como *Vino e pane* después de la revisión que emprende su autor en los años del Neorrealismo). Son títulos que representan un verdadero precedente para el Neorrealismo posterior, ya sea por el fuerte compromiso ideológico, como por la recuperación del Verismo (especialmente en lo concerniente a la narración coral de *I Malavoglia*). Sus obras de la posguerra insistirán en esta posición ideológica, como, por ejemplo, *Una manciata di more* (1952), o *La volpe e le camelie* (1960). Incluso en su narrativa posterior a este período se aprecia esta tónica general, como ocurre, por ejemplo, en su novela-ensayo titulada *L'avventura di un povero cristiano* (1968), donde el autor retoma su antigua temática de cor-

te ético. De hecho, los últimos años de Silone muestran claramente lo que él mismo definió como su condición de «cristiano sin iglesia, y socialista sin partido». En ella se percibe una aproximación entre la izquierda y el catolicismo evangélico que caracteriza de lleno a este autor, como también a buena parte del ambiente cultural de esta época. Así se puso de manifiesto en sus memorias, tituladas *Uscita di sicurezza* (1965).

### 3.2.2.3. **Corrado Alvaro**

Nacido en 1895 en Aspromonte, S. Luca, (provincia de Reggio Calabria), combatió en la I Guerra Mundial. Precisamente, a esos años nos remiten sus poemas *Poesie grigioverdi* (1917). Trabajó también como periodista del «Corriere della Sera» y «La Stampa», entre otros, y fue director del periódico «Risorgimento». Su obra narrativa es bastante tardía. Empieza con los relatos conocidos como *L'amata alla finestra* (1929), un volumen que irá seguido, a poca distancia, por la novela *Gente in Aspromonte* (1930), así como por varios ensayos, y otras obras narrativas y dramáticas de menor relevancia. Murió en Roma en 1956.

Su título principal es, sin lugar a dudas, *Gente in Aspromonte*, publicada en 1930, novela de temática rural, donde se hace patente su conocimiento de las tendencias narrativas más modernas procedentes del extranjero. Su realismo se hallará, por tanto, filtrado por la investigación narrativa llevada a cabo en el s. XX, y presentará, por ejemplo, influencias pirandellianas notables, o bien una cierta relajación y dejadez estilísticas que son deliberadas. Con todo, no renunciará a mostrar el Sur a través de una cierta nostalgia por su primitivismo amenazado e incluso por su barbarie, lo cual confiere a su obra una fasci-

nación especial. Esta misma temática rural, aunque abordada desde una ambición literaria menor y menos lograda, será retomada por el autor en *L'età breve*, de 1946.

### 3.2.3. **Alberto Moravia (1945-1960)**

Como se recordará, ya tratamos de Alberto Moravia en el capítulo 13 (volumen I), por lo que aquí sólo abordaremos la segunda fase de su carrera, es decir, la que va de 1945 a 1956-1960. En esos años, Moravia, que ya gozaba de un cierto prestigio como narrador, se aproxima al clima cultural dominante durante el Neorrealismo, desarrollando lo que se conoce como el segundo polo de su narrativa: el mundo de las clases populares. Así, si en la primera fase se había adentrado en el análisis y desenmascaramiento de los comportamientos de la burguesía, procediendo a la crítica del filisteísmo presente en los valores burgueses dominantes, en ésta segunda etapa explorará la temática popular y el estudio de personajes de extracción rural o bien proletaria. Éstos, de modo muy significativo, muestran en su obra una gran capacidad de adaptación a la vida, una vitalidad y un instinto de supervivencia totalmente opuestos a las ambigüedades morales de las clases dominantes, especialmente en lo que concierne a la hipocresía sexual, como ya se había puesto de manifiesto en su primera producción narrativa. En este plano se sitúa una de las novelas fundamentales de este período, *La romana* (1947), centrada en la figura de Adriana, puro instinto y fuerza de la naturaleza. Lo mismo se puede decir de otra de sus obras fundamentales del período, *La ciociara* (1957), así como de los volúmenes de relatos *Racconti* (1952) y *Racconti romani* (1954), a los cuales seguirán *Nuovi racconti romani* en 1959.



En gran parte, dicha evolución ya apuntaba en el tratamiento sexual que Moravia confería al tema central de la alienación del protagonista en *Agostino* (novela escrita entre 1942 y 1943, aunque publicada en 1945). Nos hallamos ante una línea de corte psicológico que Moravia continuará, de hecho, y de un modo muy claro, en *La disubbidienza* (1949), y en menor medida en *L'amore coniugale* (1949) e *Il disprezzo* (1954).

Sin duda, en la apología de los valores populares que domina en la segunda fase moraviana se halla bien implícita su adhesión ideológica al Neorrealismo, confirmada, además, por su tratamiento de los hechos narrados y su aproximación a la realidad. Ambos abandonan en gran medida el cariz existencialista tan marcado presente en otras obras suyas anteriores. En este bloque que podríamos denominar “popular”, Moravia introduce la temática política y resistencial, tan característica de la narrativa neorrealista. En Moravia, esta aproximación al clima cultural imperante dará como resultado obras singulares, como *Il conformista* (1951), una novela ambientada en el Fascismo.

Íntimamente relacionada con este interés y esta línea de actuación, se sitúa la participación de Moravia como fundador, en 1953, junto a Carocci, de una importante revista de la época, «Nuovi Argomenti», así como su extensa colaboración en «L'Espresso», que se inicia precisamente en 1955. La tercera fase de Moravia se abrirá a continuación, después del “boom” económico, y estará marcada por el regreso a posiciones existencialistas ya exploradas en los años anteriores a la Guerra, aunque mostrando, por otra parte, la persistencia de ciertos temas y valores positivos del mundo popular, muy característicos de esta segunda etapa, los cuales se verán trasladados ahora al Tercer Mundo. De estos años finales, sin embargo, nos ocuparemos más adelante.

### 3.2.4. La narrativa toscana

Se denomina “narrativa toscana” a la producción de un grupo de escritores (**Romano Bilenchi, Carlo Cassola, Nicola Lisi, Mario Tobino y Vasco Pratolini**) que se dan a conocer en el panorama cultural italiano de los años '30, manteniéndose en activo después de la Guerra. Todos ellos son de procedencia toscana, y se caracterizan sobre todo por su adscripción a una línea narrativa que se inicia con Tozzi y Mario Pratesi, como herederos del Verismo, que se verá filtrado por la lectura moderna y expresionista de las vanguardias (véase el capítulo 13, volumen I). Por todo ello, se considera que las características de la narrativa toscana son, en primer lugar, la atención realista y detallada por el ambiente de una entera colectividad, donde se sitúan los protagonistas (fundamentalmente procedentes del mundo rural, o bien de pequeñas ciudades provincianas y barrios populares). En segundo lugar, esta aproximación al mundo popular se realiza en esta corriente a partir de la adopción de un estilo seco y preciso, que según los autores incidirá más o menos en el componente expresivo (así, por ejemplo, será más neutro en Bilenchi, y más fantasioso en Tobino). En tercer lugar, dicha opción se acompaña de un rechazo casi absoluto del plurilingüismo (de modo que nos hallamos ante una propuesta narrativa de corte verista que, sin embargo, no apuesta por la verosimilitud dialectal del personaje), a favor de un registro lingüístico medio. En cuarto lugar, y en el mismo sentido, cabe señalar que se trata de una recuperación del Verismo que no toma en consideración uno de sus elementos principales: el criterio de impersonalidad de la mirada del autor sobre la realidad. Muy al contrario, el realismo de la narrativa toscana emprende un análisis minucioso del personaje, realizando una aproximación a la realidad desde dentro.

Se trata de un realismo que adopta los esquemas narrativos tradicionales y que, a pesar de la marcada precisión y concreción en los detalles, adquiere muy a menudo una dimensión mítico-simbólica (derivada, por ejemplo, del valor sentimental concedido al mundo y los espacios propios de la infancia, o al espacio por antonomasia del barrio popular, concebido como un ambiente totalmente idealizado, como se aprecia en la narrativa de Pratolini). Por lo mismo, adquiere una faceta lírica o incluso intimista, que lo distanciará, con el tiempo, de otras propuestas neorrealistas (un ejemplo característico lo constituye Pratolini con *Metello*). Por todo ello, la narrativa toscana muestra un tono propio y característico, dentro de la experimentación narrativa en el tratamiento realista que se lleva a cabo en Italia en esos años. Se vincula a la nostalgia por un mundo, entre rural y provinciano, que está desapareciendo inevitablemente debido al progreso imparable. Sin duda, debido al trasfondo ideológico de su narrativa, muchos de los componentes de la escuela toscana se hallaban vinculados, en los años del Fascismo, a los círculos afines a «Strapaese» (como Bilenchi y Pratolini), o bien al «Fascismo de izquierdas», desde donde evolucionarán con naturalidad hacia posiciones neorrealistas y hacia la asunción de un compromiso político, como se observa en los años de la posguerra.

La base de este rasgo intimista dominante es el elemento autobiográfico y memorialístico, que ya estaba presente en los años '30, aunque se convertirá en un aspecto recurrente en la posguerra. En la narrativa toscana este rasgo se acostumbra a orientar, sin embargo, hacia el cultivo de la novela de formación (como ocurre en la producción de Bilenchi y Pratolini), donde predominan los personajes adolescentes —o bien que actúan como tales—, permitiendo, por esta vía, una recuperación del tema del inepto, que fue clave en la primera mitad del s. XX, como

sabemos. Este punto de vista extrañante acaba por revelar una inquietud latente en la normalidad aparente o, si se prefiere, una falta de armonía entre el protagonista y el mundo que le rodea, que motiva a menudo una obsesiva investigación de sus causas, y se expresa a partir de las múltiples variantes que adopta el tema de la alienación: la soledad (Bilenchi), la locura (Tobino), la figura del tonto (Lisi), etc. Todo ello, confiere una visión singular a esta narrativa realista.

Dentro del grupo de la narrativa toscana, ya abordamos en el capítulo 13 (volumen I) la obra de **R. Bilenchi**, como también lo hicimos a propósito de la de **V. Pratolini** en el apartado del Neorrealismo, incluido en este capítulo. A continuación, analizaremos la propuesta narrativa de otras dos figuras del grupo: **Carlo Cassola** y **Mario Tobino**.

### 3.2.4.1. **Carlo Cassola**

Nacido en Roma en 1917 (aunque su madre era de Volterra y su padre de Lombardía), ciudad donde vivió hasta los veintitrés años, su producción literaria, sin embargo, se ambienta en la “*Maremma*” toscana donde residió hasta su muerte, acaecida en 1987, por lo que se inscribe de lleno en la escuela de la narrativa toscana. Además de este elemento, ligado al mundo familiar, cuentan en su obra los ambientes en los que Cassola vivió la experiencia de la Resistencia, que le marcó profundamente, hasta el punto que se puede decir que el tema político resultará recurrente en buena parte de su extensa producción. Pero quizá, lo más determinante es que esta experiencia constituye el punto de partida de su interés por la gente corriente o, como él mismo confesaba, por «una humanidad nueva».

Su obra se distribuye en cuatro fases muy definidas. La primera se inscribe en la inmediata posguerra, y comprende las prosas y relatos de *Alla periferia* (1941), *La visita* (1942), las novelas breves *Rosa Gagliardi* (1946), *Le amiche* (1947) y, por

último, *Il taglio nel bosco* (publicada en la revista «Paragone» en 1950, y en volumen en 1954). Ésta es, para una parte de la crítica, su obra más lograda, que se halla a medio camino entre la descripción realista de los habitantes de la «*Maremma*» y el dramatismo del protagonista, y alter-ego, Guglielmo.

Los años '50 conocerán una segunda etapa narrativa de Cassola, en la que el tema político persiste —por ejemplo, en la novela *La ragazza di Bube*, publicada en 1960, y que gozó de un gran éxito de público—, aunque a menudo tratado desde el desengaño político. Así, por ejemplo, en las novelas *Fausto e Anna* (1952), *I vecchi compagni* (1953), o *La casa di Via Valadier* (1956). Si en la primera época predominaba en la prosa un fuerte componente lírico y el cultivo de la temática cotidiana (de ahí que la crítica halla hablado de una poética de lo «subliminal» en Cassola, referida al hecho «existente», carente de significado ideológico), así como, muy especialmente, la influencia de Tozzi, en cambio en la segunda etapa Cassola se adentra más aún en el retrato de la vida de la gente corriente, de esos personajes que constituyen la historia en minúsculas, desde los que se contempla la Historia con unos ojos completamente diferentes. Cassola se centra ahora plenamente en el análisis de los sentimientos de la gente (sus sufrimientos personales o el amor), desde unas posiciones estéticas que se alejan del Neorrealismo: tanto del criterio mimético (sobre todo lingüístico, que una vez más hallamos obviado), como de los presupuestos ideológicos del realismo soviético, que Cassola rechaza de lleno.

El tercer Cassola, sin embargo, que corresponde a las obras *Un cuore arido* (1961) o *Il soldato*, regresa a sus posiciones juveniles y al cultivo de esa misma temática, aunque acentuando su carácter intimista. Así, por ejemplo, en *Storia di Ada* (1967) o *Paura e tristezza* (1970), centrándose en esta ocasión en el análisis del pequeño mundo de personajes femeninos. Pero este Cassola, coetáneo de la fase más experimentalista de la narrativa de los años '60, no será bien acogido en el panorama italiano, en general, y a menudo recibirá críticas duras. El último Cassola muestra una abundante producción, que se prolonga hasta su —relativamente reciente— muerte, acaecida en 1987. Ésta se desarrolla sobre una temática que ha evolucionado, en el plano ideológico, hacia el antimilitarismo, el pacifismo, la nueva sensibilidad por el medio ambiente, etc. Así se observa, por ejemplo, en su tetralogía titulada *Il superstite* (1978), o en los relatos de *Il paradiso degli animali* (1979).

### 3.2.4.2. Mario Tobino

Nacido en Viareggio en 1910, en el seno de una familia de Liguria, ejerció como psiquiatra en varios hospitales, antes y después de la Guerra. Su Directamente vinculada a su actividad profesional se halla su obra literaria, inspirada en el mundo hospitalario, que nos ofrece una visión inusual y próxima de los enfermos mentales. Así, por ejemplo, en las novelas *Le libere donne di Magliano*, de 1953, *Per le antiche scale. Una storia*, de 1972, o *Una giornata con Dufenne*, de 1968, hasta la más reciente *Gli ultimi giorni di Magliano*, de 1982.

Este filón, fundamentalmente autobiográfico, ya resultaba evidente en su novela juvenil *Il figlio del farmacista* (1942), de corte fuertemente lírico, que anticipa algunos de sus temas recurrentes, como, por ejemplo, Viareggio y los años de juventud del autor, el fuerte impacto recibido al contemplar por primera vez el rostro de la demencia en un enfermo, la vocación psiquiátrica que nace en él como consecuencia de ello... Junto a todo esto, cabe mencionar, como experiencia determinante en Tobino, los años vividos durante la Guerra, que transcurrió en Libia (1940-1942). Esta experiencia dará lugar a las prosas del diario personal titulado *Il deserto della Libia*, publicado en 1952. Además, será determinante la muerte de su madre, que le inspira *La brace dei Biassoli* (1956). La experiencia partisana del autor, narrada bastante más tarde, dará lugar a una novela de estructura básicamente tradicional: *Il clandestino* (publicada en 1962, significativamente fuera de los límites temporales del período que tratamos aquí, en una etapa donde se impone el Experimentalismo).

Tobino sigue, a decir verdad, su propia evolución personal, con un estilo intenso donde la aproximación realista al mundo toma un cariz lírico y algo fantasioso, en algunos aspectos (por ejemplo, por el uso de una libertad sintáctica y un lenguaje metafórico muy personales), sin duda herencia del Fragmentismo de la primera mitad del s. XX. Este aspecto será muy eficaz en su obra en el retrato del personaje. Sin embargo, no cabe duda de que este rasgo distintivo le aleja de la propuesta neorrealista, como también de la del realismo existencialista más seco de otra figura literaria de esta corriente, como es Bilenchi. El mismo memorialismo presente en otras obras suyas anteriores se recupera en una novela de ambiente como *Bandiera nera* (1950), o bien en *L'angelo del Liponard* (1951).

### 3.3. La narrativa «burguesa» y tradicional

Por “narrativa tradicional” entendemos la que se desarrolla en estos años dentro de la tendencia de recuperación de los esquemas narrativos decimonónicos, que se hallan filtrados ahora por una experiencia y una sensibilidad modernas. Es lo que la crítica ha definido como «tradición del Novecientos». Los autores que mejor la representan en estos años son **Elsa Morante** y **Giuseppe Tommasi di Lampedusa**. Junto a ellos, cabe hablar de la “narrativa burguesa”, que un grupo de escritores de extracción burguesa empiezan a cultivar en este período desde una pluralidad de propuestas narrativas (tanto temáticas, como estilísticas), de un modo claramente contrapuesto a la evolución que mostrarán el Experimentismo y la Nueva Vanguardia algo posteriores. Una vez más, se constata que prevalecen dentro de esta corriente los esquemas narrativos tradicionales, y el rechazo a las experimentaciones más osadas en el lenguaje y en las estructuras narrativas. Predomina, en cambio, en la mayor parte de esta producción llamada “burguesa”, el tratamiento narrativo de la memoria, a menudo referida a un mundo anterior perfectamente conocido por el autor y que el progreso y los nuevos tiempos ha hecho desaparecer.

Dentro de esta corriente, analizaremos la trayectoria literaria de **Guido Piovene**, **Mario Soldati** y **Natalia Ginzburg**. Dejaremos, sin embargo, para un capítulo posterior, el estudio de **Giorgio Bassani** y **Lalla Romanò**, ambos inscritos en esta tendencia, cuya producción narrativa más relevante, sin embargo, pertenece sobre todo a la etapa siguiente.

### 3.3.1. G. Tommasi di Lampedusa

Giuseppe Tommasi di Lampedusa, nacido en Palermo en 1896 en el seno de una familia aristocrática, y fallecido en Roma en 1957, fue un escritor de ensayos, relatos y novelas, pero sobre todo un incansable viajero. Se le recuerda principalmente, y casi exclusivamente, por su famosa novela *Il Gattopardo*, publicada póstumamente gracias a Giorgio Bassani (1958), debido a las dificultades que halló el autor para encontrar un editor. Sin embargo, esta novela gozó de un gran éxito de público (a pesar de algunas duras críticas, como las de Vittorini), hasta el punto de que Visconti la llevó al cine en una célebre película del mismo título (1963), interpretada por Claudia Cardinale y Burt Lancaster.

En *Il Gattopardo*, Tommasi di Lampedusa retoma, a partir de una estructura narrativa absolutamente tradicional, el modelo narrativo del Verismo (sobre todo, de De Roberto o, si se prefiere, del Pirandello de *I vecchi e i giovani*, y en menor medida de Verga). Apuesta por un cultivo del realismo mucho más orientado a la descripción minuciosa del mundo interior del personaje y de los ambientes donde éste se desenvuelve. Su posición ante la vida se interpreta a la luz de una ideología fundamentalmente pesimista y antiresurgimental (narrativamente efectiva para describir la decadencia de la clase aristocrática siciliana), aspecto que suscitó un verdadero debate en su época sobre la validez y oportunidad de dicha propuesta (recordemos que nos hallamos en el clima cultural fuertemente ideologizado y dominado por el Neorrealismo).

De hecho, la novela presenta una propuesta narrativa muy personal y completamente alejada de la evolución que sigue el panorama literario italiano del momento. Sin duda, esto obedece al autor y a sus mismas condiciones de vida, caracterizadas por el aislamiento respec-



to de los círculos literarios de su época. La novela se hace eco, más bien, de un modo innegable, de varias influencias recibidas por las múltiples lecturas de su autor, que era un estudioso de la literatura francesa e inglesa. Este aspecto es muy evidente en muchos aspectos de la obra: desde los análisis psicológicos, de corte freudiano y junghiano, que conciernen al personaje, pero también a una cultura por entero, al tratamiento de la memoria, que deriva de Proust y V. Woolf, por no mencionar la influencia de Joyce o Eliot, o incluso el eco de la estructura narrativa típica de Balzac y Stendhal, que recoge la gran tradición de la novela histórica, presentando una sucesión de varios cuadros históricos.

### 3.3.2. **Elsa Morante**

Nacida en Roma en 1912, no tuvo una infancia muy afortunada, ni tampoco una verdadera formación escolar. Se la considera un caso bastante a parte dentro del panorama italiano del momento, siendo una escritora que surge de modo totalmente autodidacta. A partir de 1936, convivió con Moravia, con quien se casó en 1941. Pasó los años de la Guerra en condiciones muy penosas. De esa etapa destacan los años transcurridos en Fondi, cuando ambos vivieron como refugiados, a partir de 1943. Una vez concluida la Guerra, Morante se estableció en Roma con Moravia, hasta su separación en 1962. Este hecho abre una larga etapa en la que la autora realiza viajes por todo el mundo, con el resultado de una abundante producción de prosas de viaje y reportajes. Los últimos años de su vida, hasta su muerte, acaecida en 1985, están marcados por un gran interés por un compromiso de carácter político-social, así como por una cierta inestabilidad personal, y problemas debidos a su mal estado de salud.

Morante es una escritora nata, de una intensidad y fuerza fantástica innegables, que seguirá una evolución

completamente personal en el panorama literario italiano, a menudo incluso con actitudes provocadoras respecto a las directrices que sigue la literatura de su época. Ya de muy joven se dio a conocer con prosas infantiles y cuentos (muchos de ellos repudiados más tarde por la autora) que muestran algunas de sus constantes: el análisis de las pasiones extremas y hechos excepcionales, que se verá emprendido desde la recuperación de la estructura narrativa tradicional; o bien la influencia de la gran narrativa rusa y francesa del s. XIX. Junto a tales referentes literarios, cabe recordar su predilección por Saba y Penna, que, como sabemos, son los dos máximos exponentes de la poesía de lo cotidiano y de la línea antinovecentista. En este sentido cabe interpretar sus escasos —y, a decir verdad, bastante negligibles, intentos realizados en el cultivo de la poesía—, que darán lugar al volumen *Alibi*, de 1958, y más tarde a otro título, más relevante: *Il mondo salvato dai ragazzini*, de 1968. Esta producción revela otra de sus constantes: su apología de la inocencia, que constituye un eco incuestionable del clima anarcoide que se vive en Italia en torno al movimiento del '68.

Su carrera literaria se inicia con el volumen de relatos *Il giuoco segreto* (1941), en parte recuperados en el siguiente volumen *Lo scialle andaluso* (1963). Pero la novela que le dará más renombre es *Menzogna e sortilegio* (1948), de corte claramente opuesto al Neorrealismo imperante por entonces, donde realidad y visión se confunden en el mundo interior del personaje principal, Elisa, en la reconstrucción de su pasado. La novela se orienta al retrato del mundo de la pequeña burguesía, desde una óptica personal muy singular. Con la siguiente novela, *L'isola di Arturo* (de 1952, aunque publicada en 1957), Morante se adentra en la temática del adolescente, y en el análisis de la formación de su identidad (tema característico de la narrativa de los años '30, por cierto). En esta obra, la aproxi-

mación a la realidad se impregna claramente de elementos propios del cuento de hadas, con el objetivo de mostrarnos el mundo de la infancia fabulosa del protagonista, Arturo, como una verdadera edad de oro del individuo.

Esta primera producción narrativa, claramente ajena a la evolución del período que tratamos aquí, contrasta con su producción posterior al “boom” económico, más próxima al análisis de una realidad social y cultural nueva, completamente ajena a su modo de ver el mundo y de entenderlo. Dicha producción literaria resulta coetánea del clima experimentalista que anima el panorama literario italiano en los años '60 y '70. Su voluntad de provocación se manifiesta en un modo singular de ir contracorriente. Por lo que, si hemos visto que Morante, en la etapa neorrealista, rechazaba los presupuestos estéticos del Neorrealismo, años más tarde, sin embargo, en pleno apogeo experimentalista, presentará una novela-denuncia como *La Storia* (1974), escrita a principios de los años '70, y con un subtítulo muy revelador: «*Uno scandalo che dura da diecimila anni*». En esta obra se pone de manifiesto la orientación de la autora hacia la temática popular o, mejor dicho, hacia la “infrahistoria”, que afecta a la gente corriente, la cual sufre en su propia carne la violencia de la Historia, la desigualdad social, el abuso de los poderosos —sean éstos del signo que sean—, etc.

Esta obra, por su misma “inactualidad”, abrirá, de hecho, un debate sobre la validez del regreso —en plena década de los años '70 y en una frase experimentalista— al Neorrealismo que se entiende finalizado a partir de 1955. Este regreso se interpreta por la crítica como un retorno promovido por la autora, y sintomático de una «restauración» formal e ideológica. En cambio, para otros críticos, nos hallamos tan sólo ante una muestra de un Neorrealismo de tono manierista, donde predomina la sugestión lírica en la recreación de personajes y ambien-

tes. Lo cierto es, sea como fuere, se puede hablar de un rechazo frontal, por parte de Morante, al giro que van tomando los nuevos tiempos en la eclosión del capitalismo moderno, lo cual determina no sólo la denuncia de *La Storia*, si no la tónica de su producción literaria última, de un claro compromiso político, donde se inscriben buena parte de sus ensayos, recogidos póstumamente en el volumen *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti* (1987).

La última fase de Morante se cerrará, de hecho, con un regreso a sus posiciones iniciales, como la propuesta narrativa de *Aracoeli* (1982) sugiere: un retorno al tratamiento del mundo de las fábulas infantiles, con una recuperación del tema recurrente de la madre, que no deja nunca de presentar, en la autora, un ligero fondo autobiográfico.

### 3.3.3. Guido Piovene

Nacido en 1907 en Vicenza, en el seno de una familia noble, estudió con los jesuitas y se licenció en estética por las Universidades de Florencia y Milán. Narrador, ensayista, y colaborador en muchos periódicos de la época (desde «L'Ambrosiano» a «Il Corriere della Sera» o «La Stampa»), así como en las revistas literarias del momento. Fue asimismo fundador de «Giornale Nuovo», de Milán, en 1974. Murió en Londres ese mismo año.

Se dio a conocer con un volumen de relatos, *La vedova allegra*, antes de la Guerra (1931), pero la mayor parte de su producción se sitúa en los años posteriores, durante la Guerra y la posguerra. Destacan, en este sentido, la novela de corte epistolar *Lettere di una novizia* (1941), las prosas psicológicas que tienen por título *La Gazzetta nera* (1943), *Pietà contro pietà* (1946) e *I falsi redentori* (1949).

Los años que van desde el final de la Guerra hasta 1958 corresponden a su etapa de viajero incansable por Europa y América, a menudo con estancias prolongadas en el extranjero, especialmente en Francia. Fruto de tales viajes son las prosas tituladas *De America* (1953), *Viaggio in Italia* (1957) o *Madamme la France* (1976).

En sus últimos años, publicó, además de la confesión personal *La coda di paglia* (1962), sobre su vinculación de joven con el Fascismo, varias novelas: *Le Furie* (1963) y *Le stelle fredde* (1970). Póstumamente habrían de aparecer sus volúmenes, novela y ensayo respectivamente, publicados en 1975 bajo los títulos *Verità e menzogna* e *Idoli e ragione*.

Debido, muy probablemente, a su formación jesuítica, su obra narrativa respira casi siempre un aire de ensayo, no sólo en algunos momentos de una mayor tensión ética, o bien en su prosa de viajes (que muy probablemente corresponde a lo mejor de su producción), sino incluso al abordar algunos temas clave, como, por ejemplo, el de la vida familiar en sus años infantiles, transcurridos en Vicenza. La región véneta, la casa de campo de su familia, la vida aristocrática que llevaban, la relación con su madre, etc., son elementos recurrentes en la obra de Piovene, filtrados por una visión nostálgica y sentimental, de base católica, que le distancia tanto del clima en el que se desarrolla el Neorrealismo, como del Experimentalismo de la fase posterior. A decir verdad, este componente católico se hallaba ya muy presente en su obra desde un principio, por ejemplo en su producción de los años de la Guerra y la posguerra. Así se puede apreciar en torno a algunos núcleos temáticos de su obra, como el tratamiento de la piedad, o la turbulenta visión de las relaciones sentimentales (en la línea de Fogazzaro), impregnada de un psicologismo oscuro y hasta tórrido, eficaz, sin embargo, en el análisis lúcido de algunas situaciones, particularmente en sus facetas morales.

La recuperación narrativa señalada por *Le Furie*, en los años '60, viene a representar, de hecho, para el autor, un modo de pasar cuentas con sus propios fantasmas personales: esas «furias» de la memoria que animan su pasado, a la vez personal y colectivo. También en este punto Piovene muestra una gran proximidad entre novela y ensayo, retomando, en parte, una cierta ambición de corte metafísico, ya a las puertas de su muerte. Este rasgo se observará en sus siguientes novelas: *Le stelle fredde* y *Verità e menzogna*.

### 3.3.4. Mario Soldati

Nacido en Turín en 1906, en el seno de una familia burguesa acomodada, estudió también con los jesuitas (un hecho que, una vez más, dejará huella en su escritura, particularmente en la lucidez de los análisis psicológicos del personaje), licenciándose en Historia del arte por la Universidad de Turín. Completó más tarde sus estudios en Roma, entre 1929 y 1931, y también al frecuentar la Universidad de Columbia, en Nueva York. A su regreso a Roma, su actividad se centró en la dirección cinematográfica hasta 1960. De esta etapa destacan las películas *Piccolo mondo antico* (1941) y *Malombra* (1942), basadas en las novelas de Fogazzaro, así como *Le miserie del signor Travet* (1945), inspirada en la comedia de Vittorio Bersezio, entre otros títulos. A partir de 1960, Soldati se trasladó a Milán, y en 1973 a Tellaro, cerca de La Spezia.

Soldati supo compaginar su actividad cinematográfica con una intensa actividad literaria durante años. Se dio a conocer ya en 1929 con los relatos titulados *Salmace*, aunque quizá una de sus obras más recordadas de los años anteriores a la Guerra sea *America primo amore* (1935). De la época que aquí nos ocupa, destacaremos, entre muchos otros títulos, *La verità sul caso Motta* (1941), los rela-

tos *A cena col commendatore* (1950), *Le lettere da Capri* (1954) o *Il vero Silvestri* (1957). En los años posteriores, conocerán otras publicaciones suyas, como las novelas *Le due città* (1964), *L'attore* (1970), *La sposa americana* (1977) y los relatos *La casa del perché* (1982), además de dos volúmenes de diarios personales, *Un prato di papaveri* (1973) y *Lo specchio inclinato* (1975), y otro de recuerdos literarios, *Rami secchi* (1989).

La sobriedad narrativa (en el uso del lenguaje, y en la sólida y racional estructura narrativa), la gran habilidad personal al presentar tramas complejas y difíciles, a menudo animadas con el *suspense*, junto con la vitalidad y extroversión que respiran, en general, sus escritos, han suscitado a veces la imagen de un Soldati como escritor fácil y liviano. Sin embargo, este autor oculta una dimensión más profunda, orientada al análisis de corte psicológico de los personajes, que se entretiene en analizar tanto las ambigüedades del individuo, como las complejidades, en general, de las relaciones humanas. Esta complejidad alcanza sus mejores resultados en algunas novelas centradas en la descripción de la compleja mecánica psicológica, clave de toda existencia humana, como *Il vero Silvestri* o *L'attore*, donde se observa como realidad y apariencia se confunden sutilmente. Sus preferencias se orientan, de modo bastante previsible, por una narración que se desarrolla desde el punto de vista interno del personaje, narrando en primera persona los hechos (lo que le permite, por momentos, intercalar reflexiones y comentarios del autor sobre la evolución psicológica del personaje), con diferentes grados de implicación personal en la acción (desde la identificación total con el protagonista, como en *La sposa americana*, a una visión tangencial y distante, como en las que se consideran, con razón, sus mejores obras: *Il vero Silvestri*, *L'attore*, y *Lettere da Capri*).

### 3.3.5. Natalia Ginzburg

Nacida en Palermo en 1916 con el nombre de Natalia Levi, pertenecía a una familia judía de la burguesía local. Vivió hasta 1940 en Turín, antes de que, durante la Guerra (1940-1943), el Régimen Fascista la confinara en la provincia de Abruzzo, junto con su marido, Leone Ginzburg, profesor de literatura rusa en la Universidad de Turín y dirigente antifascista de «Giustizia e Libertà» que falleció en la cárcel romana de Regina Coeli en 1944. En la posguerra, Ginzburg desarrolló una importante tarea editorial para la editorial Einaudi. Se casó por segunda vez en 1951, con un profesor de literatura inglesa, Gabriele Baldini, con quien se trasladó unos años a Inglaterra (1959-1961). Su actividad literaria (en el cultivo de la novela, el relato, la novela epistolar, la novela-ensayo, el teatro, etc.), así como la editorial y periodística continuará hasta su muerte, acaecida en Roma en 1991. A partir de 1983, fue diputada en el Parlamento italiano por la izquierda independiente.

Los inicios de Ginzburg en la literatura corresponden a una edad muy juvenil. Ya con diecisiete años publica en la revista «Solaria» un relato titulado *Un'assenza*. La continuidad temática y estilística que muestra su obra desde esta primerísima muestra literaria nos revelan que nos hallamos ante un universo literario personal que se perfila en sus trazos principales ya en los años '30, para permanecer inalterable durante años. Éste se construye en torno a la dimensión privada de la existencia, abordando una temática intimista, familiar y cotidiana, que sigue, en líneas generales, los acontecimientos típicos de la vida de cualquiera persona (el nacimiento, el descubrimiento del amor, el matrimonio, la maternidad o la muerte). Es una narrativa de existencias anónimas, centrada en las pequeñas cosas, en la infrahistoria (incluso cuando emprende la descripción del fresco de una entera generación, como ocurre en la novela *Tutti i nostri ieri*, de 1952), abordada



desde la concreción y la atención por los más mínimos detalles (incluso en los aspectos gestuales), capaces de recrear unos hechos o un personaje, un mundo muy cercano, donde se percibe el vínculo psicológico que ha establecido la autora. Algunos temas son recurrentes en su obra, y a la vez muy reveladores de una cierta visión pesimista o resignada de la vida, contemplada desde los ojos femeninos. Así, por ejemplo, los matrimonios fracasados, las duras condiciones de vida que soporta la mujer, la necesidad de rebeldía que experimenta frente a su existencia gris y monótona... Destacan, en estos años, *Un'assenza* (1941), *Mio marito* (1941), *La strada che va in città* (1942), *È stato così* (1947), *La madre* (1948), *Valentino* (1951) o *Sagittario* (1957)... Pero su obra principal es *Lessico familiare* (1963), que gozó de un gran éxito de público. Destaca no sólo por qué en esta obra la autora alcanza niveles notables de ironía expresiva, sino por qué se enfrenta —finalmente, y después de muchas evasivas—, a la inspiración claramente autobiográfica recurrente en su narrativa.

Nos hallamos ante un mundo literario tan homogéneo que incluso cuando cambia de ambientación y se sitúa en la Roma de los años '70, persisten en la obra de Ginzburg los mismos temas y el mismo modo de abordar la realidad. Así, su obra a partir de los años '70 no se diferencia mucho de la anterior. Destaca su estilo, que presenta una fuerte influencia de la narrativa norteamericana —previsible, pues se trata de una autora muy vinculada a Pavese y Vittorini—, y se consolida definitivamente en torno a una opción a favor del lenguaje realista y humilde, incluso monótono, donde prima la repetición y la escritura paratáctica. Recordaremos, de esos últimos años, algunos títulos como *Caro Michele* (1977), los relatos reunidos en *Famiglia* (1977) o *La città e la casa* (1984) y, en el terreno de la reconstrucción de un personaje histórico, *La famiglia Manzoni* (1983).

Sin duda esta narrativa intimista tiene un componente autobiográfico muy fuerte, que sin embargo la autora rehuyó durante años, combinando sus recuerdos personales con elementos de ficción. Eso fue así hasta la aparición, como apuntábamos, de *Lessico familiare* –un título en cierto modo anticipado por un relato (escrito en 1961 en Inglaterra) que se titula *Le voci della sera* (1962)—. En los años '60, aunque igualmente distante del Experimentalismo imperante, Ginzburg publicará algunas de sus obras dramáticas más famosas, como *Ti ho sposato per allegria* (1965), así como varios ensayos, todos ellos muy conocidos, donde destaca *Le piccole virtù* (1961), un título continuado más tarde con sus dos volúmenes *Mai devi domandarmi* (1970) y *Vita immaginaria* (1974).

#### **4. Actividades complementarias**

##### **4.1. Comentario de textos**

###### 4.1.1. P. Levi

4.1.1.1. *Se questo è un uomo*

4.1.1.2. *La tregua*

###### 4.1.2. B. Fenoglio

4.1.2.1. *I ventrite giorni della città d'Alba*

4.1.2.2. *Il partigiano Johnny*

4.1.2.3. *Una questione privata*

###### 4.1.3. I. Calvino

4.1.3.1. *Il sentiero dei nidi di rago*

4.1.3.2. *Ultimo viene il corvo*

###### 4.1.6. V. Pratolini, *Metello*

###### 4.1.7. C. Pavese

4.1.7.1. *La casa in collina*

4.1.7.2. *La luna e i falò*

###### 4.1.8. E. Vittorini, *Uomini e no*

- 4.1.9. C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*
- 4.1.10. I. Silone, *Fontamara*
- 4.1.11. C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*
- 4.1.12. A. Moravia
  - 4.1.12.1. *La romana*
  - 4.1.12.2. *Racconti romani*
- 4.1.13. C. Casola, *Il taglio del bosco*
- 4.1.14. M. Tobino, *La brace dei Biassoli*
- 4.1.15. G. Tommasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*
- 4.1.16. E. Morante, *Menzogna e sortilegio*
- 4.1.17. N. Ginzburg, *Lessico familiare*
- 4.1.18. G. Piovene, *Lettere di una novizia*
- 4.1.19. M. Soldati, *Il vero Silvestri*

## **4.2. Reflexión sobre los temas tratados**

4.2.1. ¿Cuáles son los temas predominantes en la narrativa italiana entre 1945 y 1956?

4.2.2. ¿Cómo se presenta, en estos años, la temática meridional y la del mundo rural?

4.2.3. ¿Cuáles son los diferentes tipos de intelectual comprometido que presenta la narrativa de este período?

4.2.4. ¿Qué importancia reviste la recuperación del Verismo en las ideas estéticas predominantes en esos años en Italia?

## **5. Bibliografía**

### **5.1. Bibliografía sobre la narrativa italiana de este período**

R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Turín 1981.

- G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV: *Il Novecento*, Einaudi, Turín 1991.
- G. Guglielmi, *Tradizione e romanzo sperimentale*, in AA.VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. IV: *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Boringhieri, Turín 1996.
- G. Bàrberi Squarotti, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. V, UTET, Turín 1996.

## 5.2. **Bibliografía específica sobre el Neorrealismo**

Son imprescindibles los siguientes ensayos sobre el tema. La mayor parte de ellos presentan, además, una interesante antología de textos:

- M. Corti, *Il Neorealismo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Turín 1978.
- AA.VV., *Introduzione al neorealismo*, a cura di G. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1974. (antología)
- AA.VV. *La letteratura partigiana in Italia (1943-1945)*, a cura di G. Falaschi, prefazione di N. Ginzburg, Editori Riuniti, Roma 1984. (antología)
- AA.VV., *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, Il Saggiatore, Milán 1980. (antología)
- AA.VV., *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, D'Anna, Messina-Florencia 1977. (antología)
- AA.VV., *L'Italia partigiana*, a cura di G. Luti & S. Romagnoli, Longanesi, Milán 1975. (antología)
- G. Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Turín 1976.
- Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di Lino Micciché, Marsilio, Venecia 1999, 3ª. ed.

### 5.2.1. **Bibliografía sobre Primo Levi**

#### 5.2.1.1. **Obras de Primo Levi**

P. Levi, *Opere*, 3 vols., prefazione di C. Cases, C. Segre y P.V. Mengaldo, Einaudi, Turín 1986-1990.

#### 5.2.1.2. **Ensayos sobre la obra de P. Levi**

C. Cases, prefazione a P. Levi, *Opere*, vol. I, Einaudi, Turín 1986.

C. Segre, prefazione a P. Levi, *Opere*, vol. II, Einaudi, Turín 1988.

P.V. Mengaldo, prefazione a P. Levi, *Opere*, vol. III, Einaudi, Turín 1990.

Para un estudio más detallado:

F. Vincenti, *Invito alla lettura di Primo Levi*, Mursia, Milán 1973.

G. Grasano, *Primo Levi*, La Nuova Italia, Florencia 1981.

W. Mauro, *Primo Levi*, in AA.VV., *I Contemporanei*, vol. V, Marzorati, Milán 1963-1974.

M. Petrucciani, *Scienza e letteratura del secondo Novecento*, Mursia, Milán 1978.

N. Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Turín 1977.

AA.VV., *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Liviana, Padua 1989.

I. Rosato, *Primo Levi: sondaggi intertestuali*, «Autografo», nº 17, 1989.

*Autoritratto di Primo Levi*, a cura di F. Camon, Ed. Nord-Est, Padua 1989.

- G. Poli & G. Calcagno, *Echi di una voce perduta*, Mursia, Milán 1992.
- F. Moliterni, R. Ciccarelli & A. Lattanzio, *Primo Levi: l'atopia letteraria, il pensiero politico, la scrittura e l'assurdo*, Liguori, Nápoles 2000.
- A. Camps, *Primo Levi. La literatura como testimonio o el testimonio de la literatura*, "Quimera" (Barcelona), nº. 165, enero 1998, págs. 23-27.

La revista "Riga" le dedicó un número monográfico editado por Marco Belpoliti, nº. 13, Marcos & Marcos, Milán 1991.

## **5.2.2. Bibliografía sobre Beppe Fenoglio**

### **5.2.2.1. Obras de B. Fenoglio**

- B. Fenoglio, *Opere*, edición crítica de M. Corti, a cargo de M.A. Grignani, P. Tomasoni, R. Cuzzoni y C. Sanfilippo, Einaudi, Turín 1978.
- B. Fenoglio, *Un giorno di fuoco: racconti del parentado*, a cura di Dante Isella, Einaudi, Turín 2000.

### **5.2.2.2. Ensayos sobre la obra de Fenoglio**

En la bibliografía sobre Fenoglio destacan las aportaciones de M. Corti y M.A. Grignani. Algunos títulos básicos son:

- G. Grassano, *La critica e Fenoglio*, Cappelli, Bolonia 1978.
- AA.VV., *Fenoglio a Lecce*, Actas del congreso de Lecce de noviembre de 1983, edición de G. Rizzo, Olschki, Florencia 1984.

G. Lagorio, *Fenoglio*, La Nuova Italia, Florencia 1970.  
W. Mauro, *Invito alla lettura di Fenoglio*, Mursia, Milán 1972.

Para un estudio más detallado sobre el autor:

- M.A. Grignani, *Beppe Fenoglio*, Le Monnier, Florencia 1981.  
M.A. Grignani, *Ancora sui «Partigiani» di Fenoglio*, «Studi e problemi di critica testuale», nº. 23, 1981.  
M.A. Grignani, *La parola a Fenoglio*, «Belfagor» 1982, pág. XXXVII y ss.  
M.A. Grignani, *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stessura all'altra del Partigiano Johnny*, «Strumenti critici», nº. 36-37, 1978.  
M.A. Grignani, *In margine al dialogo inglese-italiano in Fenoglio: emergenza del destinatario*, «Strumenti critici», nº. 38, 1979.  
M. Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un continuum narrativo*, Liviana, Padua 1980.  
M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milán 1969.  
M. Corti, nota introduttoria a B. Fenoglio, *La paga del sabato*, Einaudi, Turín 1969.  
M. Corti, *La duplice storia dei «Ventitre giorni della città d'Alba» di Beppe Fenoglio*, in AA.VV., *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Sansoni, Florencia 1970.  
M. Bricchi, *Due Partigiani due Primavera*, Longo, Ravenna 1988.  
R. Bigazzi, *La cronologia dei «Partigiani» di Fenoglio*, «Studi e problemi di critica testuale», nº. 21, 1980; actualmente en *Ibíd.*, *Fenoglio: personaggi e narratore*, Salerno-Roma 1983.  
A. Jacomuzzi, *Piemonte e letteratura nel '900*, Actas del congreso de San Salvatore Monferrato, Alessandria 1980.  
E. Soletti, *Beppe Fenoglio*, Mursia, Milán 1987.

- R. Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Einaudi, Turín 1988.  
 G.L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo vocazionale e epica di Beppe Fenoglio*, Serra e Riva, Milán 1984.  
 J. Meddemenn, *L'inglese come forma interna dell'italiano di Fenoglio*, "Strumenti critici", nº. 38, 1979.

### 5.2.3. **Bibliografía sobre Vasco Pratolini**

#### 5.2.3.1. **Obras de V. Pratolini**

Todas las obras de V. Pratolini han sido editadas individualmente por Mondadori, de Milán, y reeditadas en la colección "Gli Oscar". En lo que concierne a la edición de las obras por separado:

- V. Pratolini, *Lo scialo*, con introducción de R. Jacobbi, Mondadori, Milán 1976.  
 V. Pratoli, *Diario sentimentale*, con introducción de R. Jacobbi, Mondadori, Milán 1977.  
 V. Pratolini, *Allegoria e derisione*, con introducción de F.P. Memmo, Mondadori, Milán 1983.  
 V. Pratolini, *Metello*, con introducción de F.P. Memmo, Mondadori, Milán 1966.  
 V. Pratolini, *Cronaca familiare*, con introducción de G. Luti, Mondadori, Milán 1980.

#### 5.2.3.2. **Ensayos sobre la obra de V. Pratolini**

Recogemos la bibliografía sobre el autor y sobre la importante polémica acerca del realismo, suscitada con la publicación de *Metello*:



- R. Jacobbi, introducción a V. Pratolini, *Lo sciallo*, Mondadori, Milán 1976.
- R. Jacobbi, introducción a V. Pratoli, *Diario sentimentale*, Mondadori, Milán 1977.
- F.P. Memmo, introducción a V. Pratolini, *Allegoria e derisione*, Mondadori, Milán 1983.
- F.P. Memmo, introducción a V. Pratolini, *Metello*, Mondadori, Milán 1966.
- F.P. Memmo, *Pratolini*, La Nuova Italia, Florencia 1977.
- G. Luti, introducción a V. Pratolini, *Cronaca familiare*, Mondadori, Milán 1980.
- F. Longobardi, *Vasco Pratolini*, "Civiltà letteraria del Novecento", Mursia, Milán 1974.
- F. Ruso, *Vasco Pratolini*, Le Monnier, Florencia 1979.
- "Società", agosto 1955, diciembre 1955, febrero 1956, junio 1956 (sobre el debate a propósito de *Metello*).
- F. Fortini, *Saggi italiani*, Laterza, Bari 1974.
- C. Salinari, *Vasco Pratolini*, in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Nápoles 1967.
- C. Muscetta, *Metello e la crisi del neorealismo*, in *Realismo, Neorealismo, contorealismo*, Lucarini, Roma 1990.
- A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma 1958.
- R. Cotrone, *Il "caso" Metello: funzione e verifica di un'ipotesi estetica*, "Lavoro critico", nº. 21-22, 1981.
- AA.VV., *Vasco Pratolini*, a cura di L. Luisi Maniese, Taranto 1988.
- S. Matarrese, *Vasco Pratolini*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, prefazione di P.V. Mengaldo, Liviana, Padua 1973.

### 5.3. **Bibliografía sobre el realismo mítico**

#### 5.3.1. **Bibliografía sobre Elio Vittorini**

##### 5.3.1.1. **Obras de E. Vittorini**

E. Vittorini, *Opere narrative*, a cura di M. Corti, nota e bibliografía di R. Rondoni, Mondadori, Milán 1974.

E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milán 1970.

Como complemento, recogemos varios escritos publicados en:

E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Il Saggiatore, Milán 1967.

E. Vittorini, *Gli anni del politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Turín 1977.

E. Vittorini, *I libri, le città, il mondo. Lettere 1933-1943*, Einaudi, Turín 1985.

“Il Politecnico”, Einaudi, Turín 1975.

##### 5.3.1.2. **Ensayos sobre la obra de E. Vittorini**

M. Corti, introducción a E. Vittorini, *Opere narrative*, Mondadori, Milán 1974.

R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 vols., Loescher, Turín 1981.

G. Contini, *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Sansoni, Florencia 1968.

S. Briosi, *Elio Vittorini*, La Nuova Italia, Florencia 1970.

S. Pautaso, *Guida a Vittorini*, Rizzoli, Milán 1977.

*Per conoscere Vittorini*, a cura di G. Gronda, Mondadori, Milán 1979.

R. Rodondi, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Sellerio, Palermo 1985. (Con bibliografía sobre los escritos dispersos).

### 5.3.2. **Bibliografía sobre Cesare Pavese**

#### 5.3.2.1. **Obras de C. Pavese**

Todas sus obras han sido publicadas por Einaudi en 1968, en 16 vols., y sucesivamente reeditadas. Destacaremos la reciente:

C. Pavese, *Il mestiere di vivere, 1935-1950*, edición crítica de M. Guglielminetti, Einaudi, Turín 1990.

#### 5.3.2.2. **Ensayos sobre la obra de Pavese**

Para situarnos, es de gran utilidad un libro muy básico:

G. Colombo, *Guida alla lettura di Pavese*, Mondadori, Milán 1988.

Un estudio más profundo sobre la producción narrativa del autor debería empezar por:

D. Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Mondadori, Milán 1960.

M. Ponzi, *La critica e Pavese*, Cappelli, Bolonia 1977.

A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Florencia 1967.

- D. Fernández, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milán 1960.
- G. Finzi, *Come leggere "La luna e i falò" di Cesare Pavese*, Mursia, Milán 1976.
- G. Pampaloni, *Trent'anni con Cesare Pavese. Diario contro diario*, Rusconi, Milán 1981.
- S. Pautasso, *Cesare Pavese oltre il mito: il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Marietti, Génova 2000.

Como complemento:

- «Sigma», nº. 3-4 especial, 1964 (nº. monográfico).
- AA.VV., *Il mestiere di vivere. Cesare Pavese, trent'anni dopo*, Actas del congreso de Santo Stefano Belbo, dic. 1980, Centro Studi «Cesare Pavese», Santo Stefano Belbo 1982.

#### 5.4. **Bibliografía sobre la narrativa meridionalista**

Para situar el tema en sus coordenadas italianas, nos remitimos a:

- W. Mauro, *Cultura e società nella narrativa meridionale*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965.
- W. Mauro, *Dove va la cultura meridionale?*, «Nuovo Mezzogiorno», Edizioni del Mezzogiorno, Roma 1973.
- P. Giannantonio, *Letteratura e meridionalismo*, Liguori, Nápoles 1973.

### **5.4.1. Bibliografía sobre Carlo Levi**

#### **5.4.1.1. Obras de C. Levi**

C. Levi, *Opere*, Einaudi, Turín 1987.

#### **5.4.1.2. Ensayos sobre la obra de C. Levi**

G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, Laterza, Bari 1974.

M. Miccinesi, *Invito alla lettura di Carlo Levi*, Mursia, Milán 1989 (1a. ed. 1973).

M. Miccinesi, *Come leggere «Cristo si è fermato a Eboli»*, Mursia, Milán 1991.

C. Cases, introducción a C. Levi, *Opere*, vol. I, Einaudi, Turín 1987.

### **5.4.2. Bibliografía sobre Ignazio Silone**

#### **5.4.2.1. Obras de I. Silone**

Todas las novelas de I. Silone han sido publicadas por Mondadori, de Milán.

#### **5.4.2.2. Ensayos sobre la obra de I. Silone**

L. D'Eramo, *L'opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica*, Mondadori, Milán 1971.

G. Rigobello, *Ignazio Silone*, Le Monnier, Florencia 1975.

C. Annoni, *Invito alla lettura di Ignazio Silone*, Mursia, Milán 1974.

C. Aliberti, *Come leggere "Fontamara"*, Mursia, Milán 1977.

### 5.4.3. **Bibliografía sobre Corrado Alvaro**

#### 5.4.3.1. **Obras de C. Alvaro**

Recomendamos las ediciones siguientes (especialmente la más reciente):

C. Alvaro, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milán 1990.

C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, Garzanti, Milán 1970.

#### 5.4.3.2. **Ensayos sobre la obra de C. Alvaro**

Son imprescindibles, aunque relativamente antiguos, los ensayos siguientes:

A. Balduino, *Corrado Alvaro*, Mursia, Milán 1972 (1a. ed. 1965).

M.I. Tancredi, *Corrado Alvaro*, Vallecchi, Florencia 1969.

A. Palermo, *C. Alvaro: i miti della società*, Liguori, Nápoles 1967.

W. Mauro, *Invito alla lettura di Corrado Alvaro*, Mursia, Milán 1990 (1a. ed. 1973).

L. Reina, *Cultura e storia di C. Alvaro*, Guida, Nápoles 1973.

AA.VV., *Corrado Alvaro, l'Aspromonte, e l'Europa*, Actas del congreso de Reggio Calabria de 1978, Reggio Calabria 1981.

## **5.5. Bibliografía sobre la narrativa toscana**

### **5.5.1. Bibliografía sobre C. Cassola**

#### **5.5.1.1. Obras de C. Cassola**

La narrativa de Carlo Cassola ha sido publicada por Einaudi, de Turín, hasta 1973, y por Rizzoli, de Milán, a partir de 1973, excepto *Il soldato* y *Rosa Gagliardi*, editadas conjuntamente por Feltrinelli, de Milán, en 1958.

#### **5.5.1.2. Ensayos sobre la obra de C. Cassola**

R. Macchioni Jodi, *Cassola*, “Il Castoro”, La Nuova Italia, Florencia 1967.

M. Grillandi, *Carlo Cassola*, in AA.VV., *I Contemporanei*, vol. 3, Marzorati, Milán 1963.

G. Manacorda, *Invito alla lettura di Carlo Cassola*, Murcia, Milán 1974 (1a. ed. 1973).

R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 vols., Loescher, Turín 1981.

### **5.5.2. Bibliografía sobre Mario Tobino**

#### **5.5.2.1. Obras de M. Tobino**

Está casi íntegramente publicado por Mondadori, de Milán, y reeditado en la colección “Gli Oscar”.

### 5.5.2.2. **Ensayos sobre la obra de M. Tobino**

- F. Del Beccaro, *Tobino*, La Nuova Italia, Florencia 1967.
- M. Grillandi, *Invito alla lettura di M. Tobino*, Mursia, Milán 1975.
- G. Luti & A. Balduino, *Mario Tobino*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, 4 vols., UTET, Turín 1986 (1a. ed. 1973).
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 vols., Loescher, Turín 1981.

### 5.6. **Bibliografía sobre la narrativa “burguesa” y tradicional**

#### 5.6.1. **Bibliografía sobre G. Tommasi di Lampedusa**

##### 5.6.1.1. **Obras de G. Tommasi di Lampedusa**

- G. Tommasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, a cura di G. Lanza Tomasi, Feltrinelli, Milán 1969.

##### 5.6.1.2. **Ensayos sobre la obra de G. Tommasi di Lampedusa**

Recomendamos estos tres títulos (los dos primeros por el interés que susciten los autores, y el tercero por ser un estudio relativamente reciente, que da una nueva visión de la obra):

- M. Alicata, *Il principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano*, in *Scritti letterari*, Il Saggiatore, Milán 1968.



G.P. Samonà, *“Il Gattopardo”, i “Racconti”*, Lampedusa, La Nuova Italia, Florencia 1974.

A. Vitello, *Guisepe Tommasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987. (Incluye una importante bibliografía).

## **5.6.2. Bibliografía sobre Elsa Morante**

### **5.6.2.1. Obras de E. Morante**

Recomendamos la siguiente edición, pero recordaremos que Einaudi ha publicado también individualmente las novelas de la autora:

E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi & C. Garboli, Mondadori, Milán 1990. (Incluye bibliografía).

### **5.6.2.2. Ensayos sobre la obra de E. Morante**

Resultan imprescindibles ciertos estudios relativamente recientes:

C. Sgordon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milán 1985.

D. Ravello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Marsilio, Venecia 1980.

AA.VV., *Per Elisa. Studi su “Menzogna e sortilegio”*, Nistri-Lischi, Pisa 1990.

AA.VV., *Feste per Elsa*, anexo a “Reporter”, 7-8 dic. 1985.

### 5.6.3. **Bibliografía sobre Guido Piovene**

#### 5.6.3.1. **Obras de G. Piovene**

De la edición de su obra destacaremos:

G. Piovene, *Opere narrative*, a cura di C. Martignoni, Mondadori, Milán 1976 (incluye bibliografía).

G. Piovene, *Le stelle fredde*, prefazione di A. Zanzotto, Club degli editori, Milán 1973.

G. Piovene, *Le stelle fredde*, prefazione di F. Baldini, Mondadori, Milán 1976.

#### 5.6.3.2. **Ensayos sobre la obra de G. Piovene**

Para un estudio más profundo sobre el autor, además de las introducciones mencionadas, nos remitimos al volumen misceláneo de 1980.

A. Zanzotto, prefazione a G. Piovene, *Le stelle fredde*, Club degli editori, Milán 1973.

F. Baldini, prefazione a G. Piovene, *Le stelle fredde*, Mondadori, Milán 1976.

AA.VV., *Guido Piovene*, Vicenza 1980.

### 5.6.4. **Bibliografía sobre Mario Soldati**

#### 5.6.4.1. **Obras de M. Soldati**

M. Soldati, *Opere*, a cura di C. Garboli, Rizzoli, Milán 1991.

#### 5.6.4.2. **Ensayos sobre la obra de M. Soldati**

En el estudio de la narrativa de la autor, aconsejamos empezar por el volumen siguiente (que comprende, además, una bibliografía, a la cual nos remitimos):

C. Garboli, *La fortuna critica di M. Soldati*, in M. Soldati, *Opere*, Rizzoli, Milán 1991. (Incluye bibliografía exhaustiva).

#### 5.6.5. **Bibliografía sobre Natalia Ginzburg**

##### 5.6.5.1. **Obras de N. Ginzburg**

Einaudi ha publicado su obra en varias ediciones. Destacaremos, sin embargo:

N. Ginzburg, *Opere*, a cura di C. Garboli, Einaudi., Turín 1995.

##### 5.6.5.2. **Ensayos sobre la obra de N. Ginzburg**

C. Garboli, prefazione a N. Ginzburg, *Opere*, a cura di C. Garboli, Einaudi, Turín 1995.

G. Spagnoletti, *Natalia Ginzburg*, "Belfagor", nº. 1, 1984.

E. Clementelli, *Invito alla lettura di N. Ginzburg*, La Nuova Italia, Florencia 1978.

M. Ricciardi, *Natalia Ginzburg*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, 4 vols., UTET, Turín 1986 (1a. ed. 1973).

Para la bibliografía sobre Italo Calvino nos remitimos íntegramente al capítulo sobre la narrativa actual del presente volumen.

## **6. Objetivos didácticos del capítulo**

Es objetivo didáctico de este capítulo analizar las directrices básicas de la narrativa italiana de los años posteriores a la II Guerra Mundial hasta el “*boom*” económico, etapa en la que predomina el realismo en sus varias formas.

El capítulo analiza, en primer lugar, la importante corriente del Neorrealismo, en sus líneas generales y en la evolución de algunos de sus máximos exponentes, como P. Levi, el joven I. Calvino, B. Fenoglio, para finalizar en la polémica sobre el realismo promovida por V. Pratolini, y que marca, con la publicación de *Metello* en 1955, el final de esta etapa. Paralelamente, se estudian las líneas de continuidad con algunas propuestas narrativas ya iniciadas antes de la Guerra: el realismo mítico-simbólico de Vittorini y Pavese, la escuela de la narrativa meridional y la narrativa toscana, la producción de Moravia durante esos años. A continuación, se presentan los representantes más destacados de la llamada “narrativa burguesa”: Morante, Piovene, Tommasi di Lampedusa y Ginzburg, desde su pluralidad de propuestas narrativas.

## **Capítulo 16**

### **La poesía posthermética**

## **1. Esquema del contenido del capítulo**

1. Esquema del contenido del capítulo
2. Introducción
  - 2.1. Problemática general
  - 2.2. Preguntas clave
3. Desarrollo del capítulo
  - 3.1. La poesía neorrealista
  - 3.2. Cesare Pavese
  - 3.3. Sandro Penna
  - 3.4. Attilio Bertolucci
  - 3.5. Giorgio Caproni
  - 3.6. La superación del Hermetismo
    - 3.6.1. Mario Luzi
    - 3.6.2. Vittorio Sereni
  - 3.7. La poesía dialectal
    - 3.7.1. Giacomo Noventa
  - 3.8. Franco Fortini
4. Actividades complementarias
  - 4.1. Comentario de textos
  - 4.2. Reflexión sobre los temas tratados
5. Bibliografía
6. Objetivos didácticos del capítulo

## 2. Introducción

### 2.1. Problemática general

El abandono del Hermetismo supone en Italia el rechazo de una poesía basada en la analogía, que recurre al cultivo del símbolo y la metáfora, en beneficio de una poética que oscila entre varios polos: el impresionismo (de temática fundamentalmente popular y realista), el memorialismo poético, la tendencia al prosaismo, o bien el alegorismo. Durante años, el Hermetismo se consideró la tendencia poética más representativa del s. XX italiano, junto con la producción del segundo Ungaretti y la del Quasimodo de *Ed è subito sera* (1942), que se completan con la producción poética de Montale (erróneamente interpretado como un poeta hermético más). Frente a esta línea y contrapuesta a la corriente hermética dominante se halla el denominado polo «antinovecentista» —término acuñado inicialmente por P.P. Pasolini— de la poesía italiana del s. XX.

Una característica general de todos los poetas incluidos en este apartado es, por tanto, el abandono o la superación del Hermetismo dominante en la etapa precedente. Dicho abandono se realiza desde una pluralidad de posiciones estéticas y opciones personales. Constituye un rasgo cultural y estilístico determinante, que los distancia de una poética de lo «sublime», como también del preciosismo estilístico y la tensión hacia el Absoluto recurrentes entre los poéticos herméticos. Sin embargo, cabe destacar que esta diferenciación entre ambos polos no obedece a criterios cronológicos, sino estéticos, puesto que se incluyen en la línea posthermética dos poetas que vivieron la etapa hermética, como Luzi o Sereni, los cuales en estos años evolucionan hacia una superación de sus posiciones poéticas anteriores.

Por otro lado, hay que señalar que no existe en este grupo una clara conciencia de pertenecer a una línea “antinovecentista”, o, mejor dicho, no existe en todos ellos por igual (véase, por ejemplo, los casos de Penna, Caproni o Bertolucci). En otros poetas, esta tendencia adquiere un carácter claramente polémico y hasta provocador. Recordaremos tan sólo la opción a favor de un realismo poético cultivada por Pavese ya antes de la Guerra, por no hablar del dialectalismo de Noventa, claramente opuesto al Hermetismo dominante en su época. En este sentido, Pasolini jugará un papel importante, así como la revista «L'Officina» (que trataremos en el capítulo 20), donde se formarán, por cierto, algunos de los jóvenes poetas de la línea “antinovecentista”, como Giudici (perteneciente a la segunda generación de la llamada “escuela lombarda”). Se puede considerar que esta corriente antihermética se halla plenamente consolidada a partir de la mitad de los años '50, en un proceso que irá en aumento en los '60.

El posthermetismo es una corriente que se define por el prosaismo de su expresión poética, que adquiere una dimensión coloquial o incluso narrativa, explorando el tono bajo y la temática humilde, y optando por un lenguaje realista y cotidiano, no áulico, insólito en la poesía hermética precedente, así como en la llamada poesía pura. Se presenta como una poética del objeto, de lo concreto e inmediato. Esta será la tendencia predominante en el panorama poético italiano de la segunda mitad de siglo XX, como ya anticipábamos (volumen I) al tratar de la evolución de Montale. Se pone de manifiesto la relevancia absoluta en estos momentos de la «línea antinovecentista», que reconoce en Saba a su maestro y precedente. Dicho polo poético se halla representado por la obra de autores como Sandro Penna, Attilio Bertolucci o Giorgio Caproni. Todos ellos se dan a conocer en los años '30, aunque su producción poética se concentra, en su mayor parte, en los años pos-



teriores a la Guerra. En el panorama poético de esos años, la línea poética “antinovecentista” convive con la poesía realista de Cesare Pavese, como también con la tendencia que hemos denominado (siguiendo a «Luciano Anceschi») la «línea lombarda». Esta última se caracterizaba igualmente por una tendencia hacia el prosaismo expresivo y la narratividad, el uso de un lenguaje realista y cotidiano, y el abandono de la poesía pura. En esta corriente se inscribe la segunda parte de la producción de Sereni, además de la de los más jóvenes Giorgio Orelli, Luciano Erba, Nelo Risi o Roberto Rebora... En este grupo se incluirán, más tarde, poetas como Giovanni Giudici, Giovanni Raboni o Daria Menicanti.

Paralelamente a la evolución de esta línea, y con la misma orientación hacia un tono poético bajo y una poesía de lo cotidiano, se sitúa la producción de la poesía dialectal en la segunda mitad del siglo XX, que abordaremos a partir de la figura central de Giacomo Noventa, un autor que retoma deliberadamente los esquemas literarios decimonónicos.

De orientación más marcadamente ideológica, o incluso estrictamente política, la poesía de Franco Fortini representa otra tendencia, denominada por la crítica la poética «del error y la contradicción». Ésta se expresa desde una exposición racional y de corte argumentativo, aunque comporta igualmente otra vía de superación del Hermetismo.

Esta etapa poética se cierra a las puertas de la aparición del Experimentalismo, que trataremos, en sus diferentes tendencias y directrices principales, en el capítulo 20, junto con las investigaciones vanguardistas posteriores.

## **2.2. Preguntas clave**

2.2.1. ¿Qué caminos sigue la superación del Hermetismo en el panorama poético italiano posterior a la II

Guerra Mundial? ¿Qué poética o poéticas presenta esta fase en Italia?

2.2.2. ¿Cómo evolucionan algunos poetas herméticos después de la Guerra?

2.2.3. ¿Cómo se inscribe en el polo «antinovecentista» la recuperación de la poesía dialectal?

### 3. Desarrollo del capítulo

La línea antinovecentista tiene dos puntos de partida fundamentales. Por una lado, la lección poética de **Saba**, que desemboca en el realismo poético de **Pavese**, el impresionismo de **Penna**, **Bertolucci** o **Caproni**, y el dialectalismo de **Noventa**. El otro filón se origina en la disgregación interna que se produce dentro de las filas del propio Hermetismo, en gran parte debido a la influencia ejercida por Montale, cuya poética, esencialmente ajena al analogismo de la poesía pura de los Herméticos, constituye y representa la crisis del Simbolismo. De ahí procede la evolución posterior seguida por algunos poetas herméticos, como **Sereni** (orientado ahora hacia soluciones narrativas y prosaicas) y **Luzi** (que tiende al abandono de las estilizaciones *stilnovistas* anteriores y presenta una crisis en sus soluciones poéticas). En el mismo sentido, cabe hablar también de la poesía del más joven de estos autores, **Zanzotto**, como también de **Giudici** (que trataremos en el capítulo 20). La superación del Hermetismo será definitiva a partir de mediados de los años '50, consolidándose plenamente en la época del “boom” económico, con el afianzamiento del capitalismo tardío y la consiguiente industrialización de la cultura. Al margen de estas dos líneas poéticas que apuntábamos, se halla la propuesta igualmente antihermética de Fortini, que apuesta decididamente por una superación de la

poética analógica a través de la experimentación en el alegorismo poético.

Algunos de los temas fundamentales del momento son la soledad y la alienación del individuo, que a menudo se combinan con el desencanto ante la evolución histórica en la inmediata postguerra, o bien con la toma de conciencia de la crisis irreversible del mundo rural y la antigua cultura humanística, que decaen inevitablemente en los tiempos modernos. Así, por ejemplo, a la figura del “fantoche”, recurrente, como vimos, a principios del siglo XX, se añade ahora la temática de la incomunicación humana, la búsqueda de una identidad perdida, o bien de la inocencia de otros tiempos en el retorno al campo, la recuperación nostálgica de la infancia y del propio pasado autobiográfico, así como el tema del viaje (donde resulta relevante el motivo de la frontera, que se erige en símbolo del paso de la vida a la muerte), la ruptura insalvable entre pasado y presente, el vacío de valores en el mundo moderno. En general, podríamos resumirlos en la búsqueda de un significado perdido, que a menudo conlleva la constatación, no carente de un fuerte sentimiento de angustia, de la ausencia general de significado, del sin sentido de la existencia. Este último aspecto, que en algunos poetas se impregna de un sentimiento de culpa (Sereni), en otros, en cambio, se articula en torno al tema central de la contradicción, orientada a la denuncia de la alienación humana en los tiempos modernos (Fortini).

Otro aspecto relevante en la temática de estos años es el erotismo, que en algunos autores, como Penna, vehicula igualmente la temática de la alienación del individuo y su exclusión social, al evidenciar la diferencia de condición del poeta respecto a sus semejantes.

### 3.1. La poesía neorrealista

Los años de predominio del Neorrealismo (1943-1955) conocen el florecimiento no sólo de la narrativa y el cine, sino también de una producción poética vinculada a una temática similar y a una estética caracterizada por la aproximación realista a la realidad y al entorno inmediato del poeta. Ésta rechaza, desde varios ángulos (ya sea en el terreno formal, como en el aspecto ético, es decir, de un compromiso político) el Hermetismo dominante. Dicha corriente dará lugar a una producción poética donde predomina el compromiso del escritor, ya sea político o meramente civil. La nueva tendencia poética se verá promovida desde algunas publicaciones periódicas de esta época, como «La strada» (1946-1948), de Antonio Rusi, y más tarde «Momenti» (1948-1954). En ambas se apuesta decididamente por una escritura de tono épico y por la crónica (es decir, por una poesía de la coralidad, de carácter colectivo y popular), en detrimento de la poesía pura y la lírica hermética.

En esta toma de posición, resultarán relevantes algunos modelos literarios fundamentales: en primer lugar, la producción poética de Brecht, Mayakovsky y otros poetas ideológicamente afines, como, por ejemplo, García Lorca, o bien el francés Louis Aragon, sin prescindir de Pablo Neruda. En este sentido, resultará igualmente decisiva la recepción en Italia de una antología poética, obra de Lee Masters, titulada *Spoon River Anthology*.

Los resultados de esta línea poética no son especialmente relevantes, sin embargo, especialmente con la capacidad crítica que nos ofrece la distancia. Con todo, son representativos de la tónica general de una época, que explora las posibilidades de una poesía de lo prosaico, de tono humilde y antiáulico, siguiendo las directrices de la línea poética “anti-novecentista”. Más relevante resulta

el hecho de que esta corriente ha contribuido a la difusión y consolidación de una forma poética que toma auge a partir de estos momentos en el panorama italiano: el poema largo de carácter discursivo y desarrollo narrativo (denominado, en italiano, «*poemetto*»), que evidencia la recuperación de Pascoli. Esta forma poética, de larga tradición en Italia, se acaba imponiendo en el grupo reunido en torno a la revista «L'Officina».

Algunos nombres representativos de esta tendencia serán **Velso Mucci** y **Rocco Scotellaro**, con una poesía sobre las penosas condiciones de los campesinos del Sur de Italia. A este núcleo inicial hay que añadir la producción neorrealista de algunos poetas antes herméticos, como **Salvatore Quasimodo** (que evoluciona hacia una poesía civil y afín a la crónica social a partir de 1945), y, en menor medida, **Alfonso Gatto**.

### 3.2. **Cesare Pavese**

De sus coordenadas vitales ya hemos hablado en un capítulo precedente, al tratar de su producción en prosa, por lo que aquí nos limitaremos tan sólo a tomar en consideración su poesía. A pesar de ser mucho más famoso por su narrativa, Pavese se dio a conocer literariamente en el terreno poético con un volumen muy polémico en su época, *Lavorare stanca* (publicado por las ediciones «Solaria» en 1936). Éste se publicó en plena fase de apogeo del Hermetismo. Sin embargo, mostraba, de manera provocadora, soluciones poéticas decididamente antiherméticas. En efecto, el volumen se caracterizaba por su fuerte tendencia prosaica, e incluso narrativa, presentando una clara organicidad en todo el conjunto. La revisión posterior, y los añadidos presentes en la edición de 1943, harán hincapié en una lectura más simbólica de todo el volumen (en

este sentido, destaca, por ejemplo, la incorporación del poema «Lo stedazzu»).

*Lavorare stanca* es un volumen que niega casi completamente la instancia lírica de la escritura poética, tanto como la subjetividad del poeta y la musicalidad del verso, rehuyendo el uso tradicional de un lenguaje áulico, es decir, la especialización poética, y orientándose a la vez a la representación objetiva de situaciones y personajes del entorno más inmediato del poeta. Así, por ejemplo, predominan en él los ambientes rurales y populares, que se sitúan en pleno Fascismo, con una recurrencia en los temas y personajes (sobre todo en las figuras del anciano o del niño) que insisten en la temática de la alienación, en el sentimiento de extrañamiento y soledad del individuo, muy característicos del momento histórico, como también del propio Pavese. De hecho, la temática de sus poesías y sus novelas será bastante parecida, siendo el universo literario de Pavese muy homogéneo: además de la soledad y la alienación, cabe señalar el tema del fracaso personal; el difícil compromiso político, a menudo agotado en una simple e bastante inútil rebelión, que comporta un sentimiento de culpa e impotencia en el individuo; el amor concebido siempre como algo imposible e irrealizable; la necesidad imperiosa de comunicación humana; una sensualidad turbulenta que desemboca en relaciones personales complejas; la dicotomía campo/ciudad, que se traduce, en el plano simbólico, en inocencia/corrupción y es, al fin y al cabo, el verdadero origen de la condición de alienación y desarraigo del autor.

Una de las particularidades de su poesía es la métrica, que presenta un verso largo y de carácter fuertemente narrativo, formado a partir del decasílabo libre —tan sólo aparentemente—. El tono general que esta opción métrica confiere a su poesía es de tono particularmente épico. En esta opción se halla implícito un eco de la lección poé-

tica de **Gozzano** (un precedente inmediato para Pavese, dentro de la línea poética piamontesa del s. XX), pero también, y de un modo mucho más importante aún, la de **Walt Whitman** (que fue el tema de estudio de Pavese en su tesis de licenciatura, en la Universidad de Turín).

Después de la revisión de *Lavorare stanca* en 1943, Pavese, más dedicado ya a la narrativa, presentará, sin embargo, dos volúmenes más de poesías: *La terra e la morte* (1945), publicado en la inmediata postguerra, y *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, que se da a conocer póstumamente. Ambos continúan la tendencia simbólica apuntada ya en la revisión del primer volumen, llevada a cabo en '43, aunque quizá, como la crítica ya ha puesto de manifiesto, presentan un mayor desahogo lírico del autor.

### 3.3. **Sandro Penna**

Nacido en Perugia en 1906, murió en Roma en 1977. Estudió contabilidad, y se trasladó a la capital en 1929, donde se ganó la vida con trabajos esporádicos y como colaborador en las publicaciones «Letteratura», «Il Frontispizio», «Corriente» o «L'Ambrosiano». Su carrera se desarrolla muy apartada de los círculos culturales más influyentes en su época, aunque contó con la amistad de algunos escritores (Saba y Pasolini, entre otros).

Se dará a conocer con el volumen *Poesie* (1939), al cual seguirán, ya después de la Guerra, *Apunti* (1950), *Una strana gioia di vivere* (1956) y *Croce e delizia* (1958). Un año antes había publicado el primer volumen conjunto de su producción lírica, también conocido como *Poesie* (1957), reelaborado más tarde, en 1970, con algunos añadidos importantes, y hoy presentado bajo el título *Tutte le poesie*. A este conjunto inicial hay que añadir sus prosas poéticas,

reunidas bajo el título *Un po' di febbre* (1973), y sobre todo el volumen poético posterior, *Stranezze* (1977). Ya póstumamente, y gracias a la intervención de Garboli, se publicarán las más de 100 poesías inéditas que dejó el autor, recogidas en *Confuso sogno* (1980), y aún 65 composiciones más, que constituyen los *Penna papers* (1984). Más recientemente, se han dado a conocer las 25 poesías que Penna dedicó a un amigo, bajo el título *Peccato di gola* (1990).

Desde sus inicios, Penna se sitúa en una línea completamente opuesta al Hermetismo dominante, retomando la lección de Saba, con quien le unirá, además, una buena amistad. Saba será quien primero reconozca su importancia como poeta (en *Storia e cronistoria del canzoniere*). El tema fundamental de su poesía es el sentimiento de exclusión y rechazo social, y a la vez la necesidad, vivida con angustia, de ser aceptado y de integrarse en el grupo. Sin duda, esta temática deriva de su condición homosexual. Dicha condición le conduce, con el tiempo, a experimentar un rechazo social, es decir, a recluirse en sí mismo y en un grupo muy reducido de amistades. Consecuentemente, la temática de la exclusión social resulta no sólo central para entender su obra, sino que reviste los tonos de un conflicto profundo entre el sujeto poético y el mundo circundante. Este hecho se traducirá, en su obra, en un rechazo manifiesto por los temas sociales o históricos más inmediatos, y, por lo mismo, un alejamiento respecto del Neorrealismo imperante. Por tal motivo, se ha considerado que su poesía reviste una perenne «ahistoricidad», que le convierte en un autor singular en su época.

El gran tema de la poesía de Penna es, con todo, el erótico. En el erotismo, Penna hallará una vía posible para expresar, a través de la poesía, de modo tolerable y socialmente aceptable, su condición de homosexual y su diversidad, sin renunciar a su instancia comunicativa con el resto de la gente corriente, y convirtiéndola en un vehícu-



lo de confesión personal, sublimada a través de la actividad artística. De ahí procede su estilo, tan característico, que se orienta al cultivo de una forma grácil e incluso candorosa, a la musicalidad de toda expresión poética, a la búsqueda de una perfección formal impecable, nada provocadora, con la incorporación precisa de elementos retóricos (sobre todo la *repetitio*), y a la negación de cualquier tipo de aventura experimentalista en la subversión del metro o la rima. Sin duda, su actitud tradicional en el plano de la expresión se halla en fuerte contraste con la provocación que encierra la temática erótica y evidentemente transgresora de la obra de Penna. Por tal motivo, se puede afirmar que su experimentación formal se desarrolla en el sentido de la recuperación de formas procedentes de las más diversas tradiciones líricas, no sólo la italiana. La crítica ha hablado e identificado en su obra, por ejemplo, del *pantum* de Indonesia, como también del epigrama alejandrino. El lenguaje empleado por Penna se orienta hacia una perfecta fusión de lo áulico con lo prosaico, lo popular y cotidiano, y todo ello dentro de la más perfecta recuperación de la tradición lírica italiana en el siglo XX.

### 3.4. Attilio Bertolucci

Otro discípulo directo de Saba será Attilio Bertolucci. Nacido en 1911 en San Prospero, cerca de Parma, en el seno de una familia de propietarios rurales acomodados, empezó estudios de derecho en la Universidad de Bolonia, pero se acabó licenciándose en Letras. Allá conoció a Roberto Longhi y Giorgio Bassani, entre otros. Casado en 1938 con Ninetta Giovannardi, es el padre de los directores de cine Bernardo y Giuseppe Bertolucci.

Su labor como poeta se alterna con las colaboraciones periodísticas, editoriales (fundó en 1939 la colección «La Fenice»

de la editorial Guanda, de Parma) y televisivas. Esta actividad se acentúa en la postguerra, cuando se traslada a Roma (corresponde a la etapa de su colaboración con «Paragone», a partir de 1950, y de su fundación de la revista «Palatina», en 1957).

Bertolucci se dará a conocer como poeta con el volumen *Sirio* (1929), al cual seguirá, al cabo de unos años, *Fuochi di novembre* (1934), título que recibió una buena acogida en su época. Ya después de la Guerra presentará *La campana indiana* (1951, reeditado en 1955 y 1973), que es una selección antológica de sus poesías. A este volumen conjunto hay que añadir *Viaggio d'inverno* (1971), y más recientemente una novela en verso, *La camera da letto* (publicada en dos partes, entre 1984 y 1988), dedicada a la reconstrucción y revisión de la historia familiar, así como el volumen *La lucertola di Cassarola* (1996). Y, en el terreno de la prosa, publicará recientemente *Aritmie* (1991).

Ciertos aspectos formales de su poesía le aproximan a lo que ya dijimos a propósito de Penna: la construcción clásica de metro, la gracia y perfección del verso... Pero la suya es quizá una poesía más narrativa y más centrada en el plano biográfico, que apuesta clarísimamente a favor del mundo cotidiano y más inmediato al poeta, tratado desde un impresionismo poético que nos remite directamente a Pascoli, como también a la poesía inglesa. El universo poético de Bertolucci es absolutamente homogéneo, y permanece constante a lo largo de los años. Se podría decir que, vista en su conjunto, constituye una gran narración de sí mismo, no exenta de contemplación irónica. Respira una substancial felicidad por las pequeñas cosas y la vida de cada día, por la contemplación del paisaje rural y el ambiente de provincianas, visto como un refugio personal que se halla amenazado por los nuevos tiempos, en ple-

na transformación social causada por el “boom” económico, y presentado como verdadero contrapunto a la vida del autor en Roma.

Por todo ello, la nostalgia, las evocaciones de la memoria, capaces de salvar, en la medida de lo posible, estos espacios amenazados por el progreso, los lugares y ambientes del pasado personal del autor que se desintegra poco a poco, etc., son los temas más característicos de la poesía de Bertolucci, expresados desde un intimismo y una atención por los detalles mínimos, que son sintomáticos, una vez más, de una concepción de la escritura entendida como rescate de la realidad vivencial, una operación llevada a cabo por el poeta ante el proceso de erosión del tiempo.

El impresionismo poético de Bertolucci muestra dos vías diferentes de actuación: prefiere mayoritariamente el fragmento breve, pero también cultiva el poema largo narrativo. De este modo, la innegable componente impresionista de su visión poética se combina con una tendencia narrativa que no rehuye el momento de la reflexión del sujeto poético, pero se basa principalmente en las aportaciones de la memoria. Opta principalmente por el verso libre, un lenguaje coloquial (aunque ennoblecido), un rechazo de los elementos más marcadamente retóricos de la tradición lírica y, en los últimos tiempos, una articulación sintáctica de más largo alcance. En general, el motivo a partir del cual se desarrolla su poesía es la apropiación del mundo que rodea al poeta, a través de la contemplación de los más mínimos detalles de la vida, en una operación donde se revela igualmente importante la voluntad de objetividad como la mirada subjetiva del individuo sobre el mundo.

### 3.5. Giorgio Caproni

Una figura poética de estos años particularmente distante del Hermetismo es Giorgio Caproni. Nacido en Livorno en 1912, se trasladará a Génova al poco tiempo. Para él, ésta será en adelante su patria de adopción. Maestro de escuela elemental en Votrobbia a partir de 1935, colaboró allí en la Resistencia, y empezó a escribir poesías que se verán posteriormente reunidas en varios volúmenes: *Come un'allegoria* (1936) o *Ballo a Fontanigorda* (1938). Una vez concluida la Guerra, Caproni se trasladó a Roma, donde murió en 1990.

Su trabajo como maestro y la escritura poética se alternan también en Caproni en la postguerra, así como la labor que llevó a cabo en el campo de la traducción (destacaremos, en este sentido, algunos nombres, como Proust, Apollinaire, Frénaud, Céline y Cendras), que el autor completa con su dedicación a la crítica. Fruto de esta última actividad serán sus ensayos *Stanze della funicolare* (1952) y *Passaggio di Enea* (1956).

El primer Caproni es un poeta que prefiere el soneto o bien la canción breve, en versos cortos. Esto confiere a su poesía un aire un poco antiguo y deliberadamente poco moderno, donde se observa una atención constante por la rima y la métrica tradicional. El lenguaje poético empleado es generalmente muy cotidiano, y de carácter fuertemente musical, y sus formas son preferentemente populares. Nos hallamos ante una propuesta poética que se inscribe de lleno en la línea “antinovecentista” por su rechazo de cualquier tipo de literaturización de la escritura y su carácter nada preciosista. Por tal motivo, es una propuesta polémica respecto al Hermetismo dominante, aunque rehuye, de un modo similar, las veleidades vanguardistas de la primera mitad del s. XX.

En cambio, el segundo Caproni, el que se manifiesta después de la Guerra, muestra una evolución caracterizada por la adopción del poema largo narrativo, y el giro hacia la temática social (fundamentalmente en temas como el sufrimiento de la gente corriente en la Guerra, la vida que lleva el pueblo, etc.). Se ha interpretado, con razón, como una aproximación del autor al clima neorrealista imperante. Sin embargo, dicho prosaismo y narratividad, tan acentuados en su poesía de estos años, responden tanto a una aproximación a la verdad y realidad de las cosas, como a una necesidad de comunicación efectiva con el público, en una línea de actuación que le sitúa en la misma tónica de la misma experiencia poética de Penna o Saba (vivida, como él mismo propugnaba, desde la más absoluta "honestidad" literaria).

A finales de los años '50 se publicará su volumen poético *Il seme del piangere* (1959), donde predomina el tema de la muerte de su mare, sin por ello abandonar aquel tono popular de su poesía de los años anteriores. Por el contrario, en sus últimas investigaciones poéticas, que van del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), a los epigramas de *Muro della terra* (1975), sin olvidarnos de las más recientes, *Il franco cacciatore* (1982) o *Il Conte di Kevenhuéler* (1986), Caproni se adentra en el tratamiento de una temática que le caracterizará como poeta. Se trata del tema del viaje, entendido a menudo en sentido alegórico, como el paso de la vida a la muerte. Nos hallamos ante una poesía que, en estos últimos años, se recarga de tonos metafísicos desesperanzados y nihilistas, y por momentos de un moralismo, de carácter entre sentencioso y resignado. Este tono de su última producción se origina en la conciencia de la pérdida de toda creencia o punto de referencia moral y espiritual. Predomina ahora el poema muy breve, aunque se halle interiormente muy elaborado sobre la base de simetrías, ecos y recupe-

raciones textuales, es decir, escrito casi en contrapunto, y donde la sintaxis rebuscada complica aquella simplicidad métrica tan característica del autor en fases anteriores, por ejemplo con el uso de numerosos encabalgamientos, empleados con el propósito claro de conferir un mayor dramatismo al poema. La crítica ha observado, con razón, como entre las características del último Caproni se percibe una substancial aceptación, por parte del autor, de la convención lírica, o, si se prefiere, de la ficción poética, que se halla inseparable de su identidad formal y está impregnada de un tradicionalismo poético innegable. Éste se nutre, en la última etapa de su producción, de lo que podríamos considerar las «ruinas» de esta misma tradición lírica.

Los temas de la poesía de Caproni se reducen a tres grandes bloques: su madre, la ciudad (Livorno o Génova, que a menudo son el escenario donde se desarrolla el motivo poético) y el viaje. La ciudad constituye, además, el espacio de la cotidianidad, de la vida popular, y no es tan sólo un lugar de referencia geográfica, sino que adquiere una dimensión plenamente sentimental (de ahí que se recargue de tonos nostálgicos en la etapa vivida en Roma, por ejemplo, cuando el autor se halla tan lejos de su tierra). Respecto al tema de la madre, el otro gran eje de su poesía, la crítica ha hablado de una verdadera relación edípica. Mientras que, por su parte, el tema del viaje es recurrente en Caproni, e incluso fundamental para comprender el plano alegórico de su poesía: significa la concepción de la vida como un camino (una constante búsqueda de sí mismo y su propia identidad), donde el hombre pasa de una etapa a otra, de un estadio a otro, hasta la muerte. En este bloque de su producción poética, Caproni recurre a menudo a la recuperación literaria de ciertos mitos como el de Eneas.

No cabe duda de que en esta operación poética de Caproni, orientada a escribir una poesía que se inspire en la vida concreta, la lección de Saba resulta de todo punto fundamental, pero la crítica ha hablado a menudo también de la influencia, más lejana, de Pascoli.

### 3.6. La superación del Hermetismo

La superación de la fase hermética se produce no sólo en poetas que se sitúan deliberadamente fuera del ámbito de influencia del Hermetismo, sino en algunos de los miembros del grupo, los cuales evolucionan hacia otras posiciones poéticas después de la II Guerra Mundial. Ya hemos hablado, en el primer apartado, de la derivación que experimenta **Quasimodo** después de la Guerra hacia una poesía de corte civil, en la misma tónica de la producción neorrealista dominante. En este apartado, trataremos de la evolución de otras dos figuras relevantes del Hermetismo, **Mario Luzi** y **Vittorio Sereni**, inscritas en el grupo de los poetas herméticos en los años '30 y '40, pero que al finalizar la Guerra llevan a cabo investigaciones en nuevas soluciones poéticas, que les alejarán del Hermetismo, cuando éste entra en una fase de inercia y decadencia, en el terreno lingüístico y estilístico, en lo que se ha considerado un manierismo poético, sintomático de su pérdida de vitalidad y su agotamiento.

#### 3.6.1. Mario Luzi

De su trayectoria personal ya tuvimos ocasión de hablar en el volumen I (capítulo 12). Recordaremos tan sólo que se trata de un poeta bastante uniforme y constante, de una estabilidad consubstancial a personalidad, a

pesar de su constante experimentación poética. Se ha considerado que dicha uniformidad obedece, en buen parte, a su inalterable visión católica del mundo, desde la que abordará la problemática moderna de la crisis de identidad del individuo y su alienación. Este rasgo le permite trazar una innegable continuidad en su obra, que se define por una incesable búsqueda poética, a lo largo de los años. A todo ello se añade la confianza, o la fe, si se prefiere, en la poesía, que procede, sin duda, de sus años de formación y de su fase hermética. Dicha confianza en la poesía no decae en Luzi con los años —a diferencia de lo que ocurre con otros muchos autores en la segunda mitad del s. XX—, por lo que confiere a la poesía una dimensión de testimonio y otorga la condición de ser un verdadero instrumento de conocimiento del mundo para el poeta. De este modo, el conocimiento a través de la poesía se halla íntimamente relacionado, de un modo casi imposible de diferenciar en Luzi, con su fe religiosa, pues ambas, poesía y fe, son capaces de revelar la Verdad de la existencia, para el autor.

En este sentido, desde el Hermetismo y Simbolismo —impregnado de Decadentismo— de sus inicios, presentes en los volúmenes publicados en los años '30 y '40, Luzi evolucionará hacia una nueva etapa. En este paso, acaecido después de la Guerra, experimenta un cambio importante, que se pondrá de manifiesto en *Un brindisi* (1946) y *Quaderno gottico* (1947). Sin embargo, en los años de la inmediata postguerra, predomina en Luzi un manierismo de corte hermético, similar a la evolución hacia el manierismo poético que experimenta toda la corriente hermética en su conjunto. Con todo, esta etapa de transición resultará fundamental para el autor, pues constituye el paso previo hacia su evolución postsimbolista posterior, que emprende la superación decidida de la etapa hermética anterior, por ejemplo en sus volúmenes *Primizie del deserto* (1952) y *Onore del vero* (1957), dos títulos que correspon-



den ya a su madurez poética. En esta evolución, Luzi actúa en concomitancia con la experiencia poética de V. Sereni, que veremos a continuación.

En los años '60, el proceso constante de renovación personal de Luzi le conduce a una búsqueda poética sin duda innovadora. La muerte de su madre comportará, en el plano temático, una nueva exploración en el dolor y la búsqueda imperiosa de un sentido en la vida. Estos rasgos son determinantes en su obra, como también la problematización de la relación del sujeto poético con la realidad cotidiana, ante el derrumbe de los puntos de referencia y las certezas personales, y frente a la conciencia lúcida (practicada a partir de la duda sistemática) de las contradicciones que asaltan al hombre moderno. Son las coordenadas en las que se inscriben sus volúmenes *Nel magma* (1963), *Su fondamenti invisibili* (1971) o *Al fuoco della controversia* (1978), donde el autor busca un punto de estabilidad existencial, a veces de un modo angustioso. En dicha búsqueda, la religiosidad sigue siendo clave, en la medida que se convierte en búsqueda de la Verdad ante el misterio indescifrable que el autor percibe en la existencia.

El último Luzi, por ahora, continúa en esta línea de fuerte dramatismo poético, como ponen de manifiesto *Il battesimo dei nostri frammenti* (1985) o *Frase e incisi di un canto sublime* (1990).

### 3.6.2. **Vittorio Sereni**

Vittorio Sereni es, como ya dijimos en el volumen I (capítulo 12), una figura clave del Hermetismo, a pesar de presentar una innegable originalidad dentro de esta corriente, ya desde sus inicios, con la publicación de *Frontiera* (1941), aunque ciertamente acentuada con el siguiente volumen poético, *Diario d'Algeria*, aparecido después de

la guerra, en 1947. En su trayectoria personal, señalaremos que la originalidad a la que aludíamos responde, en gran parte, a la influencia recibida de Gozzano, Pascoli y Montale, como también a su apertura a la exploración en una línea poética alejada del Hermetismo, que rehuye toda correspondencia entre el sujeto poético y lo Absoluto —tan típica del Simbolismo y Postsimbolismo—. Además de este rasgo, ya de por sí relevante, cabe señalar que en Sereni prevalece siempre una dimensión ética y civil de la escritura —más que claramente política—, un aspecto que redundará a la hora de conferirle un tono aún más personal dentro del Hermetismo, evidente desde los inicios de su carrera literaria.

La superación del Hermetismo se llevará cabo en Sereni a partir de la depuración de algunas de sus características anteriores, como, por ejemplo, la oscuridad de expresión poética y la ambigüedad sintáctica, o bien el uso de la analogía. Todo ello se realiza a favor de una poética de la sobriedad, que ampliará su reducido ámbito poético hacia registros antes insólitos para la escritura poética, en la etapa de entreguerras. Esta evolución se pone de manifiesto de modo fehaciente en su tercer volumen.

La problemática existencial anterior (donde la prisión real adquiere un valor simbólico y universal, y la muerte se presenta como un tema recurrente), aflora nuevamente en un volumen como *Gli strumenti umani* (1965) que marca en Sereni la superación definitiva del Hermetismo, y el abandono de la lección simbolista seguida hasta entonces por el autor, respetando, sin embargo, una cierta continuidad respecto a su producción poética anterior. En efecto, la superación del Hermetismo no se produce en Sereni de un modo brusco, sino que se presenta como un cambio desde dentro, al llevar hasta las últimas consecuencias los planteamientos poéticos de su etapa anterior. Por ejemplo, con el enriquecimiento de los registros expresi-

vos empleados, que ahora se ponen al servicio de un pluri-lingüismo y pluriestilismo no exactamente de corte expresionista, orientados a la experimentación en la convergencia entre lo áulico y lo prosaico o coloquial. Esta línea de actuación desemboca en el descubrimiento, por parte de Sereni, de una dimensión narrativa en la poesía, que se traduce, en el plano formal, en un mayor dinamismo de su escritura poética, con la inserción incluso de diálogos, verdaderos relatos intercalados, o el uso del habla coloquial, etc.

Con toda probabilidad, la evolución de Sereni obedece a una urgencia comunicativa, y, en parte, al incremento de la tensión ético-social de su escritura, que por momentos alcanza niveles cercanos a la pasión política o incluso la rabia y la indignación. Por tal motivo, se podría decir que Sereni es un caso sintomático de esta superación del Hermetismo desde las mismas filas herméticas, y partiendo de sus mismos presupuestos estéticos. Dicha superación se produce, de hecho, por una apertura sintomática a la contaminación entre prosa y poesía, que es un rasgo característico de toda la línea “antinovecentista”: una contaminación que permite, en los años que aquí nos ocupan, superar el manierismo formal que muestra el Hermetismo en su decadencia.

En este último Sereni, se consolida, por otra parte, el tema de la muerte, verdadera clave de toda existencia humana —dado que ésta se caracteriza por su limitación y precariedad consubstancial—, y a la vez estímulo para el poeta en sus realizaciones, que le impelen —a partir del sentimiento de culpa o, por el contrario, de afirmación— a actuar y tomar decisiones, a llenar el vacío existencial, a conferir significado, en fin, a la propia vida. Este Sereni continúa vigente, en esencia, en su último volumen poético, *Stella variabile*, publicado en 1981 (aunque anticipado, en una edición especial, en 1979), poco tiempo antes de su muerte, acaecida en Milán en 1983.

No podemos dejar de mencionar, por otra parte, su excelente labor como traductor, por ejemplo de autores como René Char y Williams C. Williams. Además de ello, recordaremos que Sereni es también autor de prosas de corte memorialista, conocidas como *Gli immediati dintorni* (1962, con una edición corregida de 1983), y *L'opzione* (1964), incluido posteriormente en *Il sabato tedesco* (1980).

### 3.7. La poesía dialectal

En la segunda mitad del siglo XX, la poesía dialectal ha experimentado una gran recuperación en Italia, contemporáneamente a la práctica desaparición del uso del dialecto en el ámbito coloquial, de la mano de la transformación cultural del país, que ha incrementado aún más este proceso a partir del “boom” económico. Por tal motivo, para muchos poetas esta opción dialectal reviste una doble intencionalidad: por un lado, «salvar» una realidad cultural y lingüística seriamente amenazada por los nuevos tiempos, y por el otro, proponer una poética de lo inmediato, orientada al entorno concreto del poeta y a la realidad más cercana. En ambos casos, estas características se acompañan de una voluntad de denuncia social, que se inscribe, en los últimos años, en una corriente de corte contestatario. Detrás de esta opción lingüística hay implícita una clara conciencia de la homogeneización cultural del país y de la degradación a la que se halla sometida la lengua en los medios de comunicación y la administración, por la banalización de los referentes que se da en la cultura de masas. Por tanto, la denuncia social irá acompañada, en este caso, de aquel anhelo, recurrente en toda la segunda mitad del siglo XX, de un retorno a la autenticidad y pureza de los orígenes. De ahí que la poesía dia-

lectal se haya constituido en un campo de experimentación poética singularmente propicio en estos años, ya sea para la recuperación a través de la memoria de la experiencia vivida y de un pasado ya perdido, como también para la búsqueda formal y estilística (sobre todo al nivel léxico, en líneas generales).

Se debe huir, por tanto, de una interpretación reduccionista de la poesía dialectal italiana como una poesía de corte provinciano, anclada en la nostalgia. Muy al contrario, constituye una línea poética innovadora en el panorama italiano, que remite a varios otros precedentes europeos y norteamericanos: Whitman, Eliot y la antología de Lee Masters que ya mencionamos, los poetas españoles (Machado, García Lorca o J. R. Jiménez), el Postsimbolismo de Valéry o Neruda, entre otros.

Sin embargo, a medida que se consolida en el siglo pasado el estado nacional italiano (que cuenta con menos de siglo y medio), la poesía dialectal se irá recluyendo en posiciones de un lirismo cada vez mayor, o bien se orientará decididamente hacia el ámbito de la protesta contestataria. En los años '20, la literatura dialectal entra francamente en crisis (después de la etapa brillante de **Delio Tessa**, a principios de siglo, y del precedente de **Belli**, en el siglo XIX), en gran parte por la política cultural del gobierno italiano. En esos años sólo resultan notables las experiencias del costumbrismo romano de **Carlo Alberto Salustri** (denominado Trilusa, 1871-1950), del triestino **Virgilio Giotti** (1886-1973), del napolitano **Raffaele Viviani** (1888-1950), del genovés **Edoardo Firpo** (1889-1973), del abruzzés **Vittorio Clemente** (1895-1975), del siciliano **Ignazio Buttitta** (1888-1996), o bien del turinés **Giuseppe Pacotto** (denominado Pinin Pacòt, 1899-1964). No cabe duda de que los nombres principales de esta corriente en los años que nos ocupan serán el goriziano **Biagio Marin** (1891-1985) y el veneciano **Giacomo Noventa** (1898-1960).

No será hasta los años '50 cuando esta corriente recuperará la fuerza que tenía inicialmente, y precisamente gracias al potencial de crítica social y denuncia de la evolución de la sociedad de masas ante la consolidación del capitalismo tardío. Sin duda, dentro de esta corriente existe una pluralidad de tendencias, motivadas también por la existencia de varias tradiciones dialectales que se verán recuperadas en nuestra época. Además de las ya mencionadas con motivo de los nombres que apuntábamos más arriba, hay que recordar, en los últimos años, la labor llevada a cabo por **P.P. Pasolini** y el casarnés, **Tonino Guerra** y el santarcanjolés, **Nino Pedretti**, **Raffaello Baldini** y **Andrea Zanzotto** y el soligués, **Albino Pierro** y el turitano, etc.

A continuación, analizaremos la obra de Giacomo Noventa, que se inscribe de lleno en la línea “antinovecentista” que hemos ido perfilando a lo largo del capítulo. Las experiencias poéticas posteriores más relevantes, dentro de esta tendencia, se verán en el capítulo dedicado al Experimentalismo.

### 3.7.1. **Giacomo Noventa**

Giacomo Ca'Zorzi (conocido como G. Noventa a partir de 1936) nació en Noventa, en la provincia de Venecia, el 31 de marzo de 1898. Luchó como voluntario en la Gran Guerra. Después de la guerra, se licenció en derecho por la Universidad de Turín (1923), y entre 1926 y 1934 amplió sus estudios en varios países extranjeros, entrando en contacto con las corrientes literarias más actuales de su época. A su regreso a Italia, colaboró con «Solaria», y en 1936 fundó con Alberto Carocci la revista «La riforma letteraria», que polemizó abiertamente con la cultura oficial del

Régimen Fascista, hasta su cierre por la censura en 1939. Son años de persecución fascista para Noventa, que continuará con la Guerra.

Después de la II Guerra Mundial, Noventa se instala en Turín, donde colaborará con varias publicaciones, hasta 1954, momento de su traslado a Milán, ciudad donde morirá en 1960. Precisamente, en esta última etapa de su vida, publicará su único volumen de poesías, *Versi e Poesie*, en 1956, por el que fue galardonado con el Premio Viareggio.

Noventa es uno de los más claros opositores de estos años a la línea novecentista dominante en la poesía italiana, y más concretamente a Ungaretti y los poetas Herméticos, así como a la tradición poética italiana en general, que incluye también a Montale y Saba. Éste es, sin ninguna duda, uno de los motivos de su muy tardío reconocimiento (consolidado, sin embargo, en los últimos tiempos, y especialmente en 1998, año en que se celebró su centenario en Italia). La opción dialectal de Noventa se impregna siempre de la recurrente voluntad de polémica presente en el autor contra la política cultural dominante. Sin embargo, es una opción que se distancia del común denominador de la poesía dialectal italiana llevada a cabo en esos momentos. En primer lugar, porque su dialecto es muy personal (una mezcla de veneciano e italiano); y en segundo lugar, porque no se orienta a la temática dominante en esta línea poética, ni tampoco es de carácter populista. Noventa, muy al contrario, recurre al dialecto con toda la normalidad de un escritor expresándose en una lengua de cultura plenamente establecida y consolidada y, consecuentemente, sin ninguna laguna en sus registros, que en su caso deben cubrir desde lo erótico a lo político. El dialecto adquiere, por tanto, una dimensión aún más

provocadora en Noventa, orientándose decididamente a la crítica de la cultura oficial. A partir del uso del dialecto, Noventa se opone frontalmente a la poesía pura, al Hermetismo dominante en su época, y al Idealismo italiano, ya sea crociano como gentiliano. Y lo hace partiendo, sin embargo, de las reivindicaciones de un catolicismo de corte radical (que después de la Guerra, le aproximará, por ejemplo, a posiciones cercanas a la izquierda) y, en el plano literario, de la recuperación del clasicismo y el Romanticismo alemán.

Con todo, su obra presenta una contradicción implícita. Y es que nos hallamos ante una escritura necesariamente dirigida a un público muy restringido (a pesar de la intención del poeta). Este hecho determinará, en gran parte, su reticencia a publicar. Por ello, Noventa sólo publicó un volumen de poesías, y aún muy pocos años antes de su muerte.

### **3.8. Franco Fortini**

Franco Lattes (más conocido como Franco Fortini a partir de 1940, cuando adopta el apellido de su mare) nació en Florencia en 1917, siendo hijo de padre judío. Estudió en la misma ciudad, donde se licenció en derecho en 1939 y en letras en 1940, y donde conoció y frecuentó a los principales poetas herméticos de la época. Allí hizo amistad también con Giacomo Noventa. Sufrió el confinamiento decretado por el Régimen Fascista debido a su actividad política y su condición racial. Después participó en la Resistencia en Valdossola, y fue llamado a filas en 1943, exiliándose en Suiza hasta 1945. En la postguerra militó con los socialistas hasta 1957, y fue muy conocido entre los años '40 y '50 como colaborador de «Il Politecnico» de Vittorini, y más tarde de «L'Avanti», «L'Officina», «Quaderni rossi» o bien «Quaderni piacentini», entre muchas otras publicaciones de la izquierda más vanguardista y radical. Fortini alternó dichas colaboraciones con su trabajo como



publicista para Olivetti. En esos años se concreta su compromiso intelectual al margen de la línea ortodoxa del PCI, y en franca oposición a la propuesta estética imperante en el Neorrealismo, que era de corte stalinista.

A partir de los años '70, Fortini intensificó su actividad política y su imagen de compromiso e intervención social como un intelectual de izquierdas muy próximo al clima del '68 en Italia y de la revolución cultural maoista en China. Por lo mismo, fue muy crítico con la línea oficial del Partido. Por tal motivo, se le ha considerado con razón una de las voces clave de la crisis de la izquierda italiana y de sus contradicciones implícitas, en los años de consolidación del capitalismo tardío, a partir del "*boom*" económico. En Fortini tendrá una gran relevancia, por ejemplo, la recepción de las tesis del Escuela de Francfort y del marxismo crítico, que constituyen el verdadero trasfondo de su análisis de la sociedad contemporánea italiana, como también de sus reflexiones sobre la problemática relación entre literatura y política o poder. De ahí surge su "poética de la contradicción", una tendencia orientada a mostrar o revelar la contradicción implícita en nuestros tiempos, en una operación que procede a exasperarla, como la crítica ha puesto de manifiesto en varias ocasiones.

Fortini se dedicó en los últimos años de su vida a la docencia, primero en un instituto, y a partir de 1974 en la Universidad de Siena, donde enseñó Historia de la Crítica Literaria hasta 1986. Murió en 1984.

A la vista de lo que hemos dicho más arriba, resulta de todo punto evidente el rechazo frontal de Fortini a la corriente del Hermetismo, hecho que le aproxima, ya en un primero momento, a una figura poética como Noventa. En este proceso de liquidación del Hermetismo que emprende Fortini jugarán, sin embargo, un papel importante otras influencias, y muy especialmente la lección literaria de **Brecht**, así como, en los aspectos estilísticos, la del Surrealismo francés de **Paul Eluard**, fundamentalmente. Del primero, como ya se ha dicho, adoptará aquella lucidez racional que tanto caracteriza a Fortini, un autor cuya producción muestra un estilo sintácticamente seco, muy con-

ceptual y orientado al prosaismo poético, que trata —en el plano poético y no ensayístico— sobre las contradicciones inherentes a la función intelectual y la escritura poética. Del segundo, en cambio, adoptará el uso de metáforas y alegorías altamente sugestivas.

Estos rasgos se perciben ya en el fuerte carácter ideológico, y en la aspereza o aridez y concreción formal de su primer volumen poético, *Foglio di vita* (1946), que se erige de manera bastante polémica contra el manierismo hermético de la época, incorporando a nuevas figuras del panorama poético internacional, hasta entonces desconocidas en Italia, en una línea de actuación que se relacionará estrechamente, con el pasar de los años, con su intensa actividad como traductor (en este sentido, destacaremos algunos nombres: Flaubert, Eluard, Gide, Proust, Queneau, Kierkegaard, Goethe, y naturalmente Brecht, entre otros). Esta producción juvenil será revisada más tarde en la edición que toma por título *Poesía ed errore*, de 1959 (más conocida como *Poesía e errore* en la edición de 1969). Sin embargo, Fortini ya había experimentado un cambio por entonces, en el sentido de un rechazo frontal de la poesía como instrumento de carácter consolatorio y autogratiificante. Dicho cambio se manifiesta también en su poética, al optar claramente por el rechazo frontal de conceptos como la identificación poesía-belleza, y orientarse decididamente, en cambio, hacia la crónica de los hechos, que se realiza poéticamente a partir de una expresión alegórica.

Este cambio se manifiesta en su derivación hacia el cultivo del ensayo, concebido como un instrumento crítico y de intervención social y política más eficaz que la propia poesía. Los títulos fundamentales, en este sentido, son *Dieci inverni* (1957) y, más tarde, *Verifica dei poteri*, de 1965 (donde se presentan de un modo indisoluble la evolución poética y político-ideológica del autor), y, por último, *Questioni di frontiera* (1977). A menudo nos hallamos

ante un ensayo donde converge reflexión política, crítica cultural y sociológica, cuestiones literarias y políticas, etc., analizadas siempre bajo una óptica innegablemente marxista. Este Fortini ensayista, sobre todo en el volumen *Verifica dei poteri*, será una figura clave en el '68 italiano.

Los años '60 conocen, efectivamente, una nueva evolución de su poesía, que en Fortini está siempre vinculada a la reflexión sobre la función intelectual. Así, en el volumen *Una volta per sempre* (1963, reeditado en 1978), Fortini se opone, en una fecha clave como es el año 1963, tanto a la Nueva Vanguardia de Gruppo '63 como al evasivismo y a la falta de compromiso intelectual de las posiciones más burguesas de su época, proponiendo una poesía nueva, de corte solemne y lapidario (como ha puesto de manifiesto la crítica) sobre la crisis de la sociedad italiana del "boom" económico y la alienación del hombre moderno, entendida ahora como la alienación resultante del capitalismo tardío y de la moderna sociedad de consumo. Esta fuerte vocación de polémica y hasta política, que persigue en Fortini una vía de expresión a partir de un Simbolismo de corte muy racional, aunque recargado de imágenes, continuará en el siguiente volumen, de carácter claramente epigramático, *Ospite integrato* (1966), que se publica con un título muy revelador.

En los años '70 se dan a conocer sus poesías escritas entre 1962 y 1972, conocidas bajo el título *Questo muro* (1973), que es una verdadera antología personal de temas, motivos y formas presentes en todos sus volúmenes anteriores, con una visión de repaso que constituye un balance personal, poético y a la vez existencial. La última etapa de Fortini como poeta dará a la luz composiciones algo más desesperanzadas, como las del volumen *Paesaggio con serpente* (1984), que presenta poemas escritos en los llamados años oscuros del autor, comprendidos entre 1973 y 1983, cuando se hace ya del todo evidente en él la renuncia a

ejercer cualquier tipo de función intelectual. Así, vemos como el desencanto se apodera de su escritura, expresándose a través de imágenes de un barroquismo insólito antes en su obra, a menudo desde la revisión de los mitos clásicos (de aquí la referencia a Poussin en el título, aunque también a Milton o Góngora), a la búsqueda tenaz y persistente de una Verdad que se escapa cada vez más al poeta, para ser substituida tan sólo por el vacío insignificante. El pesimismo sobre la viabilidad de la revolución ocupa el lugar central en su último volumen, publicado el mismo año de su muerte, *Composita solvantur* (1984), donde este tema tan fortiniano se combina con el de la muerte y la decadencia corporal.

Quizá era una evolución bastante previsible, puesto que Fortini es de los pocos poetas que en el s. XX italiano nos da un claro testimonio de la conciencia de la transformación que experimenta la condición intelectual en la última mitad del siglo, al compás de la consolidación de la industria cultural que ha traído consigo el capitalismo en su última fase. Eso se comprueba ya desde sus inicios, en su voluntad de polémica, como también en su lúcida constatación final de una situación de impotencia, situación en la que Fortini se aferra a pesar de todo a un pequeño puñado de valores personales, aunque no menos utópicos. A decir verdad, todo ello ya se podía observar en *Verifica dei poteri*, donde se constataba la contradicción implícita, y sin salida, entre la actividad poética y la vocación de denuncia social (Luperini).

## **4. Actividades complementarias**

### **4.1. Comentario de textos**

#### **4.1.1. Cesare Pavese**

- 4.1.1.1. *Lavorare stanca*
- 4.1.1.2. *Lavorare stanca*
- 4.1.1.3. *Lavorare stanca*
- 4.1.2. Sandro Penna
  - 4.1.2.1. *Tutte le poesie*
  - 4.1.2.2. *Tutte le poesie*
- 4.1.3. Attilio Bertolucci
  - 4.1.3.1. *Viaggio d'inverno*
  - 4.1.3.2. *Campana indiana*
- 4.1.4. Giorgio Caproni
  - 4.1.4.1. *Il passaggio di Enea*
  - 4.1.4.2. *Muro della terra*
- 4.1.5. Giacomo Noventa, Versi e poesie
- 4.1.6. Mario Luzi
  - 4.1.6.1. *Onore del vero*
  - 4.1.6.2. *Al fuoco della controversia*
- 4.1.7. Vittorio Sereni
  - 4.1.7.1. *Gli strumenti umani*
  - 4.1.7.2. *Gli strumenti umani*
- 4.1.8. Franco Fortini
  - 4.1.8.1. *Poesie ed errore*
  - 4.1.8.2. *Una volta por sempre*
  - 4.1.8.3. *Composita solvantur*

## 4.2. Reflexión sobre los temas tratados

4.2.1. Define las características de la línea poética “antinovecentista” en sus diferentes propuestas poéticas en estos años.

4.2.2. Analiza la relación entre poesía y narrativa en la obra de Cesare Pavese.

4.2.3. Compara las opciones poéticas de Quasimodo, Luzi y Sereni antes y después de la Guerra. ¿Qué diferencias se aprecian en la evolución de cada uno de ellos?

4.2.4. Analiza la propuesta dialectal de la poesía de Noventa.

4.2.5. Comenta la evolución personal de Fortini y su toma de posición, con los años, respecto a la poesía.

4.2.6. ¿Cómo se manifiesta y se transforma con el tiempo el tema recurrente de la alienación del individuo en la poesía de esta época? Analiza, en este sentido, los casos de Pavese, Penna, Caproni, Fortini y Noventa.

## **5. Bibliografía**

### **5.1. Bibliografía sobre la poesía neorrealista**

W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Einaudi, Turín 1980.

AA.VV., *Poesie e realtà '45-'75*, a cura di G. Majorino, Savelli, Roma 1977.

### **5.2. Bibliografía sobre Cesare Pavese**

#### **5.2.1. Obras de C. Pavese**

Todas sus obras han sido publicadas por Einaudi en 1968, en 16 vols., y sucesivamente reeditadas. Destacaremos, sin embargo:

C. Pavese, *Il mestiere di vivere, 1935-1950*, edición crítica de M. Guglielminetti, Einaudi, Turín 1990.

C. Pavese, *Le poesie giovanili (1923-1930)*, Einaudi, Turín 1989.

### 5.2.2. Ensayos sobre la obra de C. Pavese

- D. Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Mondadori, Milán 1960.
- M. Ponzi, *La critica e Pavese*, Cappelli, Bolonia 1977.
- A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Florencia 1967.
- G. Colombo, *Guida alla lettura di Pavese*, Mondadori, Milán 1988.
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978
- A. Mutterle, *Appunti sulla lingua del Pavese lirico*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padua 1972.
- A. Andreoli, *Il mestiere della letteratura*, Pacini, Pisa 1977.
- A. Guidotti, *Tra mito e retorica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Flaccovio, Palermo 1981.
- "Sigma", nº. 3-4 especial, 1964.
- AA.VV., *Il mestiere di vivere. Cesare Pavese, trent'anni dopo*, Actas del congreso de Santo Stefano Belbo, diciembre de 1980, Centro Studi "Cesare Pavese", Santo Stefano Belbo 1982.

### 5.3. Bibliografía sobre Sandro Penna

#### 5.3.1. Obras de S. Penna

- S. Penna, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milán 1970.
- S. Penna, *Poesie*, con introducción de C. Garboli, Garzanti, Milán 1989.
- S. Penna, *Stranezze* (1957-1976), Garzanti, Milán 1977.
- S. Penna, *Confuso sogno*, a cura di E. Pecora, Garzanti, Milán 1980.

Como complemento, una muestra de su obra en prosa:

S. Penna, *Un po' di febbre*, Garzanti, Milán 1973 (relatos).

### 5.3.2. Ensayos sobre la obra de S. Penna

Son varias las aportaciones destacables, entre las que hay que empezar por los siguientes títulos:

G. De Santi, *Sandro Penna*, La Nuova Italia, Florencia 1982.

P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.

C. Garboli, introducción a S. Penna, *Poesie*, Garzanti, Milán 1989.

C. Garboli, *Penna papers*, Garzanti, Milán 1984.

E. Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, Frasinelli, Milán 1987.

P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán 1960.

G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milán 1975.

## 5.4. Bibliografía sobre Attilio Bertolucci

### 5.4.1. Obras de A. Bertolucci

A. Bertolucci, *Le poesie*, Garzanti, Milán 1990. (Comprende también sus traducciones).

A. Bertolucci, *La camera da letto*, Garzanti, Milán 1984-1986, y en edición conjunta en 1988.

A. Bertolucci, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929-1990*, a cura di P. Lagazzi, Rizzoli, Milán 1991.

A. Bertolucci, *La lucertola di cassarola*, Garzanti, Milán 1996.

A. Bertolucci, *Opere*, Mondadori, Milán 1997.



#### 5.4.2. **Ensayos sobre la obra de A. Bertolucci**

- S. Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milán 1980.
- P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.
- P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, La Nuova Italia, Florencia 1981.
- P. Lagazzi, introducción a A. Bertolucci, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929-1990*, Rizzoli, Milán 1991.

#### 5.5. **Bibliografía sobre Giorgio Caproni**

##### 5.5.1. **Obras de G. Caproni**

- G. Caproni, *Poesie*, antología a cura dell'autore, Garzanti, Milán 1976.
- G. Caproni, *Tutte le poesie*, nota di G. Pampaloni, Garzanti, Milán 1983.
- G. Caproni, *Poesie (1932-1986)*, Garzanti, Milán 1989.
- G. Caproni, *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, a cura di R. Raboni, BUR, Milán 1980.

##### 5.5.2. **Ensayos sobre la obra de G. Caproni**

Son varias las aportaciones al estudio de Caproni, algunas de ellas hoy se consideran ya clásicos:

- U. Dotti, *Giorgio Caproni*, "Belfagor", XXXIII, nº.6, 1978.
- G. Raboni, "Paragone", nº. 334, dic. 1977.
- G. Raboni, introducción a G. Caproni, *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, BUR, Milán 1980.
- AA.VV., *Genova a Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Génova 1982.

- L. Surdich, *La letteratura ligure. Il Novecento*, Ed. Costa & Nolan, Génova 1988.
- L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Ed. Costa & Nolan, Génova 1990.
- P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán 1960.
- G. Debenedetti, *Poesía italiana del Novecento*, Garzanti, Milán 1975.
- B.M. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina Edizioni, Roma 1993.

## 5.6. **Bibliografía sobre Mario Luzi**

### 5.6.1. **Obras de M. Luzi**

- M. Luzi, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milán 1988.
- M. Luzi, *L'alta, la cupa fiamma*, a cura di M. Cucchi & G. Raboni, Rizzoli, Milán 1990.
- M. Luzi, *La passione di Cristo: Via Crucis al Colosseo*, Tallone, Turín 1999.

### 5.6.2. **Ensayos sobre la obra de M. Luzi**

De la abundante bibliografía sobre el autor, cabe destacar:

- AA.VV., *Contributi per una bibliografia luziana*, a cura di A. Serao & N. Bonifazi, STAF, Florencia 1984.
- A. Luzi, *La vicissitudine sospesa*, Vallecchi, Florencia 1968.
- G. Zagarrio, *Mario Luzi*, La Nuova Italia, Florencia 1968.
- G. Mariani, *Il lungo viaggio verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*, Liviana, Padua 1982.
- A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milán 1987.

S. Agosti, *Luzi e la lingua della "verità": dal "Canto salutare" ad "Avvento notturno"*, "Strumenti critici", IV, n.º 66, mayo de 1991, 173-194.

L. Rizzoli & G. Morelli, *Mario Luzi*, Mursia, Milán 1992.

Como complemento:

AA.VV., *Mario Luzi*, Actas del congreso de Siena de mayo de 1981, en edición de A. Serrao, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983.

M. Luzi, *Frammenti di Novecento: conversando con il poeta protagonista e testimone d'un secolo*, Le Lettere, Florencia 2000.

## 5.7. **Bibliografía sobre Vittorio Sereni**

### 5.7.1. **Obras de V. Sereni**

V. Sereni, *Tutte le poesie*, introducción de D. Isella, Mondadori, Milán 1986.

V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di L. Lenzini, introducción de G. Lonardi, Rizzoli, Milán 1990.

Como complemento, una visión del Sereni prosista:

V. Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Il Saggiatore, Milán 1983. (prosas)

V. Sereni, *Il sabato tedesco*, Il Saggiatore, Milán 1980. (prosas)

V. Sereni, *Letture preliminari*, Liviana, Padua 1973 (crítica literaria).

### 5.7.2. Ensayos sobre la obra de V. Sereni

- A. Luzi, *Introduzione a Sereni*, Laterza, Bari 1990.
- D. Isella, introducción a V. Sereni, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milán 1986.
- G. Lonardi, introducción a V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, a cura di L. Lenzini, Rizzoli, Milán 1990.
- M. Grillandi, *Vittorio Sereni*, La Nuova Italia, Florencia 1972.
- L. Barile, *Sereni*, Palumbo, Palermo 1994.

Para un estudio más profundo sobre el autor, remitimos a:

- F. Fortini, *Il libro di Sereni*, en *Saggi italiani*, Garzanti, Milán 1987.
- P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milán 1975.
- P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Turín 1991.
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.
- G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milán 1975.
- F.P. Memmo, *Vittorio Sereni*, Mursia, Milán 1973.
- R. Schuerch, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, Vallecchi, Florencia 1985.
- M.L. Baffoni Licata, *La poesia di Vittorio Sereni*, Longo, Ravenna 1986.
- R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistenza. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Scaiwiller, Milán 1980.
- M.L. Baffoni Licata, *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Longo, Ravenna 1986.

A. Luzi (ed), *La poesia di Vittorio Sereni. Se ne scrivono ancora*, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 1997 e Vecchiarelli, 1999.

Stefano Raimondi, *La Frontiera di Vittorio Sereni: una vicenda poetica (1935-1941)*, UNICOPLI, Milán 2000.

Como complemento, las actas siguientes:

AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, Actas del congreso de 1984, Librex, Milán 1985.

## **5.8. Bibliografía sobre Giacomo Noventa**

### **5.8.1. Obras de G. Noventa**

G. Noventa, *Versi e poesie*, edición crítica de F. Manfriani, vol. 2 de la edición completa de sus obras, en 4 vols. (1986-1989), Marsilio, Venecia 1986.

G. Noventa, *Versi e poesie*, Marsilio, Venecia 1988.

### **5.8.2. Ensayos sobre la obra de G. Noventa**

Como punto de partida, son útiles las introducciones siguientes:

F. Manfriani, introducción a G. Noventa, *Versi e poesie*, vol. 2, Marsilio, Venecia 1986.

Del Noce, introducción a G. Noventa, *Tre parole sulla Resistenza*, Vallecchi, Florencia 1973.

Para un estudio más profundo sobre el autor, nos remitimos a los siguientes títulos, algunos considerados ya clásicos:

- P.P. Pasolini & M. Delel Arco, *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma 1952.
- AA.VV., *Poesia in dialetto del Novecento italiano*, a cura di F. Brevini, Mondadori, Milán 1984.
- AA.VV., *Poeti dialettali del Novecento*, Einaudi, Turín 1987.
- G. Benedetti, *Noventa*, en *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milán 1980.
- F. Fortini, *Noventa e la poesia*, in *Saggi critici*, Garzanti, Milán 1987.
- F. Fortini, *Noventa politico*, in *Saggi critici*, Garzanti, Milán 1987.
- F. Fortini, «A un'ebrea» *di Noventa*, in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milán 1987.
- A. Zanzotto, *Noventa tra i moderni*, «Comunità», junio-julio de 1965 (recogido en AA.VV., *Giacomo Noventa*, Olschki, Florencia 1989).

Como complemento, las actas siguientes:

- AA.VV., *Giacomo Noventa*, Actas del congreso de junio de 1986, Olschki, Florencia 1989.

## 5.9. **Bibliografía sobre Franco Fortini**

### 5.9.1. **Obras de F. Fortini**

- F. Fortini, *Paesaggio con serpente*, Einaudi, Turín 1984.
- F. Fortini, *Composita solvantur*, Einaudi, Turín 1984.
- F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Turín 1978.
- F. Fortini, *Versi scelti*, a cura di P.V. Mengaldo, Einaudi, Turín 1990.
- F. Fortini, *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Einaudi, Turín 1997.

- F. Fortini, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, De Donato, Bari 1966; reeditado, con añadidos, como *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985.
- F. Fortini, *Il dolore della verità: Maggiani Incontra Fortini*, a cura di Erminio Risso, P. Manni, Lecce 2000.
- F. Fortini, *Il ladro di ciliege*, Einaudi, Turín 1982. (Antología de las traducciones).

De su importante obra ensayística recomendamos:

- F. Fortini, *Dieci inverni*, Feltrinelli, Milán 1957; reeditado por De Donato, Bari 1963.
- F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milán 1965; reeditado por Garzanti, Milán 1989.
- F. Fortini, *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974.
- F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milán 1987.
- F. Fortini, *Questioni di frontiera*, Einaudi, Turín 1977.
- F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977 (reeditado en 1988).
- F. Fortini, *Insistenze*, Garzanti, Milán 1985.
- F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milán 1990.
- F. Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991. (Antología de temas)
- F. Fortini & P. Jachia, *Fortini -leggere e scrivere-*, Marco Nardi editore, Florencia 1993.
- F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Turín 1993.

De su obra narrativa y memorialística destacamos:

- F. Fortini, *Agonia di natale*, Einaudi, Turín 1948; reeditado como *Giovanni e le mani*, Einaudi, Turín 1972.
- F. Fortini, *Asia maggiore*, Einaudi, Turín 1955.

- F. Fortini, *Sere in Valdossola*, Mondadori, Milán 1963; reeditado por Marsilio, Venecia 1985.
- F. Fortini, *Dario tedesco 1949*, Manni, Lecce 1991.

### 5.9.2. Ensayos sobre la obra de F. Fortini

- P. V. Mengaldo, introducción a F. Fortini, *Versi scelti*, Einaudi, Turín 1990.
- A. Berardinelli, *Fortini*, La Nuova Italia, Florencia 1974.
- V. Carini & C. Di Girolamo, *Franco Fortini*, «Belfagor», 3, 31, mayo de 1977.
- R. Luperini, *Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986.
- R. Pagnanelli, *Fortini*, Transeuropa, Ancona 1989.

## 6. Objetivos didácticos del capítulo

Es objetivo didáctico de este capítulo el estudio de la evolución de la poesía italiana después de la fase herméctica, en lo que habitualmente se conoce como la “línea anti-novecentista”.

En este sentido, se analiza la producción poética de esta tendencia, en las diferentes corrientes que ésta presenta a partir de la II Guerra Mundial: en primer lugar, la poesía neorrealista, así como las propuestas más o menos provocadoras de Pavese, Penna, Bertolucci y Caproni; la poesía dialectal, especialmente en el caso de Noventa; la “poética de la contradicción” de Fortini; así como la evolución, en estos años, de dos figuras literarias del Hermetismo, M. Luzi y V. Sereni, que emprenden su superación desde dentro. Esta fase posthermética resulta fundamental para comprender el segundo gran polo de la producción poética italiana del s. XX, que marca las directrices de la producción poética de este país en los últimos años.



## **Capítulo 17**

### **La crítica italiana de la segunda mitad del s. XX**

## **1. Esquema del contenido del capítulo**

1. Esquema del contenido del capítulo
2. Introducción
  - 2.1. Problemática general
  - 2.2. Preguntas clave
3. Desarrollo del capítulo
  - 3.1. Las tendencias internacionales
  - 3.2. Las corrientes de la crítica en Italia
4. Actividades complementarias
  - 4.1. Comentario de textos
  - 4.2. Reflexión sobre los temas tratados
5. Bibliografía
6. Objetivo didácticos del capítulo

## 2. Introducción

### 2.1. Problemática general

En la inmediata postguerra nos hallamos ante un panorama dominado aún por posiciones críticas herederas de **Croce**, o de su posterior desarrollo, en lo que hoy conocemos como historicismo de corte marxista. Esta corriente proporciona una base crítica para el apogeo de la corriente neorrealista, dominante en aquellos años, de un modo más o menos oficialista según los críticos. Junto a esta tendencia empiezan a tomar relevancia ciertas aportaciones de la estilística, que en el ámbito italiano se combinarán con la fuerte tradición filológica propia, con resultados fructíferos y muy importantes.

Pero a partir de los años '60 se produce un cambio significativo en este panorama crítico, con notables repercusiones estéticas, ya que pondrá punto y final al realismo mimético de la fase neorrealista. Este cambio se podría definir como el resultado del proceso por el cual el arte, en general, se percibe en su dimensión de artificio, convirtiéndose en simple lenguaje, susceptible, por tanto, de ser analizado como un *texto* (ya se trate de una obra de creación literaria o bien de filosofía, historia, o incluso ciencia). *Texto* o bien *escritura*, que es un término que se pondrá de moda gracias a los críticos franceses. De un modo revelador, pues pone de manifiesto el predominio del acto de la lectura, por encima de la instancia autoral, puesto que es ésta, en último término, la que confiere carácter literario a un texto, de acuerdo con el uso que el intérprete hace de él. En la misma línea se observa, más recientemente, como el ensayo, o la filosofía y la historiografía, entre otras disciplinas, adoptan formas literarias, y empiezan a considerarse, al igual que la literatura, un texto. Este fenómeno determina, de hecho, la negación de toda

especificidad literaria, pues transfiere al lector la posibilidad de llevar a cabo una interpretación estética de cualquier texto.

No cabe duda de que en esta reciente “relajación”, por decirlo de algún modo, de los límites de la literatura se percibe una actitud que algunos críticos han interpretado como nihilista, pues implica un relativismo en la reflexión estética, como también en el concepto de literatura que ésta implica. Dicho relativismo remite, en último término, al “pensamiento débil”, un rasgo recurrente en el Postmodernismo. Paradójico o no, en este proceso se asiste a la eclosión de una nueva disciplina: la teoría de la literatura, que se plantea como el estudio de la literatura realizado no desde una posición ontológica, sino en sus diferentes metodologías de estudio y aproximación al texto literario.

Si la primera parte de este período muestra un interés prioritario por el texto y sus estructuras formales (desde la recuperación del Formalismo ruso hasta el surgimiento de la Narratología), o bien las relaciones con el contexto histórico (punto de partida de la Semiología cultural). En cambio, a partir de los años ‘70 se consolida el Postestructuralismo, que comportará un giro radical en el punto de vista crítico: del autor al lector, de la descripción del texto a su interpretación: es decir, del texto al momento hermenéutico. En este giro se sitúan tanto el nihilismo crítico de la Deconstrucción (ya sea en la versión de **Derrida**, como en la de **Paul De Man**, que nos acaba conduciendo, en última instancia, a una imposibilidad hermenéutica), como el *Misreading* (que atiende a la “falsedad” consubstancial de cualquier interpretación, que se convierte en “mala interpretación”), y también la Teoría de la recepción, desarrollada por el Escuela de Constanza, sin olvidar las posiciones Neognósticas más recientes.

## 2.2. Preguntas clave

2.2.1. ¿Qué relación establece y qué diferencias presenta el Estructuralismo respecto a las corrientes críticas precedentes?

2.2.2. ¿Qué diferencia la crítica postestructuralista de la anterior o anteriores?

2.2.3. ¿Qué caminos sigue la crítica italiana en este período y qué referentes internacionales tiene?

## 3. Desarrollo del capítulo

### 3.1. Las tendencias internacionales

El Estructuralismo se difunde en Francia, la URSS y también Italia. Tiene como precedente inmediato el *New Criticism* norteamericano de los años '40-'50. En Francia surge junto a la recuperación del Formalismo ruso de la primera mitad del siglo XX (1916-1930), gracias a la confluencia de varios factores, entre los que juega un papel nada desdeñable el exilio de ciertos exponentes del Formalismo ruso en Francia. En sus orígenes hay que situar, sin duda, las famosas Tesis del Círculo Lingüístico de Praga, presentadas en el I Congreso de los filólogos Eslavos de 1929, donde participan **Trubeckoj**, **Jakobson**, **Karcevskij**, **Trnka**, **Mukarovsky** y **Havrànek**. Esta línea de investigación se inscribe en la tradición de los famosos estudios de San Petersburgo (OPOJAZ) y el Círculo Lingüístico de Moscú. Pero las Tesis de Praga (según las cuales **1**) la obra se concibe como una estructura funcional, compuesta por varios elementos que no se pueden comprender al margen de su interrelación y de la relación de los mismos con todo el conjunto; y **2**) elementos objetivamente idénticos pueden desarrollar funciones completa-

mente diferentes en estructuras también diferentes) son la gran aportación, que contribuye, además, a presentar la obra literaria no sólo en su pluralidad de planos o niveles (fonológico, sintáctico, morfológico, léxico...), sino también como un producto o artificio combinatorio que se sustenta en la variabilidad de sus relaciones recíprocas. El lenguaje asume, por tanto, una prioridad absoluta, siguiendo los pasos de los Formalistas, que procedieron a desarrollar una ciencia del lenguaje poético, entendido como una manipulación del lenguaje común, y por tanto en su dimensión de artificio. Para toda esta escuela crítica resulta imperativo, en primer lugar, proceder a una aproximación a la obra literaria en su concreción objetiva, al margen de condicionamientos ideológicos. De ahí procede su conocida animadversión por el historicismo, como también, más tarde, por posiciones críticas afines a la psicología o la sociología. En sus planteamientos críticos, cuenta tan sólo la atención por la “forma”, entendida como la ley de composición de un determinado objeto artístico. En segundo lugar, importa sobre todo el estudio de la expresión artística —de qué modo una obra comunica lo que expresa—, y mucho menos el de los contenidos. La herencia del Formalismo resulta, por tanto, evidente en este rechazo del plano del contenido o temático. Y, en tercer lugar, dicha aproximación a la literatura se realiza partiendo de la base de la inmanencia de toda obra.

A partir de estos planteamientos, el Formalismo llegó a la formulación de dos leyes sobre el lenguaje poético: **1)** la configuración de la obra literaria se produce en un sistema de niveles sobrepuestos que se estructuran según relaciones horizontales (tomando como base la homogeneidad léxica, métrica, de la rima, la aliteración, etc.) o verticales (según la sugestión fónica, etc.); y **2)** las palabras poéticas se combinan en secuencias paralelas (por ejemplo, la rima, el estribillo de una poesía, etc.).

Por esta vía, el Formalismo, al desarrollar el estudio de las relaciones entre los varios planos de la obra, sienta las bases de lo que más tarde se conoce como Estructuralismo. A esta investigación inicial, de carácter formalista se añadieron las aportaciones posteriores de los miembros del Círculo Lingüístico de Praga (**Mukarovskij, Ejchenbaum, Sklovskij**). Esta línea de investigación dio lugar, después de la II Guerra Mundial, al desarrollo de las posiciones formalistas y estructuralistas iniciales, en un sentido más técnico y proclive al análisis lingüístico de los textos, que culminará en el Estructuralismo de los años '60 en Europa.

La escuela estructuralista francesa tendrá como miembros más destacados, en primer lugar, **Gérard Genette**, junto con **J. A. Greimas, Roland Barthes** y **Todo-rov**, quien emprende una importante revisión del Formalismo ruso. Se diferenciará de sus precedentes fundamentalmente por su orientación hacia el estudio de la narrativa, en lugar del lenguaje poético, que fue capital en la escuela precedente.

Otra evolución del Estructuralismo es la constituida por la propuesta crítica de **Lucien Goldmann** (1813-1970), que intentará una vía de integración entre el Estructuralismo y el Marxismo (especialmente en su relectura de Marx y Lukács) en su concepción de un “estructuralismo genético” que se orienta al estudio del trasfondo ideológico existente bajo las estructuras mentales y artísticas. Será particularmente conocido su ensayo sobre la corriente del “*Nouveau Roman*” francés, *Pour une sociologie di roman* (1964).

Por su parte, en el ámbito soviético se desarrolla la Escuela de Moscú-Tartu, con **J. M. Lotman** (1922-1995) y **Uspenskij** como principales figuras. Esta línea propone una semiótica cultural, como se observa en las famosas Tesis de Varsovia sobre el estudio semiótico de la

cultura (1973). Tanto en la Semiótica cultural como en el Estructuralismo genético se observa una misma tendencia hacia el estudio de la estructura —no del texto, sino del contexto cultural—, que en la Semiótica cultural asume un predominio absoluto —como “sistema de sistemas” de los varios sistemas de signos, entre los que se cuenta también la literatura—. En este sentido, resulta reveladora la evolución del propio Lotman, como se aprecia, por ejemplo, entre dos de sus títulos: *La estructura del texto poético* (1970) y *Texto y contexto. Semiótica del arte y de la cultura* (1980).

Como ya dijimos más arriba, los años ‘70 marcan la superación del Estructuralismo. En el Postestructuralismo se podrán distinguir, a un nivel internacional, diferentes posiciones.

En primer lugar, el Escuela de Constanza, con **H.R. Jauss** a la cabeza, que desarrolla a partir de 1967 la Estética de la Recepción (1921-1997), y cuenta con algunos títulos fundamentales en la crítica de esos años, como *La historia de la literatura como provocación de la experiencia estética* (1972) o *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1982). Jauss retoma la hermenéutica en los presupuestos filosóficos de un precedente suyo, **Gadamer**, incorporando a la crítica ciertos conceptos como “horizonte de expectativas”. Sin embargo, Jauss se orienta más al estudio de la recepción de una obra, a partir del análisis del canon que la convierte en socialmente interpretable como texto literario, desde una posición que compagina fácilmente reflexión estética (capaz de incorporar también consideraciones sobre la vanguardia), y estudio de la literatura o sociología literaria. Su teoría muestra la centralidad (recurrente en todo el Postestructuralismo, a decir verdad) del momento de la lectura o interpretación del texto, que substituye a la importancia que presentaba el plano autoral o intencional de la obra en etapas anteriores.



Por su parte, **W. Iser**, otro nombre relevante de la Escuela de Constanza, continuará esta tendencia, pero se orientará preferentemente al estudio de los actos de lectura y a la interrelación entre lector y texto (*The Act of Reading*, 1978).

Un desarrollo de la Estética de la Recepción en la línea sociológica se puede hallar en las aportaciones críticas de la llamada Escuela de Burdeos, donde destaca **Robert Escarpit**, autor de un ensayo hoy en día clásico, *Sociologie de la littérature* (1958).

La segunda gran corriente de estos años es la crítica simbólica, íntimamente relacionada con la crítica psicoanalítica que estudiaremos a continuación. Se orienta a poner de manifiesto la pluralidad sémica del texto, inscribiéndose en la tradición de la literatura postsimbolista (donde destacan Yeats, Eliot, Joyce, Claudel, Proust, Kafka, etc.), con la aportación de una aproximación filológica al texto. Así se observa en sus máximos exponentes: **Ernst Cassirer, Susan Langer, Paul Ricoeur o Gaston Bachelard**. El símbolo se convierte en el concepto clave en esta escuela, y no tan sólo en lo que concierne al estudio de la literatura, sino al de la cultura en su conjunto. Por tal motivo, se ha establecido una conexión relativamente fácil entre esta tendencia crítica y las obras de Freud, Lacan, Jung o incluso de un cierto Foucault, como también con la crítica psicoanalítica y las aportaciones de la antropología cultural, desarrollada en esos mismos años por parte de Lévi-Strauss, Mircea Eliade o Kerényi.

Ya sea en su orientación metafórico-ontológica, como en la temático-psicoanalítica o mítico-ritualista, lo cierto es que la crítica simbólica se desarrolla en torno al concepto clave de *imaginery* o imaginario, entendido como el sistema de imágenes de una obra. Este sistema se entiende como estructura portadora de significado, a menu-

do organizada en torno a una palabra clave, la cual, por su carga evocativa en el universo literario del autor, comporta una constelación de significados complementarios o anexos (también denominada “palabra compleja”, en la terminología de **Knights**). El estudio de esta estructura evocativa se presenta muy a menudo como desarrollo de la estilística, puesto que se orienta a la interpretación del universo metafórico de un escritor (por ejemplo, el tema del laberinto en Borges). Así ocurre en las investigaciones sobre el léxico y la teoría del campo estilístico de **Giraud**, o en el método crítico, de carácter temático, seguido por **Richard**, que concibe el tema como principio organizador de una obra.

A menudo la derivación hacia la crítica psicoanalítica resulta bastante episódica. Por ejemplo, **Mauron**, en un estudio ya clásico, como *De las metáforas obsesivas al mito personal* (que estudia las asociaciones involuntarias de un escritor a partir de la comparación de sus varias obras, hasta llegar al concepto de mito personal de un autor). O bien **Weber**, especialmente en su ensayo *Genèse de l'oeuvre poétique. Domaines thématiques*, donde el tema se identifica siempre con un trauma infantil, que adquiere la capacidad de estructurar por entero la obra del autor.

El aspecto sociológico del mito, implícito en el lenguaje de una colectividad, ha sido en cambio abordado por **Lévi-Strauss**, como ya apuntábamos, así como por **Dumézil**, **G. Gusdorf**, **G. Durand**, y en el campo anglosajón, por **Frazer**, **Harrison**, **Cornford**, **Cassirer** o **Langer**. Pero sin lugar a dudas, la crítica mítico-simbólica más relevante en esta época es la de **Northrop Frye**, cuyas aportaciones serán decisivas: *Anatomy of Critics*, *Fearful Symmetry* (donde destacan sus estudios sobre Blake), o *Fables of Identity* (sobre los arquetipos). La investigación de Frye le conducirá, por otra parte, a desarrollar una crítica de los géneros, evidenciando el aspecto ritual y mítico pre-

sente en el drama, o bien el carácter epifánico de la poesía, entre otros aspectos.

Otra tendencia dentro de esta corriente se debe a **Wilhelm Emrich**, orientado al estudio del carácter histórico, y a la vez semántico, del símbolo poético, como, por ejemplo, en *Interpretación de los símbolos y estudio de los mitos*.

Una clara derivación del Estructuralismo es la corriente de la crítica semiológica, que se orienta al estudio de todos los fenómenos culturales como sistema de signos, entendidos como comunicación, susceptible, por tanto, de ser estudiada como cualquier otro acto comunicativo, aunque no siempre sea de carácter lingüístico. En esta línea, destacan dos grandes posiciones críticas: la de **R. Barthes**, para quien cualquier sistema —también el sistema de la cultura— se organiza según las leyes que rigen para la lengua. O bien la semiótica de **Peirce** y **Morris**, que derivará en una teoría de la información, al margen de las pautas lingüísticas. La centralidad de la comunicación, como también la referencia a la teoría de la comunicación, aportan a esta corriente crítica dos conceptos clave: código y mensaje. Desde esta perspectiva, todo acto comunicativo constituye un mensaje que se elabora según la pauta del repertorio de signos de un código (**U. Eco**).

El estudio semiológico comprende otros campos de estudio, al margen de la crítica literaria, pero siempre se orientan a analizar la manera como un mensaje se estructura respecto a un código. Se ocupará, asimismo, de estudiar el grado de originalidad e innovación de una obra respecto al código (por ejemplo, la lengua literaria de un cierto período histórico, que constituye el contexto lingüístico de un autor). En el terreno crítico, se ha aproximado muy a menudo al Estructuralismo y a la crítica simbólico-temática. Es el caso de **Barthes**, del último **Jakobson** o

bien de **Lévi-Strauss**. Se trata de una corriente crítica que concibe la obra como un organismo capaz de generar significados. Por todo ello, el crítico se ve impelido a tomar posiciones hermenéuticas, de modo tal que se presupone un diálogo obra-crítico. Desde este punto de vista, se puede apreciar la aproximación de esta tendencia a la “*Nouvelle Critique*” francesa. Nos hallamos ante una aproximación al texto literario que permite distinguir los diferentes niveles del mensaje, abriendo las puertas a varios desarrollos críticos (lingüísticos, simbólicos, estilísticos...), presentados, sin embargo, desde el rigor metodológico que resulta característico del Estructuralismo. Si nos atenemos a esto, se puede considerar que no se trata propiamente de un método crítico nuevo, sino más bien de un instrumento para identificar los diferentes niveles de significado susceptibles de ser estudiados.

Una de las grandes tendencias del Postestructuralismo es la Desconstrucción, desarrollada fundamentalmente en los EE.UU., y más concretamente en la Universidad de Yale, entre los años '60 y '70. Allí trabajó durante años **J. Derrida** (de quien ya tratamos en un capítulo anterior, en el volumen I). La Desconstrucción constituye fundamentalmente otra tendencia nihilista de la crítica, que deriva del pensamiento derridiano, y remite a la filosofía de Nietzsche y Heidegger, especialmente en su máximo exponente, **Paul De Man** (1919-1993), cuyo principal ensayo es *Allegories of Reading* (1979). Sin duda, es una corriente crítica contraria a cualquier fundamentalismo, puesto que cuestiona la mismísima posibilidad de descifrar un texto, partiendo de la inexistencia de una verdad o contenido verdadero, es decir, de un significado en la obra. En De Man, por otra parte, la frontera entre la crítica y el objeto de la misma (literatura) se desvanece completamente, pues la misma crítica se literaturiza en su lenguaje.

Por esta vía, la crítica acaba siendo tan sólo la narración de una operación fallida, dada la condición esencialmente “ilegible” de toda obra. La crítica se confronta con su propio fracaso, como el propio título de su ensayo principal evidencia, al poner de manifiesto el necesario proceso de alegorización del significado, que es siempre en sí mismo evanescente y huidizo.

Similarmente inscrita en la Deconstrucción, se halla la obra crítica de **Stanley Fish** (1938), autor de *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities* (1980), donde, una vez más, constatamos que la interpretación de la obra deriva tan sólo de los modelos que rigen en la comunidad, y de las estrategias de lectura que ésta impone al individuo incluso de modo inconsciente.

Junto a estas posiciones críticas, cabe mencionar el nuevo Historicismo norteamericano, que deriva de la Deconstrucción en la medida que rechaza cualquier fundamentalismo ideológico. Sin embargo, éste se orienta más bien a los estudios culturales y al análisis de las relaciones hegemónicas en la sociedad (siendo una corriente heredera, en este sentido, del Marxismo, tanto como del pensamiento de Foucault).

Uno de los máximos exponentes de los “Yale Critics” es **Harold Bloom**, responsable de la tercera gran corriente Post-estructuralista de la crítica en estos años. Dicha tendencia se orienta hacia la gnoseología y el misticismo de la Kabbala ya en *Kabbalah and Criticism* (1975). Anteriormente había mostrado una concepción problemática de la relación entre toda obra y sus precursores en un ensayo conocido como *The Anxiety of Influence* (1973). Harold Bloom se sitúa, en último término, en posiciones críticas propias de un esteticismo de carácter místico, confiriendo un valor casi religioso a los clásicos de la literatura y, por tanto, a la tradición. Así, por ejemplo, en su recién-

te —y muy polémico— *The Western Canon* (1994). No cabe duda de que la posición de Bloom será rechazada, incluso de modo violento, por parte del nuevo Historicismo. En la misma tesitura se halla el inglés **George Steiner**, en una línea de investigación que se orienta al transcendentalismo, y que persigue en la obra hallar una verdad estética superior —o incluso plenamente religiosa—, como vía de superación del relativismo de valores imperante en la postmodernidad. Así, por ejemplo, en *Real Presences* (1989).

### 3.2. Las corrientes de la crítica en Italia

Si en la primera mitad del siglo XX la corriente crítica más relevante y casi única en Italia es el Idealismo crociano, la segunda mitad del siglo conocerá un momento de apertura a las corrientes internacionales, comportando una importante modernización cultural del país, especialmente a partir de mediados de los años '50. Coincide con la etapa —fundamental desde todos los puntos de vista— del auge de las traducciones, cuando se publican y difunden en Italia la obra de **Leo Spizer**, **F. Saussure**, los Estructuralistas del Círculo Lingüístico de Praga y los Formalistas rusos, así como el Estructuralismo norteamericano y a la crítica temático-simbólica.

En la inmediata postguerra se perfilan varias orientaciones críticas en Italia. En primer lugar, una corriente historicista heredera del Idealismo y vinculada a las nuevas tendencias estilísticas derivadas de la difusión de la *Stilkritik* de **Spizer**. Es una tendencia que remite a **Croce**, por ejemplo, en la labor crítica de **Terracini**, **Schiaffini** o **Devoto**, así como en la estilística de **Bally** o en la crítica de las variantes de **Contini**. En segundo lugar, una corriente estructuralista, que comprende la escuela filológica de **Cesare Segre**, **D'Arco Silvio Avalle** o **Maria**

**Corti.** La crítica Marxista, de herencia gramsciana, se ocupará fundamentalmente del Neorrealismo, abriéndose a las nuevas aportaciones sociológicas. En tercer lugar, una corriente psicoanalítica, a menudo combinada con la crítica semiológica. Y, por último, la crítica semiológica, muy a menudo dentro del ámbito de influencia del Formalismo, como también de la crítica temática y simbólica (por ejemplo, en el estudio de los géneros, que será muy relevante).

Al margen de eso, cabe tener en cuenta la abundante producción crítica que se publica en revistas y publicaciones periódicas de este período (como «L'Officina», «Il Politecnico» o «Il Menabò»). Es lo que se ha denominado «crítica militante». En este terreno, que se afianza a partir de la consolidación del periodismo cultural (la famosa «terza pagina» de los periódicos italianos) destacarán muchos escritores importantes del siglo XX italiano, como **Eugenio Montale**, **Sergio Solmi**, **Franco Fortini**, críticos como **Giacomo Debenedetti**, periodistas como **Pietro Pancrazi**, pero sobre todo figuras literarias como **Pavese**, **Vittorini**, y algunos críticos prestigiosos que proceden de ámbitos universitarios (**Contini**, **Mario Praz**, **Momigliano**, **Terracini**, **Devoto**, **Schiaffini**, **Trompeo**, etc.). Trata sobre todo de las novedades editoriales, y se consolida a partir de finales de los '50 y hasta bien entrados los '70, cuando se empiezan a observar los signos de un fenómeno que se irá imponiendo con los años: la disolución de la frontera entre crítica académica y crítica militante. En un primer momento, esto irá en beneficio de la crítica académica y en detrimento —hasta su práctica desaparición—, de la crítica militante en los periódicos y publicaciones periódicas de amplia difusión.

En este terreno, destacaremos la aportación crítica de **Luciano Anceschi** (1911-1996). En él, la actividad crítica se combina con la reflexión estética de corte fenomenológico, que se orienta a definir lo que caracteriza un es-

tilo o una corriente. Anceschi es fundamental en la evolución de algunas de las principales corrientes literarias italianas del siglo XX, del Hermetismo a la Nueva Vanguardia, y fue además el director de la importante publicación «Il Verri».

En conjunto, observamos varias orientaciones críticas en la Italia de este período:

**1)** el estudio de la relación que presenta la obra de arte y la literatura con el contexto histórico, social y económico (crítica marxista y sociológica);

**2)** el análisis del modo como un autor se aproxima a la realidad (crítica psicoanalítica);

**3)** el estudio de la relación del autor con la obra (crítica estilística, ya sea spizeriana, o bien crítica de las variantes);

**4)** el análisis de la relación entre la obra y el sistema literario, que proporciona modelos y géneros al autor (crítica formalista, temática y semiológica);

**5)** el análisis del público o del destinatario (derivada de las teorías de Philippe Sollers).

Como se puede ver, la contaminación entre varios enfoques críticos y metodológicos es una constante.

La corriente predominante en Italia en este período será el Estructuralismo, que se presenta más proclive a la atención por el contexto histórico —sobre todo por combinar las aportaciones de la escuela francesa con las del ámbito soviético—. En este campo resulta fundamental **Lotman**. En general, comporta un mayor interés por la investigación filológica e histórica, como se aprecia en **M. Corti** (1915) o en **C. Segre** (1928), para quien la relación entre texto y contexto será predominante en su labor crítica. La noción de la literatura como sistema (ya sea intrínsecamente, o bien considerada como un sistema de



comunicación) es ya muy evidente en el ensayo de Corti, *Principi della comunicazione letteraria* (1976, revisado en la edición de 1997). La aportación de C. Segre se ha centrado en la narratología (de manera paralela a la labor desarrollada por el Formalismo ruso en poesía): el estudio de los tipos y modos narrativos, de los personajes y los “actant”, así como de las relaciones que se establecen entre ellos, del tiempo narrativo, la trama, las secuencias narrativas, o las anticipaciones o recuperaciones a lo largo de la obra, etc.). En este aspecto, retoma la lección de **Vladimir Propp**. Segre se detendrá, asimismo, a considerar los diferentes niveles del texto literario (*Avviamento all'analisi del testo letterario*, 1985), aunque más recientemente su labor ha tomado una orientación semiológica, desembocando en el estudio de la relación entre texto-contexto incluso al tratar sobre temas de recepción.

Podemos hablar de tres orientaciones estructuralistas en Italia en estos años: la lingüístico-formal (más proclive a la estilística), la lingüístico-comunicativa (más orientada a los contenidos, heredera de los estudios de Slovskij sobre el extrañamiento) y la semiológica. La segunda tendrá mucha importancia en la aparición de una crítica basada en la Teoría de la Comunicación, así como en la noción de estilo como desviación de la norma, que desemboca en las posiciones críticas de **U. Eco** y en su concepto de “obra abierta” (por tanto ambigua, dada la abundancia de información que contiene).

El Estructuralismo se desarrolla en Italia a partir de la recepción del Formalismo ruso ya en los años '40 entre los máximos exponentes de la crítica estilística del momento: **De Robertis**, **G. Debenedetti** o **Contini** (quien, por cierto, ya hablaba del sistema de una obra con anterioridad). De hecho, la estilística ya había hecho importantes aportaciones al estudio del idiolecto de un autor (es decir, las desviaciones respecto a la norma lingüística que carac-

terizan su estilo personal). Pero el paso hacia las posiciones estructuralistas se produce cuando se adopta una perspectiva orgánica de la obra, que supera el enfoque de **De Robertis**. Este salto cualitativo se da en el estudio de **Gianfranco Contini** titulado *Implicazioni leopardiane* (1947). La interdependencia sistémica a la cual apunta es, en realidad, una noción que surge a un tiempo, a principios del s. XX, desde varios ángulos diferentes y en varias disciplinas. Sin embargo, no se perfilará de manera decisiva hasta las aportaciones críticas del Círculo Lingüístico de Praga, gracias a los conceptos de sincronía y diacronía, y al estudio de su interrelación. Por esta vía, al tomar en consideración las nociones de sistema y función, se reconoce que el estudio exclusivamente diacrónico de la literatura es insuficiente, a la vez que se procede a considerar la obra como una estructura funcional que confiere significado a los elementos individuales que la componen.

En la difusión del Formalismo en Italia juega un papel importante la herencia de Croce (por ejemplo, en su defensa de la autonomía artística, o su rechazo a cualquier análisis pormenorizado del texto por considerar la obra como un todo), así como la influencia de algunas tendencias internacionales, que van desde la crítica anglosajona de **T.E. Hulmek**, al “*New Criticism*” norteamericano (destacan **John Crow Ransom**, **I.A. Richards**, **Herbert Read** o **Cleanth Brooks**), que considera la obra literaria en su inmanencia. En el mismo sentido, cabe hablar de la tendencia francesa derivada de la “*École des Hautes Études*” de París (**R. Barthes**, **Greimas** y **Todorov**), en su relectura del Formalismo ruso de la primera mitad del siglo XX. La vocación de modernización cultural y el carácter innovador que presenta esta tendencia crítica en Italia, en pleno auge de la crítica crociana, es muy patente. No hay más que recordar algunas polémicas entre Croce y De Robertis —un crítico más sensible a las poéticas

del s. XX, que se ocupará de modo determinante de Ungaretti y la tradición Simbolista, y que acabará derivando hacia una crítica de las variantes de autor—. En este sentido, resulta fundamental la concepción derobertiana de los primeros tiempos —documentada ya en 1915— que entiende la obra literaria como «*opera in fieri*»: es decir, en un proceso constante de revisión (hoy en día sería asimilable al concepto de «*work in progress*»). Desde este punto de vista, la labor del crítico tiende a rehacer en sentido contrario el camino que ha seguido la expresión del autor. Hablará de ello precisamente a propósito de Leopardi, y muy especialmente en sus estudios sobre el *Zibaldone* y las *Operette morali*, escritos entre 1922 y 1936, momento en que se propone descubrir la prehistoria literaria de una obra para alcanzar su significado. Con los años, este concepto inicial de «prehistoria» del texto se perfila en De Robertis en la noción de «esbozo» o «variante», más concretamente en los estudios sobre Ungaretti, llevados a cabo en la inmediata postguerra (1945). Son, sin embargo, conceptos poco claros en la crítica de De Robertis, aunque fundamentales en algunos formalistas rusos de los años '20, como **Vinogradov**, que ya por entonces se ocupó de la dinamicidad experimentada por el estilo de un autor.

Estas posiciones de **De Robertis** le acabarán conduciendo a la polémica que sostendrá con Croce a finales de los años '40 por su rotunda condena de la crítica de las variantes —que Croce denominaba «*degli scartafacci*» de modo despectivo—. En esta polémica, recordaremos los ensayos de De Robertis, *Nel segreto del libro* (1946) y *La via ai Promessi Sposi* (1948), así como las réplicas de Croce en *Illusioni* (1947) y *La critica degli scartafacci* (1948).

Con todo, cabe señalar que se produce una evolución entre estas posiciones de De Robertis —afines al Formalismo—, y el Estructuralismo italiano, que se relaciona con ellas íntimamente. La transición se lleva acabo precisa-

mente entre, por una parte, el estudio de las variantes del poema «A Silvia» (de los *Canti* de Leopardi), que realiza De Robertis (*Sull'autografo del Canto «A Silvia»*, de 1946), y por la otra, el estudio de Contini sobre el mismo poema (*Implicazioni leopardiane*, de 1947). En este último ensayo se percibe claramente la aproximación sistémica del enfoque crítico de Contini (por contraste con el de De Robertis). Éste es el verdadero punto de partida del nuevo enfoque estructuralista, por la adopción de un nuevo organicismo en el estudio de la obra literaria.

Íntimamente relacionado con el Formalismo, la Estilística es una corriente que cuenta con una larga tradición en Italia, y tiene como precedentes a figuras como **Serra** o el mismo **De Robertis**. La Estilística italiana recoge la influencia de algunos críticos herederos del Historicismo (**E. G. Parodi** y **C. De Lollis**), a los que hay que añadir el discípulo de ambos, **D. Petrini** (recordaremos, por ejemplo, sus estudios sobre el Parnasianismo y la obra de Carducci). Los referentes internacionales de esta escuela son, como sabemos, **Leo Spizer** (fundamentalmente en sus *Stilstuden* de 1928 y los *Romanische Stil-und-Literatur Studien*, de 1931, aunque también por el anterior *Wortbildungen*, de 1910), como también **Auerbach** y **Karl Vossler** (en él cabe señalar *La lengua como creación y como desarrollo*, de 1905, o *Positivismo e idealismo en la ciencia del lenguaje*, de 1904). A este núcleo inicial se añade la obra de **Michele Barbi**, que dará un desarrollo nuevo a esta escuela, orientándola hacia la moderna crítica textual. Discípulos suyos, y figuras destacadas de esta tendencia, son **Devoto**, **Terracini** y **Schiaffini** (quien recoge la influencia de la nueva lingüística de **Saussure** —sobre todo de su *Cours de Linguistique générale*, de 1916—, y de **Bally** —*Précis de stylistique Française*, de 1905, o *Traité de stylistique Française*, de 1909—, así como la lección de **L. Spizer**, o la de **Erich Auerbach**, que se distancian de

la lingüística positivista del siglo XIX). **Terracini** abrirá las puertas al desarrollo de las propuestas críticas de **Jakobson** (1896-1984) en Italia, proceso que se lleva a cabo en la labor crítica de **Gianfranco Folena**, **P. V. Mengaldo**, **Dante Isella** o **Maria Corti**.

A partir de estos referentes extranjeros, se desarrollan dos grandes tendencias en Italia: una se halla más próxima a la lingüística de **Saussure** y **Bally** (orientándose principalmente a la descripción y catalogación de los fenómenos); la otra remite a **Vossler** y **Spizer**, y se preocupa por analizar la personalidad estilística del autor, situándola en su contexto histórico. En la primera tendencia, destaca **Devoto** (1897-1978), heredero de **Bally**, quien se ocupará del estudio de las relaciones entre la *langue* y la solución estilística propuesta por un autor. Mientras que **Terracini** (1886-1968) se orientará sobre todo a los estudios estilísticos, en la línea propuesta por **Spizer** en su *Stilkritik*. Por su lado, **Chiaffini** (1895-1971) se orienta a mostrar la relación existente entre crítica estilística e historia de la lengua, especialmente en el estudio de las innovaciones que los autores aportan a una tradición lingüística concreta (véase *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Boccaccio*, de 1934, como también *Momenti della storia della lingua italiana*, de 1995, especialmente a propósito de sus estudios sobre Dante).

Como podemos comprobar, **Jakobson** sólo empezará a ser conocido en Italia en los años '60-'70, un momento que corresponde al máximo apogeo del Estructuralismo en ese país, cuyo desarrollo se extiende entre los años comprendidos entre 1965 y 1975. Lo mismo podemos decir de **Bachtin** y **W. Benjamin**, cuya recepción italiana es bastante tardía. Unos años antes, tuvieron una influencia muy relevante **Spizer** y **Auerbach** (por ejemplo, en su ensayo, ya clásico, *Mimesis*, que se traduce al italiano en 1956),

mientras que en lo concerniente a otro gran crítico y filólogo románico alemán, **Ernst Curtius** (1886-1956), habrá que esperar hasta los años '90 (por ejemplo, *La letteratura europea y la edad media latina*, que es un ensayo de 1948, no se tradujo al italiano hasta la última década del s. XX).

A pesar de la polémica con Croce, algunos de sus discípulos compaginarán la Estilística con el Idealismo. En esta línea cabe situar las aportaciones de **Mario Fubini** (1900-1977), fundamentales en el estudio de la métrica, aunque también recordaremos sus ensayos sobre Leopardi, Alfieri, Foscolo, Guicciardini o Vico. Otro discípulo de Croce, aunque más orientado a la crítica formalista de corte impresionista, será **A. Momigliano** (1883-1952), así como también **F. Flora** (1891-1956). Por otro lado, en la línea historicista, aunque igualmente heredera de los presupuestos crocianos, se sitúan **L. Ruso**, **W. Binni** o **N. Sapegno**. Esta corriente se desarrolla sobre todo en la postguerra, con la revisión del Marxismo que dará lugar al llamado Marxismo crítico.

Mención a parte merece **Gianfranco Contini** (1912-1990), un crítico militante fundamental durante gran parte del s. XX, además de discípulo del filólogo **S. Debenedetti** y profesor de Filología Románica en Friburg (1938-1952). Él fue responsable, por ejemplo, de la aceptación de Gadda y el Expresionismo —en unos momentos en que no se valoraban demasiado tales veleidades estilísticas—, como también de la Scapigliatura lombarda. Sus posiciones críticas al respecto se recogieron sumariamente en su antología crítica *Letteratura dell'Italia Unita 1980-1968*, dirigida a establecer el canon literario del s. XX italiano. Contini cuenta con aportaciones críticas decisivas sobre Dante (destacaremos su espléndida edición de las *Rime*, de 1938), Petrarca (su edición del *Canzoniere* es de 1964) y los poetas del siglo XIII (por ejemplo, *Poeti del Duecento*, 1960), además de Leopardi, Ariosto, Montale, Gadda, los

narradores de la Scapigliatura, los poetas vocianos, o los dialectales (Pasolini o Pierro). Algunos títulos fundamentales de su bibliografía son, además de los mencionados, *Esercizi di lettura* (1939), *Un anno di letteratura* (1942), *Altri esercizi* (1972) y *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1989). La derivación de Contini hacia el Estructuralismo, al analizar la poesía del s. XX, le aproximará en la segunda mitad de los años '40 a las posiciones críticas de **Cesare Segre**, **Dante Isella** o **Maria Corti**. Contini adoptará un enfoque crítico más histórico o ideológico posteriormente, al incorporar la lección de **Auerbach**. Esta evolución se puede observar ya en 1950, cuando pone de manifiesto la dualidad en Italia entre el «monolingüismo» de la tradición petrarquesca, y el «plurilingüismo» de la línea dantesca. Pero Contini será sin duda recordado por sus aportaciones a la crítica de las variantes (por ejemplo, en el estudio sobre Ariosto: *Come lavorava l'Ariosto*, incluido en la edición de los *Esercizi*... de 1939, y sobre todo por *Varianti e altra linguistica*, de 1970).

En la misma corriente de la crítica de las variantes destacan otros nombres, como **Lanfranco Caretti** (1915-1993), con estudios sobre Ariosto, Tasso, Manzoni, etc., como también **Umberto Bosco** o **Vittorio Branca**. De hecho, la crítica de las variantes presenta un notable desarrollo en Italia (un país, por otra parte, con una fuerte tradición filológica), constituyendo probablemente una de sus aportaciones más originales a la crítica del siglo pasado. Serán notables ya sea por sus derivaciones hacia el estudio de la lengua literaria de un autor (estudiando sus opciones dentro de la tradición literaria en la que se inscribe), como por el intento de definición de la *Koiné* poética en un determinado período histórico, o bien por el estudio orgánico –no descriptivo– de las fuentes literarias, entre otros aspectos. Constituye, además, una aproximación crítica a la obra literaria que, sin dejar de rechazar el

impresionismo crítico, no descarta la atención por el gusto literario, ni se refugia tan sólo en los aspectos lingüísticos, a pesar de que se mantiene alejada de consideraciones psicologistas, como también del estudio del contexto histórico y social.

Igualmente heredero de la lección crociana, se halla el nuevo historicismo, desarrollado en la Italia anterior y posterior a la II Guerra Mundial desde varias posiciones. Para empezar, recordaremos la evolución del idealismo crociano, que incorpora las posiciones de De Sanctis (por ejemplo, en el interés por el nivel estructural e ideológico de la obra literaria), llevada a cabo por **Luigi Russo** (1892-1961) en sus estudios sobre Dante o Manzoni, y especialmente sobre Verga (ya de 1919, aunque serán reelaborados en 1934). Russo evolucionará hacia posiciones claramente gramscianas en la postguerra.

De modo similar, cabe hablar de **Walter Binni** (1913-1997), preocupado por hallar la definición de la poética e ideología de un autor, como se observa ya en su ensayo juvenil, hoy en día considerado un clásico, *La poetica del decadentismo italiano* (1936), y de manera aún más decisiva en sus estudios sobre Leopardi, que más tarde confluyen en *La protesta di Leopardi* (1973).

De formación igualmente crociana es **Natalino Sapegno** (1901-1990), aunque más atento a la influencia de Gobetti, que se observa, entre otras cosas, en su mayor consideración de la historicidad de los fenómenos literarios. Desde estas posiciones, evolucionará hacia el Marxismo en la postguerra, dentro de la línea de la tradición historicista italiana (cuyos referentes fundamentales son Vico, De Sanctis, Croce y Gramsci). Esto le sitúa como máximo exponente del Marxismo en los ámbitos académicos entre 1945 y 1960. Cuenta con aportaciones críticas decisivas, como *Ritratto di Manzoni e altri saggi* (1961).



Más orientada a la sociología cultural, aunque igualmente heredera de Croce, se halla la obra crítica de **Carlo Dionisotti** (1908). Su estancia en Inglaterra le proporcionará, con todo, un cierto toque de originalidad en el panorama italiano. Dionisotti se ocupará del estudio de la relación entre la tradición literaria nacional y las diferentes tradiciones regionales, combinando historia general, política y cultural, con el rigor filológico que le caracteriza.

Con todo, el historicismo de corte marxista tiene como exponente principal a **Carlo Muscetta** (1912), también heredero de Croce y estudioso de De Sanctis, muy conocido por su defensa del realismo en la postguerra, y por su polémica contra la línea oficialista del PCI en los años '50 (especialmente, a raíz de la publicación de *Metello*, en 1955). Desde esta etapa, en la que se inscriben sus ensayos sobre Boccaccio o Belli, derivará hacia posiciones críticas psicoanalíticas en los años '60. Aunque destaca sobre todo porque da inicio a la recepción de **Bachtin** en el panorama italiano, que se produce hacia principios de los años '70, al aplicar sus teorías al estudio de Boccaccio.

Un caso parecido es el de **Giuseppe Petronio** (1909), formado también en el Idealismo crociano, desde donde evoluciona hacia un historicismo marxista gracias a la influencia de Gramsci y Lukács. Llevará a cabo una crítica donde importa la dimensión histórica y sociológica de la literatura. Petronio se constituye en la postguerra en un claro defensor del realismo. Entre sus títulos, destacaremos *Parini e l'Illuminismo lombardo*, de 1961, y, en el campo de la historia literaria, *L'attività letteraria in Italia*, de 1964.

En cambio, serán más claramente marxistas, ya desde los años '30, dos críticos como **Mario Alicata** (1919-1966) y **Carlo Salinari** (1919-1978), conocidos como representantes del Marxismo oficial en la postguerra, y máximos defensores del realismo soviético (de ahí la polémica en-

tre Salinari y Muscetta a propósito de la publicación de *Metello*). Destaca en este sentido, por ejemplo, el ensayo de Salinari *Preludio e fine del realismo* (1967), así como otras aportaciones al estudio de Manzoni o Boccaccio, aunque también su lectura, en clave ideológica, del Decadentismo italiano en un ensayo clásico hoy en día, *Miti e coscienza del decadentismo italiano* (1960).

Dentro de la corriente marxista, conviene recordar asimismo los intentos de crear una estética materialista de corte marxista que llevó a cabo **Galvano della Volpe** (1895-1968), por ejemplo en *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica* (1954) y *Critica del gusto* (1964). Se trata de una relectura de la tradición ilustrada que se combina con el historicismo marxista y con ciertas aportaciones formalistas y estructuralistas.

Ante todo lo expuesto, podríamos considerar que en la corriente marxista italiana se perfila una doble tendencia: una orientación más histórico-ideológica —como en Salinari, por ejemplo—, o bien una posición de corte más ético —como en Muscetta—. Esta última línea será retomada por **A. Asor Rosa**, que destaca por su polémica contra el gramscianismo y el concepto gramsciano de literatura nacional-popular, como se puede observar en *Scrittori e popolo*, de 1965. De hecho, esta misma dualidad lleva implícita una aproximación ambigua a uno de los grandes referentes críticos del siglo XX italiano, A. Gramsci. Esta situación acabará abriendo una crisis dentro de la corriente marxista, que se agudizará con la recepción de los presupuestos del Marxismo crítico de la Escuela de Francfort (particularmente de **Adorno** y **M. Horkheimer**). Dicha etapa coincide con la superación definitiva de la III Internacional, contemporánea a la pérdida de influencia de críticos como **Lukács** o **Mihail Lifits**, y de una estética basada en la mimesis, de origen hegeliano, base del gran desarrollo que experimentó el realismo en la postguerra.

En este proceso, nuevas posiciones marxistas, contrarias a Lukács, se afianzan en el panorama italiano de esos años. Un claro ejemplo de ello es la obra crítica del escritor **Franco Fortini**.

La nueva línea crítica desarrolla una corriente sociológica, recogiendo algunas propuestas como las de **Lucien Goldmann**, que son fundamentales en la evolución de la nueva narrativa de los años '60. Destaca particularmente porque pone de manifiesto la relación entre forma literaria y estructura económica subyacente, por ejemplo a propósito del «*Nouveau Roman*» francés, en la fase de consolidación del capitalismo tardío.

Heredera de la crítica simbólica internacional, se sitúa la tendencia, entre simbólica y psicoanalítica, que presentan ciertos críticos italianos: por ejemplo, **D'Arco Silvio Avalle** en *Gli orecchini di Montale*, **G. Bàrberi Squarotti** en *Simboli e strutture della poesia pascoliana*, **C. Galimberti** en sus estudios sobre Dino Campana, o **Giachery** al comparar Verga y D'Annunzio, así como **Jesi** en su ya clásico *Letteratura e mito*. Especialmente fructífera fue la combinación entre la estilística y la recepción de la obra de Jung en Italia. En esta tendencia se pueden inscribir los estudios de **Debenedetti** sobre Alfieri, Verga, Pascoli, Saba y Pirandello, así como los de **Costa** sobre la poesía modernista (“*liberty*”, en italiano). En la misma tónica se sitúa la obra crítica de **E. Raimondi**, como también los estudios de **E. Sanguineti** (especialmente sobre *L'incendiario* de Palazzeschi, o sobre Dante, escritos que presentan una influencia junghiana). O los de **Sandro Briose** sobre Moravia, **Franca Bernardi** sobre Vittorini, **Anna Maria Ferrero** sobre Pascoli, o **Egidio Guiduboldi** sobre Dante.

Tal como apuntábamos, crítica simbólica y psicoanalítica coinciden muy a menudo, aunque sólo cabe hablar de una verdadera reflexión metodológica en este campo a

partir de la I Guerra Mundial, que, sin embargo, no consiguiese, en algunos casos, prescindir de la influencia lombrosiana (especialmente al considerar la proximidad entre genio artístico y la demencia), o bien crociana y espiritualista (como en ciertos escritos de **Solmi** o **Debenedetti**). Algunos grandes exponentes de esta corriente crítica en Italia son, por ejemplo, **Mario Praz**, **C. Pavese**, **U. Saba**, **E. Montale**, **A. Moravia**, **Savinio**, **C. E. Gadda** o **M. Luzi**, así como **Bacchelli**. Ha sido una tendencia determinante en la recuperación del Surrealismo en la segunda mitad del s. XX (especialmente de la obra de Landolfi), así como en el auge del género de la novela fantástica en general, favorecido por la influencia ejercida por las teorías de Jung, y por el interés en la llamada psicopatología de la expresión artística.

Sin duda a partir de 1960, el psicoanálisis constituye un bagaje cultural imprescindible en ámbito italiano. En esos años proliferan en Italia las traducciones de las obras de **Freud**, **Jung**, **Jensen**, **Reik**, **Brinswanger**, **Rank**, **Minkowsky**, **Trilling**, **Mauron**, **Lacan**, **Gombrich**, **Wilson** o **Kris**. Paralelamente, empieza a ser habitual el estudio de la relación entre arte y psicoanálisis. Es el origen de ciertos estudios como los de **Musatti** (responsable de la difusión de las teorías freudianas en Italia), **Giovanni-netti** (que estudia el inconsciente en el cine), **Servadio** (con estudios sobre Verne, Hemingway, Pinocchio, Picasso, Melville, etc.), **Fenichel**, **Braga** (con estudios sobre Sade), **Fornari** (quien analiza algunos cuentos infantiles, como el canibalismo implícito en “Caperucita roja”, entre otros), **Bonaventura** o **Debenedetti** (en los estudios sobre Svevo, por ejemplo). Pero, a diferencia, del profesional del psicoanálisis, el crítico psicoanalista no persigue la curación o catarsis psíquica del autor, sino descubrir el entramado psicológico que da cohesión a una obra, y cuenta tan sólo con su obra literaria (es decir, prescinde de

toda documentación personal sobre el autor). La crítica psicoanalítica se nos presenta como una narración de la obra, basada sobre una argumentación que recurre constantemente a las citas y referencias intertextuales.

Uno de los críticos psicoanalíticos que muestra una importante influencia estructuralista y marxista es **Fernando Orlando** (1934), quien se orienta al estudio de la represión social del lenguaje (por ejemplo, en un ensayo como *Il motto di spirito*, o bien en *Per una teoría freudiana della letteratura*, de 1973), que le conduce al análisis de una situación histórica concreta.

La crítica semiológica ha conocido en Italia un gran desarrollo a partir de los años '60. En este sentido, resultan fundamentales los diferentes simposios de Urbino, a finales de esa década, donde se consolidan las posiciones de críticos como **Paolo Fabbri**, **Aldo Rosi**, **Paolo Valesio**, **Cirese** y **Umberto Eco**. Destacan también otros nombres relevantes en el terreno de la crítica artística, como **G. Dorfles**, **Argan** y en menor medida **Raffa**. Uno de los campos donde se aplicó más a fondo esta corriente fue en el estudio del cine. En este sentido, cabe recordar la importancia que tuvo el Festival del Nuevo Cine de Pesaro (también de finales de los '60), así como los estudios sobre Pasolini. El texto clave en este sentido fue el ensayo de **Bettetini**, *Cinema, lingua e scrittura*. La crítica semiológica destacó asimismo en el estudio de los medios de comunicación de masas, como los cómics, la canción popular, la prensa periódica, la novela popular, etc. En este sentido, recordaremos los estudios de **Fabbri**, **Giglioli** o **Tinaccio Mannelli**. El enfoque semiótico favoreció, por otra parte, un notable desarrollo de los estudios interdisciplinarios en varios centros italianos: el "Istituto di Sociologia di Firenze", el "Istituto Gemelli", el "Istituto di Pedagogia di Roma", el "Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale di Perugia", etc. Se ocupó asimismo del len-

guaje de la publicidad (de un modo que comporta una recuperación, en nuestros tiempos, de muchos planteamientos propios de la retórica clásica, aplicada a los nuevos medios de persuasión de masas). En el terreno de la lengua cabe destacar, en este apartado, los estudios de **Folena, M. Corti, Sabatini, Grasi o Castagnotto**.

La propuesta de **Eco** se orienta no tanto a la crítica semiológica, como a la semiología entendida como crítica de la cultura en general. Será fundamental su *Trattato di semiotica generale* (1975), así como sus otras aportaciones críticas, entre semiológicas y sociológicas. A finales de los años '70, Eco evoluciona desde las posiciones estructuralistas iniciales hacia un postestructuralismo de corte hermenéutico, como se manifiesta en su ensayo, ya clásico actualmente, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979). En esta obra todavía se manifiesta, sin embargo, la centralidad del texto, de herencia estructuralista, pero ya apunta a un concepto de la interpretación, entendida como una función del texto, confiando todo el relieve al momento hermenéutico de la obra, y con ello al acto de la lectura.

A pesar de todo, en Italia no se puede hablar propiamente de una nueva hermenéutica, ni, en general, de una crítica postestructuralista, a pesar de algunos intentos, como los de **Stefano Agostini** —de planteamientos bastante radicales, pues niegan cualquier dimensión referencial en el lenguaje—; o bien los de **Ezio Raimondi** (1934), por ejemplo en un ensayo clave como *Ermeneutica e commento* (1991). La etapa estructuralista fue tan relevante en Italia, en sus varias facetas críticas, que varias voces hablan del Postestructuralismo del momento actual como una etapa marcada en gran medida por la desorientación. En esta “desorientación”, se pueden observar algunas posiciones de carácter sociológico, básicamente en los planteamientos socioliterarios aplicados al estudio del públi-

co (**Vittorio Spinazzola**), aunque prevalece el relativismo crítico.

## **4. Actividades complementarias**

### **4.1. Comentario de textos**

4.1.1.C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*

4.1.2. E. Raimondi, *Il d'Annunzio e l' idea della letteratura*

4.1.3. G. Debenedetti, *Saggi critici*

4.1.4. G. Contini, *Introduzione* a G. Pascoli, *Poesie*

4.1.5. G. Folena, *Il linguaggio di Goldoni*

4.1.6. A. Rossi, *Protocolli sperimentali per la critica*

4.1.7. D'Arco Silvio Avalle, *La critica delle strutture formali in Italia (III)*

4.1.8. M. Corti, *Il codice bucolico e l'Arcadia di J. Sanazzaro*

4.1.9. U. Eco, *Lector in fabula*

### **4.2. Reflexión sobre los temas tratados**

4.2.1. ¿Qué diferencia al Estructuralismo italiano de la escuela francesa?

4.2.2. ¿Qué importancia revisten las nuevas corrientes de la crítica italiana en la evolución que presenta la historia de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX?

4.2.3. ¿Cómo se explica el retraso en la incorporación italiana a las corrientes principales de la crítica internacional en la segunda mitad del siglo XX?

4.2.4. ¿Qué evolución presenta la relación entre crítica militante y crítica académica en la Italia de este período?

4.2.5. ¿En qué sentido la semiótica de Eco se abre a las posiciones críticas internacionales de los últimos años?

4.2.6. ¿Qué distancia se observa entre la reciente crítica italiana y la crítica internacional?

## 5. **Bibliografía**

### 5. 1. **Bibliografía sobre la crítica y las ideas estéticas**

Para un planteamiento general del tema, y del marco general en el que se desarrollan las varias corrientes críticas del momento, hay que empezar por los siguientes títulos:

*Estetica moderna*, a cura di G. Vattimo, Il Mulino, Bologna 1977.

AA.VV., *Che cos'è lo strutturalismo*, Istituto Librario Italiano, Milán 1971.

AA.VV., *Letteratura e strutturalismo*, a cura di S. Rosiello, Zanichelli, Bologna 1974.

J. Bleischer, *L'ermeneutica contemporanea*, Il Mulino, Bologna 1986.

AA.VV., *Teoria della ricezione*, a cura di R.C. Holub, Einaudi, Turín 1989.

M. Ferraris, *Sul decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale critics"*, Unicopoli, Milán 1988.

AA.VV., *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta y P. Spedicato, Bompiani, Milán 1984.



- S. Greenblatt, *Il Nuovo Storicismo e il futuro della letteratura*. Intervista a cura di M.A. Gallucci, "Allegoria", 1996, n° 4.
- R. Cristin, *Fenomeno storia: fenomenologia e storicità in Husserl e Dilthey*, Guida, Nápoles 1999.
- Gian Giacomo Ort, *Il luogo, la memoria, l'identità: saggi sulle nuove pratiche storiografiche*, CUEC, Cagliari 1999.
- Fulvio Tessitore, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1995-2000.
- N. Merola, *La critica al tempo della teoria*, Monteleone, Vibo Valentia 1999.

## 5.2. **Bibliografia general sobre la crítica italiana de este período**

Son imprescindibles los siguientes ensayos, que presentan las corrientes italianas aunque sin agotar el tema:

- L. Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Garzanti, Milán 1986.
- AA.VV., *I metodi attuali della critica*, a cura di M. Corti y C. Segre, ERI, Turín 1970.
- R. Ceserani, *Le correnti della critica*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana*, a cura di E. Bonora, Rizzoli, Milán 1977.
- AA.VV. *La critica italiana moderna e contemporanea. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, Pagine, Roma 1995.
- G. Bàrberi Squarotti, *La critica* in AA.VV., *Storia della civiltà italiana*, diretta da G. Bàrberi Squarotti, vol. V: *Il Secondo Ottocento e il Novecento*, tomo II, UTET, Turín 1996.

- R. Luperini, *Allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- AA.VV., *Teoria e critica letteraria oggi*, a cura di R. Luperini, Franco Angeli, Milán 1991.
- F. Brioschi, C. Di Girolamo & A. Berardinelli, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Turín 1986.
- F. Ferrari, *Nudità: per una critica silenziosa*. Prefazione di Carlo Sini, Lanfranchi, Milán 1999.

## **6. Objetivo didácticos del capítulo**

Es objetivo prioritario de este capítulo el estudio de las diferentes corrientes críticas italianas que van del Estructuralismo al Postestructuralismo. En este sentido, se parte de una presentación de las corrientes internacionales y sus directrices más relevantes en este terreno, en cuyo marco se sitúan las tendencias italianas de los últimos años.

## **Capítulo 18**

### **La situación económico-social y cultural a partir de 1956**

## **1. Esquema del contenido del capítulo**

1. Esquema del contenido del capítulo
2. Introducción
  - 2.1. Problemática general
  - 2.2. Preguntas clave
3. Desarrollo
  - 3.1. La situación económico-social y política en el mundo occidental
  - 3.2. La situación económico-social y política en Italia
  - 3.3. Tendencias culturales internacionales
    - 3.3.1. La transformación de la cultura.
    - 3.3.2. El imaginario a partir del '68. La Postmodernidad.
    - 3.3.3. Las corrientes de pensamiento
    - 3.3.4. Las corrientes artísticas
    - 3.3.5. Las corrientes literarias
  - 3.4. Tendencias culturales en Italia
    - 3.4.1. Tendencias generales
    - 3.4.2. Las corrientes de pensamiento
    - 3.4.3. Las corrientes artísticas
    - 3.4.4. Las corrientes literarias
4. Actividades complementarias
  - 4.1. Comentario de textos
  - 4.2. Reflexión sobre los temas tratados
5. Bibliografía
6. Objetivos didácticos del capítulo

## 2. Introducción

### 2.1. Problemática general

Una vez finalizada la etapa de reconstrucción económica y social de la inmediata postguerra, los años '50 conocerán una nueva fase de desarrollo económico, que se inicia ya a finales de los '40 en EE.UU., aunque no llega hasta la mayor parte de Europa hasta principios de los '50. Esta etapa comienza hacia 1956 en Italia, y corresponde a la segunda revolución industrial de este país, también denominada “*boom*” económico, que coincide con la consolidación del capitalismo tardío en el bloque de los países occidentales. Este capitalismo se caracterizará por ciertos aspectos básicos. En primer lugar, por el predominio de una economía de tipo mixto, es decir, donde el sector público y el privado se relacionan estrechamente y actúan combinados. Pero, sobre todo, por una importante transformación de la sociedad a todos los niveles. Los cambios sociales acabarán por desembocar en una etapa de protesta y rechazo del nuevo orden económico mundial, que lleva a las revueltas del mayo del '68, ya sea en EE.UU. como en Europa (Francia, Alemania e Italia, principalmente), o en China (la Revolución cultural) e Iberoamérica (por ejemplo, en la lucha de guerrillas, donde destaca el mítico Che Guevara).

Esta primera fase se prolonga hasta a la denominada «crisis del petróleo», acaecida a principios de los años '70, responsable de haber generado una inflexión en el panorama económico y social al nivel internacional, con la consecuente pérdida de confianza generalizada en la noción ilimitada del progreso, que estaba vigente hasta entonces.

En este capítulo veremos cómo se presenta la situación económica y social en el plano internacional como también en Italia, en las dos fases del período comprendido

entre mediados de los años '50 y los inicios del siglo XXI: **1)** una primera de expansión económica, y **2)** una segunda de recesión. Veremos, así mismo, cómo se transforma la situación cultural en el nuevo contexto de consolidación del capitalismo tardío, y las tensiones sociales que genera esta nueva situación. Y, por último, presentaremos las diferentes corrientes, de pensamiento, artísticas y literarias, que surgen en estos años, y sus directrices principales.

En líneas generales, podemos considerar que la primera fase de bienestar económico se corresponde con una etapa de fuerte experimentalismo artístico-literario que en Italia culmina en los años '60 con la Nueva Vanguardia y desemboca en las revueltas estudiantiles del '68. Dichas revueltas abren un período de inestabilidad y luchas sociales, entre 1969 y 1970, que tendrán fuertes repercusiones en Italia durante toda la década de los años '70, con algunos momentos álgidos, como el denominado «movimiento del '77», por ejemplo. Sin embargo, la crisis del petróleo pone punto y final, en líneas generales, a toda esta primera etapa ya hacia 1972-1973, comportando importantes modificaciones en la sociedad del bienestar de la etapa anterior. Son años de decadencia tanto del Marxismo como del Estructuralismo (corriente crítica dominante entre 1960 y 1970), y de regreso al pensamiento negativo. Corresponde, de hecho, a la fase de liquidación definitiva de la Nueva Vanguardia y el Experimentalismo predominantes hasta entonces, y, en general, a una etapa que podríamos llamar de restauración, ya sea en la narrativa como en la poesía.

Estas nuevas tendencias, que cristalizan en toda Europa hacia finales de los años '70 (precedidas, en algunos años, por las corrientes culturales y críticas de EE.UU.), configuran, de hecho, el panorama de la llamada Postmodernidad. El término se consolida a partir de la publicación de un famoso ensayo de J.-F. Lyotard en 1979, con

referencia a las directrices estéticas y filosóficas que presenta la crisis de la modernidad y la liquidación definitiva del vanguardismo, desde una perspectiva que parte de la base de que nada nuevo puede añadirse, puesto que todo se ha dicho y escrito precedentemente. La Postmodernidad se caracteriza por la globalización de la economía, un fenómeno sin precedentes y con importantes consecuencias, también en lo cultural; en segundo lugar, por el predominio absoluto de la cibernética y la informática, que alcanza igualmente a la producción artística; y, en tercer lugar, por la aparición de una nueva sensibilidad que reconoce fundamentalmente la complejidad, la saturación informativa y el relativismo que presiden el mundo cultural, favoreciendo en el individuo la adopción de posiciones nihilistas y la toma de conciencia de una crisis de la razón y de toda posibilidad de conocimiento, así como, en lo estético, actitudes manieristas.

## **2.2. Preguntas clave**

2.2.1. ¿Cómo se articula, a un nivel económico y social, el período que va de los años '50 hasta la actualidad? ¿Qué cambios se producen y cómo se manifiestan en las tendencias culturales dominantes de cada una de sus fases?

2.2.2. ¿Qué cambios se constatan en el terreno socio-cultural en este período, y cómo afectan a la producción artística, en general, y literaria, en particular?

2.2.3. ¿Qué características presentan el Experimentalismo y la Vanguardia en la primera fase de este período? ¿En qué se parecen y en qué se diferencian estas corrientes?

2.2.4. ¿Qué se entiende por Postmodernidad? ¿Qué características artísticas y literarias presenta?

### **3. Desarrollo**

#### **3.1. La situación económico-social y política en el mundo occidental**

El mundo occidental conoce un desarrollo económico sin precedentes entre los años '50 y principios de los '70 (hasta 1972-1973 aproximadamente), cuyas consecuencias sociales y demográficas resultarán determinantes. Corresponde a lo que se ha denominado el “siglo americano” (Jameson), o etapa de mayor influencia de los EE.UU. en el mundo. Esta situación no es exclusiva de los países industrializados, pues la nueva globalización de la economía acaba comportando también una transformación de las condiciones sociales y económicas en el denominado Tercer Mundo. En esos años, y bajo la influencia determinante de los EE.UU., se consolida la sociedad del bienestar en el mundo occidental, cuya característica principal será la difusión general de bienes de consumo (electrodomésticos, etc., pero también servicios).

Por otra parte, en este período se inicia algo completamente insólito hasta entonces: la conquista del espacio (recordaremos que el primer satélite fue ruso, en 1958), que culminará con el primer viaje del hombre en el Apolo, en 1969, un verdadero acontecimiento en la época, seguido por sucesivos lanzamientos de satélites de comunicaciones espaciales a partir de 1963.

El capitalismo tardío se asienta sobre una base social que comporta el contubernio entre liberalismo económico y democracia social, sin excluir un cierto intervencionismo estatal en la economía. En ello se muestra heredero, de hecho, de la experiencia de la crisis económica vivida en los años '30, que desembocó, por ejemplo, en el *New Deal*, promovido por el presidente norteamericano Roosevelt. En esa misma línea de actuación gubernamen-



tal, aparecerá en esta etapa el denominado «*Welfare State*» (sobre todo a partir del predominio político del Labo-rismo inglés en la segunda mitad de los años '40, y a la consolidación de la socialdemocracia sueca), que continuará las conquistas del *New Deal*, dando lugar a un clima de bienestar y confianza generalizada en las posibilidades sin límites del progreso, al menos en el mundo occidental. Este hecho confiere, en realidad, un carácter inconfundible a toda esta primera fase.

Cabe destacar que la situación política internacional favorecerá enormemente este clima de expansión económica en los países industrializados. En primer lugar, con el inicio de la etapa de «deshielo», a partir de la muerte de Stalin en 1953, y la celebración del XX congreso del Partido Comunista de la URSS en 1956, que da inicio a la etapa de Kruschev, a la vez que emprende la condena los crímenes de la dictadura stalinista. En el panorama norteamericano, destaca el ascenso al poder de J.F. Kennedy (1960-1963), una figura política determinante en la época, a pesar de su breve estancia en la Casa Blanca. Por su lado, se consolida, internacionalmente hablando, el peso específico de Europa, pues a partir de 1957 se constituye la Comunidad Europea con el Tratado de Roma, firmado por los seis países inicialmente comprometidos en el proyecto: Francia, Alemania, Italia y los Países Bajos. Con los años, este núcleo inicial se amplía a doce, con la incorporación de Gran Bretaña, Irlanda, España, Portugal, Dinamarca y Grecia. Y más recientemente a quince, con Austria, Finlandia y Suecia, preparando las nuevas incorporaciones, no muy lejanas ya, de los llamados Países del Este.

Sin embargo, esta fase de distensión no se halla exenta de episodios críticos en el plano político (los sucesos de Hungría de 1956, por ejemplo, la crisis de los misiles entre Cuba y los EE.UU. en 1962, y, especialmente, la intervención norteamericana en Vietnam, entre 1965 y 1975,

con el consiguiente enfrentamiento que esto comportó con la URSS y China).

No cabe duda de que esta fase del capitalismo tardío genera multitud de cambios sociales. Así, por ejemplo, la migración de la población rural a las ciudades y la consecuente transformación (del sector primario al terciario o de servicios) de la actividad económica; la escolarización masiva y obligatoria de la población y la superación, por primera vez, del analfabetismo; la difusión de los medios de comunicación de masas; la incorporación de la mujer al mundo laboral; la globalización generalizada de la economía; la aplicación de la tecnología a la producción; la transformación espectacular en los medios de transporte; los avances en la informática, las tele-comunicaciones, la telemática, la robótica, la cibernética, etc. Todo ello acabará comportando la aparición de una organización económica que supera la antigua dimensión nacional, tradicional hasta entonces, y, como consecuencia, determina la pérdida del control del estado nacional sobre la economía (algo que ya perseguía desde un principio el «*Welfare State*»). Por todo ello, en este período se observa la evolución desde una etapa que podríamos definir de economía mixta (entre 1950 y 1970), a otra de resurgir del liberalismo económico (en los años '80), que será propugnado a un lado y otro del Atlántico por parte de dos figuras políticas de carácter conservador que marcan esos años: R. Regan en los EE.UU. (1980-1988) y M. Thatcher (1979-1990) en la Gran Bretaña.

La crisis del petróleo comporta una inflexión a principios de los '70 debido al aumento de los precios del crudo en la Guerra del Kippur entre Egipto e Israel. La consecuencia inmediata en los países industrializados será el aumento de la inflación, que alcanzará cotas insospechadas de incluso un 20%, determinando una crisis de consumo y un decrecimiento muy significativo de la producción mundial y el comercio internacional. La crisis persistirá

en los años '80, y tendrá consecuencias catastróficas para el Tercer Mundo y para las clases sociales más desfavorecidas económicamente en los países industrializados, donde las tasas de desocupación llegan a ser alarmantes. Este proceso se agravará en parte con la progresiva tecnologización de la producción industrial, al incorporar los últimos avances al umdo industrial.

Por su parte, en los '70 cambia también el contexto político internacional, con el resurgir de un cierto clima de «guerra fría» entre 1975 y 1985, que se constata, una vez más, por la escalada en la carrera de armamento que presentan ambos bloques, Este y Oeste. Esta fase se abre con la importante derrota de los EE.UU. en el Vietnam y su consecuente retirada de Indonesia (1975), y se cierra con la muerte de Brezniev en 1984, y su substitución por Gorbachov (1985-1991), que inicia una primera aproximación al mundo occidental. Este giro substancial en la política de la Unió Soviética, motivado por la crisis económica interna causada por el descomunal gasto público de los veinte años de gobierno de Brezniev, comporta la caída de la URSS en 1989 (y con ella, del simbólico muro de Berlín). Con la desmembración del inmenso coloso de la Unió Soviética, se da inicio a una serie de reivindicaciones internas de carácter nacionalista que acabarán comportando la división de la antigua URSS en varios países, y el surgimiento, en 1991, de la Rusia actual. Paralelamente estallan, como consecuencia de esta desintegración del bloque soviético, una serie de conflictos en los Países del Este, que nunca fueron definitivamente resueltos por la compleja situación de esta zona. Por ejemplo, en la ex-Yugoslavia, cuyos conflictos darán lugar, en tiempos muy recientes, a la Guerra de los Balcanes y al ataque de la OTAN contra Serbia en 1999. Por su parte, continuarán los antiguos conflictos en la zona del Oriente Medio, desembocando en la Guerra del Golfo de 1991, por ejemplo, o en los

recientes ataques norteamericanos contra Iraq, en 1998, por no hablar de la problemática creación de un Estado Palestino, y sus difíciles negociaciones con Israel, con crisis recurrentes al borde de la guerra abierta (como en octubre de 2000) hasta nuestros días.

### 3.2. **La situación económico-social y política en Italia**

La situación italiana cambia radicalmente en los años '50 por la pérdida de influencia de la alianza entre DC, PLI, PSDI y PRI, y el giro político hacia el centro-izquierda, basado en el acuerdo entre los demócrata-cristianos y el Partido Socialista Italiano (con la exclusión del PLI). Así se presenta el gobierno **Fanfani** (1962-1963). En estas coordenadas se inscribe toda la época de predominio político de **Aldo Moro**, en los años '60, que corresponde a lo que se conoce como “consenso social”, motivado en gran parte por la generalización en Italia de la sociedad de consumo y el auge del crecimiento industrial del país. En esta situación, y de la mano de los cambios sociales que comporta el capitalismo tardío, surge un nuevo sindicalismo organizado, implicado en la transformación de panorama social y político a las finales de los años '60.

En este período se asiste a la modernización de Italia en todos los terrenos, y su transformación en un país industrializado. En este sentido, cabe señalar algunos elementos clave, responsables de la transformación completa del aspecto general del país: la difusión de los medios de comunicación, el avance en los medios de transporte, la escolarización obligatoria y la migración de población rural a los núcleos urbanos. Estas transformaciones profundas traerán como consecuencia inevitable la desaparición del viejo mundo preindustrial y artesanal, y la generalización de un proceso de homologación cultural del país,

que empieza por la desaparición progresiva de la cultura rural y el uso del dialecto, pero que acaba alcanzando todos los niveles. La crítica ha hablado, con razón, de una verdadera «revolución antropológica», en este sentido.

Dichas transformaciones generan múltiples conflictos sociales, en gran parte motivados por un proceso de cambio que se lleva a cabo con gran rapidez. De ahí que ya a finales de la década de los '60 se inicie una etapa importante de revueltas sociales, inicialmente estudiantiles, que se conoce como el '68. La revuelta de los estudiantes empieza en las Universidades de Pisa, Trento y Turín a finales del '67 con la ocupación de los centros universitarios. Después se extenderá a Roma y Milán, como también a los institutos de enseñanza media. Se relaciona íntimamente con revueltas del mismo signo que se producen en algunas universidades de EE.UU., Francia y Alemania. Y, de un modo más general, con la Revolución cultural china de 1967, la lucha de guerrillas en varios países de Iberoamérica, o la revuelta social del *Black Power* en EE.UU., vinculándose con el movimiento social de condena de la actuación norteamericana en la guerra del Vietnam, y la de la URSS durante la llamada «Primavera de Praga» de ese mismo 1968.

Esta revuelta estudiantil se desarrolla en los cursos 1967-68, 1968-69 y 1969-70, para extenderse después al mundo de la prensa, y en general a todos los ámbitos culturales del país, y presentando, en líneas generales, los mismos rasgos que caracterizan todas aquellas reivindicaciones del momento. Se podrían definir por su fuerte componente anarcoide y libertario, que se alza contra el autoritarismo y las instituciones en todos los ámbitos del país, apostando decididamente por una democracia de base y por la desobediencia civil a las jerarquías y a la autoridad en general (empezando por las autoridades académicas). Consecuentemente, la revuelta del '68 comportará una

exigencia —de ampliación real y también de transparencia— de la representación democrática, así como un rechazo generalizado al imperialismo en todos sus órdenes, y, consecuentemente, la condena explícita de los EE.UU. y la URSS. Paralelamente, la crítica a la política de bloques y a la actuación de sus dos máximos responsables favorecerá el apoyo a los diferentes movimientos de independencia surgidos en el Tercer Mundo. Cabe señalar que son innegables las conexiones de esta revuelta del '68 con las corrientes de pensamiento del momento, y con ciertos movimientos sociales muy característicos de este período (como los *hippies*), aunque este aspecto será tratado más adelante, al analizar el imaginario de la época.

Las revueltas del '68, donde convergen influencias revolucionarias anarcoides y libertarias, como también marxistas, se desintegran poco después en diferentes grupúsculos en Italia: algunos de inspiración trotskista (como «Vanguardia Operaia»), otros stalinista (como el Movimiento Estudiantil de la Universidad de Milán). No es otro el origen de la lucha armada clandestina que se desarrolla en Italia en los años '70, cuyos grupos más conocidos son las «Brigate Rosse» o «Prima Linea», de inspiración marxista-leninista. Estos grupos surgen a partir del '68, aunque conservarán en muy escasa medida los planteamientos de la revuelta estudiantil inicial. Así pues, las conquistas del '68 no pasan tanto por la actuación de los grupos armados de la década posterior, sino que se cifran, más bien, en la transformación de las costumbres sociales y en cambios significativos en la legislación (destacan, en este sentido, aspectos como la liberalización de la escuela, el divorcio, los cambios en las costumbres sexuales, etc.).

Una consecuencia innegable de las revueltas del '68 es el incremento de la conflictividad social, que se traslada del mundo estudiantil al ámbito sindical a partir del otoño de 1969 (hoy conocido como «otoño caliente»). Se da

inicio, de este modo, a una serie de reivindicaciones obreras que acabarán por cambiar radicalmente el panorama laboral del país, anticipando la etapa de fuerte turbulencia social de los años '70 en Italia.

La segunda fase de este período empieza, como dijimos, en 1972-1973 con la crisis del petróleo, que afecta a Italia al igual que a los demás países industrializados. Frente a la grave crisis económica que sacude el país por entonces, se produce un acuerdo en el ámbito político entre la Democracia Cristiana y el PCI, que se conoce como el «compromiso histórico». Esta estrategia política (de apoyo gubernamental por parte del PCI, aunque sin representación en el gobierno) será defendida fundamentalmente por el secretario general del PCI, **Enrico Berlinguer**, para intentar frenar la acción desestabilizadora del terrorismo rojo (de izquierdas) y negro (de ultraderecha). Esta etapa coincide con el golpe de estado en Chile (recordaremos que la caída de Allende es precisamente de 1973), que reviste una enorme importancia en la época. El “compromiso histórico” se orienta a un pacto nacional y al establecimiento de gobiernos de unidad bajo la dirección de **Aldo Moro** (1976-1979). Con su asesinato, supuestamente a manos de las «Brigate Rosse» en 1978 (en plena crisis económica, por tanto), la situación política italiana se complica, desembocando en la derrota electoral del PCI en 1980, así como en manifestaciones sindicales multitudinarias, que conducen al ascenso del PSI al gobierno, en detrimento de la influencia del PCI en el país.

Así las cosas, en los años '80 se consolida en el panorama político italiano la figura de **B. Craxi** (1983-1987), quien gobernará en alianza con la DC, cuyos hombres fuertes son **Andreotti** y **Forlani**. En esta etapa se produce una fuerte recuperación económica del país, que se cierra, no obstante, con los famosos procesos por corrupción (fenómeno más conocido como «*tangentopolis*», dada la proli-

feración del pago de comisiones en todos los órdenes económicos del país). Esta grave situación desemboca en Italia en el muy conocido proceso de «*Mani pulite*» de 1992-1993, donde caen las máximas figuras políticas del momento (Craxi y Andreotti), desembocando, en último término, en la disolución de la DC y el PSI.

De ahí que los últimos años presenten en Italia una transformación radical de su panorama político de la segunda mitad del s. XX. Por un lado, desaparece la DC (el gran partido surgido de la II Guerra Mundial y que había gobernado el país durante décadas). Por el otro, entra en crisis el PCI (más aún a partir de la muerte de Berlinguer en 1984), hasta su transformación radical en la línea socialdemócrata, a manos de **Occhetto**, en 1991 (esto dará lugar a unas nuevas siglas: PDS). En esta transformación, se segrega del antiguo PCI el grupo de Rifondazione Comunista, al no aceptar los cambios introducidos en el Partido. Además de todo ello, y por si eso fuera poco, en 1993, y debido al proceso por corrupción, se pone fin a la I República y surgen nuevos líderes en el panorama político, tras las elecciones de 1994: por un lado, **Berlusconi** con «Forza Italia», en alianza con **Granfranco Fini** de la «Alleanza Nazionale», heredera del MSI de inspiración fascista; por el otro, los nuevos movimientos nacionalistas, a medio camino de la reivindicación federalista e independentista, donde destaca la actuación de **Umberto Bossi** en la «Lega del Nord». Son años de inestabilidad política y múltiples alianzas, de una incertidumbre que es la tónica que preside la evolución política italiana en toda la década de los años '90, una vez roto definitivamente el bipartidismo de las décadas precedentes. Y también son años de grandes cambios, como la subida al poder de dirigentes comunistas (por primera vez en la historia italiana, en 1998, con **Alema**), que acaban por transformar de un modo definitivo el panorama político italiano y sus figuras y partidos más representativos.



### **3.3. Tendencias culturales internacionales**

#### **3.3.1. La transformación de la cultura**

La consolidación del capitalismo moderno abre una nueva etapa en el mundo cultural de los países desarrollados, entre los años '50 y '60. En esta transformación de la sociedad jugará un papel decisivo en Italia la difusión de los medios de comunicación de masas (televisión, cine, radio...), la enseñanza obligatoria (que amplía las potencialidades del mercado cultural italiano), y la industrialización de la cultura como un bien más de consumo o un servicio. Todo ello comportará una nueva situación social de los intelectuales, integrados ahora en las diferentes secciones de la maquinaria cultural (trabajando para la televisión, la radio, el mundo editorial, o bien ofreciendo sus servicios para la publicidad de grandes empresas, como por ejemplo la Fiat, la Pirelli o la Olivetti), o bien incorporados a las instituciones gubernamentales, como gestores culturales. Surge el nuevo “intelectual tecnócrata”, integrado en el mundo editorial o universitario, o bien en los medios de comunicación. Nos hallamos ante una clara superación de su condición “artesanal” precedente, que conllevará la reformulación de la especificidad de su labor artística, como también de su problemática inserción social y de la situación de marginalidad que visto recurrentemente en el volumen I y en capítulos precedentes.

El resultado más destacado de esta evolución es el progresivo proceso de reificación que experimenta la cultura (y la literatura, en nuestro caso), al convertirse en un producto de consumo más, regido por los mismos principios que regulan de las leyes del mercado, en la distribución y promoción de las mercancías. Por otra parte, en este proceso de transformación se produce, en el caso italiano, por primera vez la homogeneización completa del país

dentro de los parámetros de una cultura estándar y de masas. Todo ello tendrá como consecuencia inevitable no sólo la superación definitiva de aquella tradicional división anterior entre cultura popular y de élite, que se había consolidado en los años '30-'40, sino también la supresión de todos aquellos aspectos culturales que caen fuera de esta esfera y de la lengua estándar, la cual pasa a ser absolutamente predominante a partir de la difusión generalizada de la televisión y la escuela obligatoria.

Son unos años, por otra parte, de expansión en el campo culotural, pues a la ampliación de la potencialidad del mercado por el motivo que hemos comentado arriba se añade el extraordinario incremento que experimenta el sector editorial italiano en los años '60 (ya sea en la edición de libros, en todos los géneros, como también en la de publicaciones periódicas). En este sentido, destaca muy especialmente en este período la colaboración entre la Nueva Vanguardia de "Gruppo '63" y el mundo editorial (especialmente con la editorial Feltrinelli, a partir de su fundación en 1955, que pasa a substituir en predominio e influencia a la editorial Einaudi —donde trabajaron Pavese, Vittorini y Calvino, y que publicaba además revistas como «Il Politecnico»— en la etapa 1945-1958). La labor de la casa Feltrinelli será decisiva ahora por su apoyo a la Nueva Vanguardia de los años '60, como también por su implicación en el movimiento del '68, como resultado de los vínculos de su fundador con la izquierda radical italiana.

No es necesario decir que estas transformaciones de orden económico y sociológico tienen grandes repercusiones en la situación de los intelectuales de este período, momento en que dejan de tener validez muchas actitudes anteriores: desde el intervencionismo vociano de principios de siglo, hasta el intento de recuperación del Humanismo en la etapa de entreguerras, o la figura de la intelectual comprometido de la postguerra. Se podría decir

que decae definitivamente aquella imagen del intelectual como portador de valores o ideólogo y, en general, la figura de intelectual que nace con el Humanismo. En gran parte, no es más que el resultado del proceso de tecnificación de la cultura que se produce a un nivel general en el mundo industrializado, comportando la pérdida definitiva e inexorable de cualquier resto de función social, o incluso de privilegio de clase. Como se ha puesto de manifiesto, el intelectual se ve privado de su especialización, adquiriendo una disponibilidad total que le coloca en una situación social compleja. De ahí que hoy en día nos encontremos con tanta frecuencia con periodistas o filósofos que hacen de políticos, escritores que en realidad se ganan la vida colaborando habitualmente en programas televisivos de masas o trabajando en la publicidad, presentadores de televisión que escriben novelas, y un infinito —y a menudo patético— etcétera. De ahí, también, que haya desaparecido definitivamente del panorama internacional, en los últimos años, la figura del escritor intelectual, con una visión del mundo, una amplia cultura y una propuesta ética y cultural, en beneficio de una figura mucho más habitual en nuestros tiempos: el pseudointelectual que se dedica a difundir estados de opinión desde los medios de comunicación de masas.

Quizá la última revuelta contra este proceso imparable y demoledor de la cultura anterior estuvo representada por el subversionismo del movimiento contestatario del '68, que entierra definitivamente las pretensiones de cualquier tipo de rol social o vocación de intervencionismo para el intelectual, desde la defensa de posiciones antiinstitucionales y la reivindicación de la marginalidad. Pero los años '80 comportan también la superación definitiva del movimiento contestatario —no así la eliminación del paro ni de las penosas condiciones laborales de los que se dedican a la cultura desde ámbitos no institucionales o

institucionalizados—. Por otro lado, la presencia determinante de los grandes grupos económicos o multinacionales en los diferentes sectores culturales (grupos editoriales, de prensa, etc.), en lo que se conoce como la globalización de la cultura, y la informatización del trabajo intelectual (que conlleva la alteración significativa de la escritura misma, y sus condiciones laborales), determinan una relación completamente nueva del escritor con el público. Se consolida el consumo cultural de masas, orientado a determinadas franjas de población (de ahí que se hable ahora de una música o una literatura para jóvenes, etc.), siguiendo las pautas de distribución habituales para los demás productos industriales. En este contexto no es de extrañar la progresiva desaparición del debate intelectual, que empieza a percibirse ya en los años '80, y que se manifiesta en el decaimiento de las revistas culturales —de vida más que breve en los últimos tiempos—, o de la famosa «*terza pagina*» de los periódicos en Italia, tradicionalmente dedicada a asuntos culturales. La misma ley implacable determina la vida efímera de las novedades editoriales y de los acontecimientos culturales en general, que se contemplan como meros elementos de un consumo inmediato. Consecuentemente, decae la crítica, en beneficio de la presentación interesada o anuncio de novedades editoriales —a menudo hecha por presentadores infames, cuando no directamente ignorantes— en los medios de comunicación de masas.

### **3.3.2. El imaginario a partir del '68.**

#### **La Postmodernidad**

Tal como ya dijimos anteriormente, el '68 se origina en las revueltas estudiantiles para acabar extendiéndose a otros ámbitos de la cultura, con consecuencias relevantes

en el terreno social (las costumbres, la legislación en materia fundamentalmente civil, la aparición de una nueva mentalidad que deriva de las posiciones antiinstitucionales, anarcoides y libertarias de aquellas revueltas, etc.). Jugarán un papel decisivo ciertos acontecimientos políticos coetáneos, como la «Primavera de Praga», la lucha de guerrillas en Iberoamérica, donde destaca la figura, de proporciones verdaderamente míticas, del Che Guevara, o bien la Revolución Cultural China. Pero también son determinantes otros movimientos, procedentes fundamentalmente de EE.UU., que constituyen la verdadera base de todo el imaginario cultural de esta época. Nos referimos, en primer lugar, a la revuelta de los denominados «hijos de las flores» que tuvo lugar en Berkeley (California), punto de partida del conocido movimiento *hippy*. En él se combinan las actitudes libertarias y la revolución en las costumbres sexuales, con el fuerte movimiento de condena social a la guerra del Vietnam y, en general, a la actitud de intervencionismo imperialista, tan característica de EE.UU. en el s. XX. Y, en segundo lugar, el *Black Power* y la lucha de las minorías raciales.

En el terreno más estrictamente cultural, adquirirán una gran importancia algunas corrientes de EE.UU., como la *Beat Generation* (donde destacan nombres como **Kerouac** o **Ginsberg**). Del mismo modo, la recuperación del Surrealismo en Francia, de la mano del mayo del '68, se añade a una serie igualmente decisiva de movimientos antiinstitucionales en el campo de la psiquiatría o judicial. Pero sobre todo cabe recordar la aportación de uno de los miembros de la Escuela de Francfort, **Herbert Marcuse**, quien se trasladó a los EE.UU. después de la Guerra. El pensamiento de Marcuse de estos años, y muy especialmente en su ensayo *El hombre unidimensional* (1964), será fundamental en la crítica de la sociedad de consumo y la masificación cultural.

Por tanto, uno de los rasgos más característicos del imaginario de esta época es su fuerte carga crítica y anti-institucional que se manifiesta a todos los niveles, culturales y sociales. Se abren camino nuevos mitos (el Che Guevara, Malcom X en las reivindicaciones del *Black Power*...), nuevos valores entran en juego, como los colectivos y solidarios, el antimilitarismo, la tensión constantes hacia una utopía social, la atención por las minorías (raciales, estudiantiles, homosexuales...) y el Tercer Mundo. En general, se desarrolla un rechazo frontal a los valores burgueses, tanto como a la ortodoxia de partido, omnipresente en otros tiempos, cuestionándose de manera decisiva el dirigismo político y cultural de los partidos comunistas de corte marxista-leninista.

Con el cambio radical de principios de los años '70, se abandonan las posiciones racionalistas anteriores (Estructuralismo, Marxismo...) en beneficio de una recuperación de la corriente irracionalista, como se pone de manifiesto en la revisión de **Nietzsche** o **Heidegger** y, en general, de las posiciones nihilistas que acompañan la pérdida de confianza a partir de la crisis. Ya a finales de los '70 se va abriendo paso un nuevo imaginario que liquidará definitivamente la etapa de revueltas y subversiones de los '60. Y sin duda en este proceso no serán insignificantes ciertos avances en la informática y las comunicaciones. En 1979 **Lyotard** «bautizará» este cambio de sensibilidad con el nuevo término «Postmodernismo», entendido como la crisis de confianza en la modernidad y todo lo que ésta comporta: un progreso lineal ilimitado, el vanguardismo en el terreno cultural, el logocentrismo, la confianza en la razón y la posibilidad de conocimiento, etc.

Las características de la Postmodernidad son, por tanto, la crisis del logocentrismo, que comporta un debilitamiento tanto del sujeto y de la razón como principio ordenador, como también del objeto, de un modo tal que de-

cae la confianza en la posibilidad de conocer el mundo e influir en su evolución. En segundo lugar, la crisis de principios, y por tanto del pensamiento que se orienta al conocimiento de las causas últimas, en beneficio de posiciones existenciales. En tercer lugar, la reducción del mundo a mero lenguaje, a menudo carente de todo valor referencial. En cuarto lugar, la conciencia de que todo ha sido dicho y hecho anteriormente, y por tanto, la pérdida de validez de la Vanguardia y hasta del Experimentalismo, en beneficio del arte de consumo o bien de la banalización popular de la vanguardia precedente. En quinto lugar, el fin de las contradicciones, y la instauración del arte en un eterno presente donde todo el pasado resulta utilizable y reelaborable como material cultural indiferenciado y perennemente disponible, sin significado histórico, evolución interna ni verdadera propuesta de futuro. En sexto lugar, el predominio absoluto de la intertextualidad, el *pastiche* literario y lingüístico, la combinación de varias artes, la cita, la parodia (no irónica)... Nos hallamos ante una verdadera eclosión manierista que tan sólo concibe la escritura como reescritura, y el arte, en general, como reelaboración de una forma artística anterior y preexistente.

La crisis de la razón y la conciencia de la relatividad se pondrán igualmente de manifiesto en el abandono de las corrientes de pensamiento y crítica que habían dominado la etapa anterior (Estructuralismo, Neomarxismo, Neopositivismo, Psicoanálisis). Dicha crisis de principios parte de un agudo convencimiento de que no se puede llegar a explicar la complejidad del mundo, y menos aún hallar la causa última de las cosas. Es lo que se ha dado en llamar el «fin de las ideologías», como también de los sistemas de pensamiento que aspiran a la globalidad y a la explicación total del mundo. Es, por lo mismo, el fin de la fe en la ciencia y en la unidad del saber, un fenómeno que acompaña la pérdida de confianza en el logocentrismo, y

el ingreso en un mundo de perplejidades e incertidumbres quizá perpetuas, que caracteriza la condición del individuo actual.

Con todo, no podemos dejar de mencionar que la Postmodernidad presenta ciertas dificultades de periodización histórica, lo cual ha suscitado recientemente un debate sobre sus límites temporales que no se halla carente de interés. De todas las propuestas existentes, nosotros nos inclinamos por la del gran crítico norteamericano F. Jameson (véase *Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism*, Durham 1991, parcialmente publicado ya en 1984), quien sitúa la eclosión de la Postmodernidad en primer lugar en los EE.UU. y en la inmediata postguerra. De ahí se extendería a Europa a finales de los años '50, consolidándose sobre todo en los '70, con la crisis económica y la caída del movimiento revolucionario del '68. La Postmodernidad presenta, para **Jameson**, en sus rasgos principales, en primer lugar, la desaparición del sujeto y consecuentemente del estilo personal del autor, que se verá substituido por el predominio absoluto del *pastiche* o lo que él llama «parodia blanca» (diferenciada de la parodia tradicional por su carencia de impulso satírico), que surge de la mirada sobre el pasado con el objetivo de rescatar del «museo imaginario» de la «cultura global» todas aquellas ruinas susceptibles de ser reelaboradas y reutilizadas, en un espolio indiscriminado de estilos, formas, motivos literarios, temas, etc., ofrecidos por la tradición, (la propia, y todas las demás tradiciones culturales). En segundo lugar, la reducción del mundo a mero texto o lenguaje, en una operación que transforma el mundo en «espectáculo» de sí mismo, o mejor aún en un «simulacro» de la verdad referencial: simulacro ahistórico, mera babel laberíntica de textos que son las diferentes imágenes del pasado, supuestamente considerado real.



Junto a todo esto, cabe mencionar otro elemento que viene a incidir en la alienación del individuo actual. Se trata de la difusión de la sociedad de consumo a través de la publicidad, la cual obedece a —y a la vez redundante en— un proceso de artificialización generalizada, denunciada ya desde varias posiciones filosóficas. Ésta alienación se manifiesta, por ejemplo, en la creación de falsas necesidades y en el recurrente fetichismo de la sociedad de consumo. La misma alienación se percibe en la destrucción del referente histórico y la instalación en una perenne ahistoricidad o eterno presente, que se convierte en el único instrumento de interpretación de la imagen del pasado, una vez perdida su densidad de memoria histórica, es decir, su precisa contextualización. De ahí la pérdida de validez de la Vanguardia, pues ya no es posible «situarse» respecto al pasado, ya sea desde la continuidad o bien la ruptura. De un modo similar, se habla de la pérdida de validez de todo proyecto utópico, de la historicidad misma entendida como linealidad y progreso, elementos claves del imaginario del '68. De ahí, también, el nihilismo; de ahí, la recuperación meramente arqueológica del pasado, interpretado y presentado como simple espejo de las inquietudes de un presente que se revela laberíntico y virtual, un mero espectáculo.

Por su parte, la afirmación positiva de la Postmodernidad, es decir el Postmodernismo, estaría representado por la exaltación de la crisis de la razón en el denominado «pensamiento débil», la opción estética por el manierismo y el *pastiche* estilístico y lingüístico, y la negación de las contradicciones del presente. Algunos temas se erigen en elementos clave de esta Postmodernidad, en el terreno artístico-literario. Así, por ejemplo, el «laberinto», verdadero símbolo de la complejidad y la desorientación del individuo actual; la «biblioteca», como representación de esa reducción del pasado a un mero «banco de datos» reutili-

zable, o del proceso de transformación del mundo en «texto»; el «complot», representativo de la obscuridad que se percibe en las relaciones de poder; el «lenguaje» y la «intertextualidad», la reflexión metaartística y metaliteraria; la recuperación arqueológica del pasado histórico (y el consiguiente regreso de la novela histórica); el manierismo de la reescritura, que comprende desde un sentimiento de saturación por el exceso de repetición, a la parodia de los estereotipos; la virtualidad en la percepción de la realidad y hasta en las relaciones personales..., y un largo etcétera.

### 3.3.3. Las corrientes de pensamiento

Este período presenta dos diferentes etapas en lo que concierne a las corrientes de pensamiento dominantes. En la primera, es decir, en los años '60, prevalece el Estructuralismo, que aunque es una corriente crítica de base lingüística se extiende a otras disciplinas. En los años '70, sin embargo, el abandono del Estructuralismo marca el inicio de la fase Postestructuralista, que se caracteriza por un rechazo del cientifismo anterior. El predominio del Estructuralismo en los primeros años comportaba ciertos rasgos relevantes: la atención por los fenómenos sincrónicos por encima de los diacrónicos (y, consecuentemente, la escasa atención por las cuestiones históricas, o por el pensamiento de base dialéctica), la descripción objetiva de los fenómenos por encima de la interpretación de los mismos, y también la noción implícita de la existencia de un orden previo que es posible describir y analizar.

Como apuntábamos, el Estructuralismo se extiende a otras disciplinas, sobre todo en los años '60 en Francia. Cabe recordar, por ejemplo, la antropología cultural, donde destaca **Claude Lévi-Strauss**, o la evolución del psicoanálisis con

**Jacques Lacan**, así como el pensamiento de **Michel Foucault** o **Louis Althusser**, y la Semiología de **Roland Barthes**. Se definen no sólo por la base estructuralista de su pensamiento, sino también por una posición común de rechazo del historicismo, del pensamiento dialéctico e incluso del humanismo tradicional (**Althusser**, **Foucault**). Por el contrario, se orientan a la búsqueda de una estructura primigenia —o *a priori*— que se identifica con el núcleo de las pulsiones, a menudo instintivas, que determinan el comportamiento humano individual y colectivo. Corresponde a la noción del inconsciente de **Lévi-Strauss** o **Lacan**, al «*épistème*» de **Foucault**, a la red de las invariantes y signos de **Barthes**, o a la estructura económica y social de **Althusser**.

Una de las aportaciones más interesantes al pensamiento de la época es la desarrollada por **Michel Foucault** (1926-1984), que surge en abierto contraste con el Existencialismo marxista de Sartre, remitiendo por el contrario a **Nietzsche** y **Heidegger**. La propuesta de Foucault se orienta al estudio de los fenómenos colectivos, lejos de planteamientos historicistas, a la búsqueda del epistema o principio ontológico que regula las organizaciones sociales de todos los tiempos. Así, por ejemplo, en *Les mots et les choses* (1966). Este orden presenta, según Foucault, dos rupturas a lo largo de los tiempos: la primera se produce a mediados del siglo XVII, y la otra a principios del siglo XIX. Si en la primera, la correlación entre la palabra y el referente o cosa aún era directa, en la segunda, en cambio, el lenguaje deja de cumplir su labor como principio organizador del mundo, para convertirse en «cosa» a su vez, y como tal, es objeto de estudio. Por tal motivo, la segunda fase corresponde al desarrollo de los historicismos y las ideologías humanísticas, que contribuyen a ofrecer y construir una idea abstracta del hombre. La necesidad del cambio epistemológico que propone y propugna Foucault parte, por tanto, de estos presupuestos.

Después del '68, Foucault evoluciona hacia posiciones más proclives al Neomarxismo, pero sin abandonar la influencia, aún determinante para él, de Nietzsche. Por entonces desarrolla, en ensayos fundamentales como *Vigilar y castigar* (1976) o *Microfísica del poder* (1977), sus reflexiones sobre la historia de la demencia, emprendiendo un análisis de las instituciones sociales de vigilancia y castigo, o —como él la denomina— de la «microfísica del poder», atacando por esta vía el principio dialéctico, base de toda tentativa de eliminación o supresión de todo cuanto cae bajo la etiqueta de lo Otro (el loco, el pecador, el delincuente, la homosexual, el individuo diferente, etc.) y, en definitiva, de la opresión social del hombre por el hombre.

En los años '60 y '70, se desarrolla la filosofía de la ciencia, de la mano de una figura fundamental en la época como es el austriaco **Karl Popper** (1902-1997), quien ya se había dado a conocer antes de la Guerra con *La lógica del descubrimiento científico*. Sin embargo, su etapa más importante tiene lugar en Inglaterra, a partir de la publicación de la traducción inglesa de su ensayo, así como de la presentación de dos títulos más: *Miseria del historicismo* (1957), *Conjeturas y refutaciones* (1963), a los que siguió *Conciencia objetiva* (1972). Sin duda, el pensamiento de Popper deriva del Neopositivismo del Círculo de Viena, pero la suya es una propuesta nueva que no se propone llegar a formular enunciados universalmente válidos a partir de los datos empíricos, sino que, por el contrario, postula una ciencia que avanza tan sólo sobre la base de fracasos experimentales, y a partir de datos empíricos que cuestionan las teorías previas. De tal modo que la ciencia pasa a ser tan sólo un sistema de hipótesis progresivamente verificables, definido además por su absoluta y necesaria precariedad. Desde esta óptica, la ciencia tradicional (y aquí se incluye el Historicismo, tanto como el Marxismo o el Psicoanálisis) se contempla como una mera

«metafísica», por su pretensión absurda de revelar la verdad o el principio originario. El pensamiento de Popper tendrá, por otra parte, importantes consecuencias dentro del orden político, pues se encuadra en una decidida defensa de la democracia como modo de ordenación política capaz de detectar y eliminar los errores que se cometen inevitablemente.

La filosofía de la ciencia tendrá otras figuras destacadas, discípulos de Popper, como el norteamericano **Thomas Kuhn** (1922), que se orienta al estudio de los paradigmas, o el húngaro **Imre Lakatos** (1922-1974). Ya sea en un caso como en otro, la ciencia ya no sigue una evolución lineal y de progreso, como en etapas anteriores.

Este relativismo se acentúa aún más en el norteamericano **Paul K. Feyerabend** (1924-1994), que postula más bien una ciencia que avanza sin un principio regulador, es decir, de manera arbitraria.

La segunda gran corriente del Postestructuralismo muestra la recuperación de la Escuela de Francfort, fundada por **Adorno** y **Horkheimer** en Alemania, en los años '30. Otras dos figuras se perfilan en esta segunda etapa: **Herbert Marcuse** (1898-1979) y **Jurgen Habermas** (1929). El pensamiento de Marcuse propone una relectura de Marx y Freud, que afirma el principio elemental de la tendencia humana a la felicidad. Sin embargo, a diferencia de sus precursores, Marcuse apuesta decididamente no por la clase obrera como motor de cambio social, sino por las minorías marginales, y especialmente por los jóvenes. De ahí que su pensamiento sea determinante en las revueltas del '68 en Berkeley (California), donde se exilió. En este sentido, destaca muy especialmente su ensayo *El hombre unidimensional* (1964). Temas como la emancipación del eros, instrumentalizado por el poder o reificado por el capitalismo tardío, y la propaganda serán centrales

en su obra. El potencial de cambio se confía en Marcuse a la experiencia estética, en última instancia, la cual adquiere, por esta vía, una dimensión plenamente política.

Por su lado, **Habermas** se inscribe más bien en la línea de Adorno y Horkheimer, retomando sus postulados en un ensayo fundamental, *Dialéctica de la Ilustración*, al entender que la Ilustración —y, por tanto, la Modernidad— tiene aún un campo de actuación posible en los tiempos actuales (por contraste con el pensamiento postmoderno). La suya es, sin lugar a dudas, una propuesta claramente neoilustrada, que se orienta, por ejemplo en *Theorie des kommunikativen Handels* (1981), a desenmascarar por vías racionales, y contando con el lenguaje como base para la reflexión, las relaciones de poder existentes en la vida social y privada del individuo contemporáneo, que subyacen a la razón instrumental y de dominio, es decir, al discurso del poder.

Una posición parecida se observa en **Karl Otto Apel** (1922). También en su caso, el lenguaje tiene un valor determinante, pero su pensamiento se desarrolla desde posiciones claramente encuadradas en una ética de la comunicación.

La tercera corriente fundamental que se desarrolla en esta fase postestructuralista es la Hermenéutica, a partir de las aportaciones que el filósofo alemán **Hans George Gadamer** (nacido en 1900) llevó a cabo a principios de los años '60. Dichas aportaciones inauguran una línea de pensamiento que será predominante en los años '70 y '80, dando lugar a varios desarrollos posteriores: desde las teorías de **Paul Ricoeur** y la Deconstrucción de **Derrida**, al Pragmatismo de **Rorty** o el «pensamiento débil» de **Vattimo**.

La hermenéutica de **Gadamer** parte de una revisión del concepto tradicional de hermenéutica como interpretación del texto, y del pensamiento de Heidegger, espe-

cialmente en la centralidad que confiere al lenguaje en la experiencia humana. Gadamer combinará estos elementos con la lección hegeliana, para la formulación de su concepto de historicidad del texto, y su estudio de los prejuicios que intervienen en el momento interpretativo (es decir, los prejuicios del sujeto que interpreta el texto). De todo ello Gadamer extrae su concepto de una dicotomía existente entre «verdad» (propia de las ciencias humanísticas, para las cuales todo momento interpretativo es, en última instancia, un momento de «verdad» que se realiza en la «fusión de horizontes» entre texto e intérprete) y «método» (propio de las ciencias naturales). Sus postulados filosóficos se exponen en ensayos clave como *Wahrheit und Methode* («Verdad y método», 1960). Fundamental en su pensamiento es el concepto de «fusión de horizontes», así como el de «círculo hermenéutico». Su experiencia del mundo se cifra en el lenguaje y la tradición cultural, pues ambas vinculan texto e intérprete, posibilitando la comprensión del pasado, anticipada por los prejuicios de lectura del intérprete. Estos derivan, de hecho, de la tradición cultural donde se inscribe el sujeto, y son la base del «círculo hermenéutico», susceptible de ser modificado a través del conocimiento directo del texto, en una revisión constante del mismo instaurada sobre la base del diálogo intérprete/texto. Corresponde al instante de la «fusión de horizontes», entre el momento cultural del texto y el del intérprete. Pero, para Gadamer, este instante de «verdad» no es previo, sino posterior a la lectura, y deriva, en última instancia, del diálogo entre texto e intérprete.

No cabe duda de que el pensamiento de Gadamer sienta las bases de la superación del Estructuralismo que se lleva a cabo entre los años '60 y '70. Significa un cambio substancial que posibilitó el paso del interés por el objeto al interés por el sujeto, del momento descriptivo

al interpretativo. Dicho cambio tendrá importantes consecuencias filosóficas y estéticas. Es el origen de las investigaciones dentro del campo de la Fenomenología realizadas por **Paul Ricoeur** (véase, por ejemplo, *El conflicto de las interpretaciones*).

El desarrollo de la hermenéutica de Gadamer que realiza **Jacques Derrida** (1930) en los EE.UU. parte de una revisión del concepto de «fusión de horizontes» que, incorporando el nihilismo del pensamiento negativo y especialmente de **Nietzsche**, tiende no ya al momento de verdad y de comprensión, sino, muy al contrario, al momento de incomprensión y ausencia de diálogo entre texto e intérprete. Y todo ello porque Derrida entiende que la interpretación siempre resulta restrictiva de un «rastro» de escritura substancialmente indescifrable, y no susceptible de ser transmitido o comunicado en los términos propios del logocentrismo. La particularidad del Deconstruccionismo derridiano es ese laberinto de referencias y alusiones que no conducen a ninguna estructura originaria de sentido, ni desembocan en ningún significado último, sino que nos llevan tan sólo a constatar la omnipresencia de una babel polivalente, anclada en la provisionalidad de una perenne «diferencia» —o, lo que es lo mismo, un perpetuo diferir el significado—. La importancia de Derrida ha sido enorme en la evolución de la crítica literaria norteamericana de los últimos tiempos, fundamentalmente para la escuela de Yale.

Otro discípulo de la Hermenéutica es **Richard Rorty** (1931) quien en su convergencia entre Hermenéutica y Pragmatismo plantea una revisión de los postulados de la tradición metafísica occidental (aún persistentes, por ejemplo, en el humanismo de Habermas). Se sitúa en un espacio próximo a las aportaciones del pensamiento heideggeriano, derridiano, y en último término nietzscheano, de gran alcance en la tradición norteamericana. De ahí procede su



propuesta de una verdad no apriorística, sino desarrollada a partir del debate colectivo, de un modo solidario y dialógico. Ahí se origina su noción de la filosofía como espacio fundamentalmente de debate y comunicación, que se enfrenta a la evidencia de la relatividad de todo concepto absoluto.

La Hermenéutica gadameriana, combinada con el pensamiento nietzschiano, es también el punto de partida del «pensamiento débil» de **Gianni Vattimo** (1936), y en general de la escuela de Turín, donde destaca **Luigi Pareyson** (1918-1991), que plantea un nihilismo menos radical que el Deconstructivismo, pero igualmente sintomático del momento postmoderno de la crítica. Aunque de esta corriente hablaremos más adelante, a propósito del contexto italiano.

### 3.3.4. Las corrientes artísticas

En la primera parte de este período continúan aún vigentes, en el terreno artístico, los principios que regían en la modernidad. Sin embargo, a partir de los años '50 — en EE.UU.—, y de los '70 —en Europa— se consolida lo que se conoce como Postmodernismo artístico. Este paso se observa de modo muy claro en la pérdida de vitalidad del Experimentalismo y el Vanguardismo, aún plenamente activos en los años '60 incluso en EE.UU. Paralelamente, en la supresión de la diferencia existente entre arte de consumo y arte de élite o experimental, que constituía la base del amplio desarrollo vanguardista en la etapa anterior. El Postmodernismo empieza a mostrar su rostro más característico en ciertos rasgos fundamentales, como la supresión de la frontera entre lo que es arte y lo que no lo es (un hecho que comporta importantes cambios, como, por ejemplo un fenómeno de estetización difusa, que alcanza

todos los ámbitos de la producción industrial, de un modo constatable, por ejemplo, en el predominio en los últimos tiempos del diseño industrial, o bien en el auge de la publicidad, y en general en las nuevas formas artísticas que acompañan la reciente revolución tecnológica). En segundo lugar, e íntimamente relacionado con lo anteriormente dicho, la supresión de la valoración negativa del *kitsch* o, mejor dicho, su difusión en todos los campos, como resultado de la absoluta reproductibilidad artística que los nuevos medios tecnológicos han hecho posible. En tercer lugar, la estetización de terrenos o campos de la actividad humana tradicionalmente ajenos a la experiencia artística en un principio —como la política, por ejemplo—.

Si se quiere, este cambio se observa ya en el *Pop art*, en su misma apuesta decidida por un Vanguardismo de masa, que halla sus materiales y su inspiración artística en la sociedad de consumo. El cambio más notable en este sentido, en lo que concierne a las artes plásticas, será el desplazamiento del centro cultural y productivo, que se traslada a Nueva York ya después de la II Guerra Mundial. Los primeros años presentan una orientación experimentalista generalizada, desarrollada en varias vías de investigación estética. Algunas de las tendencias de este primer momento son el Expresionismo abstracto de **A. Gorky**, que deriva del Surrealismo, el Cubismo y el Expresionismo, orientándose a una recuperación de las vanguardias históricas. En segundo lugar, el Informalismo de **Hans Hartung**, y el *Action painting* de **Jackson Pollock**, en la línea de un Expresionismo abstracto que explora la técnica del *dripping* o goteo pictórico. Tercero, el *Colour Field Painting* de **Barnett Newmann** o bien **Mark Rothko**. Cuarto, el *New Dada* de **Robert Rauschenberg** y **Jasper Johns** (que explora en el *collage* de materiales muy diferentes), y el Nuevo Realismo que se deriva de esta tendencia, basado igualmente en la amalgama de varios

objetos de procedencia cotidiana. En los años '60, Vanguardismo y Postmodernismo convergen en el *Pop art*, que desde EE.UU. e Inglaterra se extiende al resto de Europa, comportando un proceso de banalización de la vanguardia artística (en clara reacción al *Action Painting*), que se orienta a ironizar sobre los grandes mitos colectivos (recordaremos, por ejemplo, la imagen de Marilyn Monroe que propone **Warhol** en 1964, entre otras obras), e incorpora elementos procedentes de la publicidad, las imágenes de polaroid y, en general, los materiales de la sociedad de consumo. Su propósito es evidenciar la reificación del arte en la sociedad contemporánea, y, colateralmente, ampliar la esfera estética a objetos que se consideran particularmente antiestéticos (así, por ejemplo, en el célebre «Cuatro tarros de sopa Campbell», de 1965). El máximo exponente de esta tendencia es, como apuntábamos, **Andy Warhol** (1930-1987), seguido de **Roy Lichtenstein** (1923), quien evoluciona a partir del Expresionismo abstracto, a partir de 1957. Un desarrollo del *Pop Art* es el Hiperrealismo de los años '70 y '80, que propone una estética basada en la reproducción fotográfica y fría de la realidad.

Otras experiencias artísticas apuntan ya al cambio substancial que comporta la Postmodernidad. Así se observa, por ejemplo, en el paso del Vanguardismo de la Bauhaus de los años '30 a la nueva arquitectura y urbanismo, más conocido como «Estilo internacional», caracterizado por el racionalismo arquitectónico de **Mies Van der Rohe** de los '50 en EE.UU., seguido por **Eero Saarinen**, **Oscar Niemayer** (el arquitecto responsable del urbanismo de la ciudad de Brasilia) o **Gio Ponti**. Y ya en los años '60, por **Robert Stern**, **Robert Venturi** o bien **Charles Moore**. El «Estilo internacional» apuesta claramente por un tipo de construcción de edificios donde predominan las grandes superficies acristaladas, los ascensores transparentes y descubiertos, las escaleras mecánicas exteriores

o a la vista, los materiales prefabricados, etc. Son edificios hasta cierto punto estandarizados, pensados para albergar grandes concentraciones humanas que favorezcan el anonimato, con salidas al exterior mínimas y una general ausencia de ventanas. Edificios que, en general, muestran un gusto estético fundamentalmente ecléctico y manierista, muy propio de la Postmodernidad. Así se puede comprobar en algunas construcciones emblemáticas, como el Seagram Building de Park Avenue, en Nueva York, obra de **Van der Rohe**; o en el posterior urbanismo barroquizante de la «Plaza de Italia», en Nueva Orleans, de **Charles Moore**. La arquitectura postmoderna es fundamentalmente metropolitana y tiende a los grandes espacios colectivos, que a menudo son de paso: grandes hoteles (un ejemplo clásico es el Westin Bonaventure de Los Angeles), aeropuertos, estaciones, supermercados, gasolineras, bancos, salas multicines, centros culturales (como el Georges Pompidou de París, o el Eaton Center de Toronto), etc.

Una variante del Funcionalismo racionalista imperante es la arquitectura de **Le Corbusier** de los años '50 (como ejemplo, el santuario de Nôtre Dame de Ronchamp), que tiende a la recuperación de los valores culturales e históricos. Pero sobre todo será importante el Organicismo arquitectónico de **Frank Lloyd Wright**, quien profundiza en la investigación experimental llevada a cabo en los años '30, basada en el diálogo entre espacios interiores y exteriores. Se trata de una revisión del Funcionalismo realizada en un sentido humanista, como el que también se observa en la propuesta, algo posterior, del arquitecto finlandés **Alvar Aalto**.

La evolución de la música sigue caminos parecidos en la segunda mitad del siglo XX, con una importante particularidad: la frontera entre música culta y música popular es más profunda que nunca. Eso no quita que se obser-

ve, también en este terreno, la tendencia tan típicamente postmoderna a suprimir este abismo, por ejemplo en los grandes espectáculos operísticos populares, o en la combinación de ópera y canción popular... Pero, en líneas generales, hay que hablar de una música popular, que cuenta con canales propios de distribución, un soporte característico, como el disco, la cassette, el CD..., y espacios propios, como la sala de conciertos multitudinarios, la discoteca, y el vídeo-clip..., y que, en definitiva, presenta una estética propia indiscutible. Ésta se desarrolla enormemente en estos últimos años, desde una pluralidad de tendencias que van del *rock 'n' roll* al *blues*, el *rythm'm blues*, la música *disco* o la música *tecno*, pasando por el *country*. En el otro terreno, es decir, en el de la música culta, cabe mencionar, en cambio, el racionalismo de la vanguardia musical postweberiana, donde se inscribe el Serialismo de la Escuela de Viena y el Puntillismo musical. Ambos alteran radicalmente el concepto tradicional de melodía basada en los intervalos, liberándola a la vez de aquella rigidez serial que presentaba el Dodecafonismo de Schönberg. Este cambio decisivo se produce en la segunda mitad de los años '50, cuando entra en crisis el Estructuralismo y se introduce en el terreno musical un nuevo concepto que será a partir de entonces determinante: el azar o la posibilidad. Así, por ejemplo, en la investigación musical de **Pierre Boulez** (1925), que presenta una evolución desde sus orígenes, vinculados a la Escuela de Darmstadt (o Institut Kranischtein). Este el origen del concepto de «obra abierta» aplicado a la música, el cual se relaciona, por entonces, con la investigación llevada a cabo por el norteamericano **John Cage** (1912-1992), considerada de un irracionalismo vitalista. Ambas corrientes musicales, la racionalista y la irracionalista, convergen en una propuesta musical que incorpora los elementos fortuitos e imprevisibles, orientándose al concepto de *per-*

*formance* musical, muy especialmente en la escuela norteamericana.

El siguiente paso en esta evolución se halla representado por la música concreta, de inspiración futurista, que se desarrolla fundamentalmente en París en los años '50 (en el seno del «*Groupe de Recherches de Musique Concrète*», donde destaca sobre todo la figura de **Edgard Varèse**). Parte de la reelaboración de materiales sonoros de procedencia cotidiana. Constituye el paso previo de la música electrónica, hacia la cual evoluciona la Escuela de Damrstadt ya a mediados de los años '50, gracias a la investigación realizada principalmente por **Stockhausen**.

En general, se observa en la música contemporánea la tendencia generalizada a potenciar la improvisación, en detrimento del peso específico que tenía el autor y su partitura en tiempos anteriores. Es una tendencia que potencia la figura del intérprete, a la vez que se abre a las múltiples potencialidades interpretativas que la misma partitura comprende, instaurando una nueva relación con el público. Responde a su modo a la teatralización general que se constata en muchos otros campos de la Postmodernidad. Junto a este cambio significativo, se aprecia en esta etapa la incorporación a la creación musical de múltiples lenguajes sonoros ajenos (basándose en la ayuda de las nuevas tecnologías, como el sintetizador y el ordenador). Se trata de una experimentación musical ecléctica y propia del laboratorio, que explora en la pluralidad de timbres y manipula materiales sonoros muy diferentes y de variada procedencia.

El cine, la gran forma artística de este siglo, muestra una evolución propia y singular en estos años. Asistimos al abandono del predominio absoluto del cine de Hollywood, tan característico de los años '50 y '60, y a la crisis de la industria cinematográfica norteamericana en los años '70,

motivada por la difusión de la televisión. Este cambio (que corresponde exactamente a la inflexión entre las dos fases culturales que hemos señalado en un principio, al presentar este período histórico) comportará una crisis importante en la producción norteamericana. Los grandes estudios cinematográficos californianos pierden influencia y desaparece el *star system*. De esta crisis profunda no se recuperarán hasta los años '80. Pero entonces la producción cinematográfica se orienta al cine espectacular de los efectos especiales (que incorpora las novedades tecnológicas y tiende a una nueva estética, barroca y espectacular). Se percibe en esta nueva etapa una reciente sectorización de la producción cinematográfica, según las franjas de mercado. El cambio que apuntábamos se observa también en el abandono de dos rasgos típicos del cine norteamericano anterior: el llamado «*happy end*» o final feliz, y la presencia de grandes estrellas cinematográficas. Se tiende, en cambio, a un cine de entretenimiento masivo. El cambio se constata también al nivel de los espacios de visión, que pasan del cine-club al multicine.

Un caso a parte lo constituye la producción cinematográfica europea, más orientada a un cine experimental en los años '50-'60 (por ejemplo, en la «*Nouvelle Vague*» o el «*Free Cinema*»), donde destacan algunos nombres claves de la Vanguardia del momento, que proponen no sólo nuevos temas, sino un nuevo lenguaje cinematográfico: **Alain Resnais, François Truffaut, Louis Malle o Jean-Luc Godard**. Una reacción parecida al cine comercial del momento se produce en la propuesta cinematográfica del norteamericano **Stanley Kubrick** o bien, a partir de los años '70, en el cine de **Robert Altman o Woody Allen**.

En los últimos tiempos se observa, también en el cine, una clara tendencia al *pastiche*, como reelaboración post-moderna de elementos de la tradición cinematográfica, emprendida a menudo con vocación irónica. Es el caso de

la producción de figuras como **Brian De Palma** o el más reciente **Quentin Tarantino**.

### 3.3.5. Las corrientes literarias

Una vez más, hay que diferenciar los años '50-'60 de la evolución posterior, que se inicia a partir de los '70. En la primera fase, hallamos un predominio similar de la Vanguardia y el Experimentalismo en todo el mundo occidental. En la segunda, en cambio, el predominio de posiciones claramente postmodernas.

Así, en los primeros años de este período, asistimos a la recuperación de las llamadas vanguardias históricas, del Futurismo al Surrealismo, que acompaña a los movimientos de revuelta de los años '60, surgidos como reacción a la masificación social y a la reificación artística del capitalismo tardío que se imponen a partir del “*boom*” económico. Corresponde al Experimentalismo presente en el grupo «*Tel Quel*», el «*Nouveau Roman*» o el denominado «Teatro del Absurdo», en Francia; a la «Poesía concreta», en Alemania, donde surgen el Grupo de Viena y el de Graz; a la Nueva Vanguardia de Gruppo '63, en Italia; o a la «*Beat Generation*» en los EE.UU.

La crítica ha evidenciado en repetidas ocasiones que esta recuperación de la Vanguardia en la segunda mitad de siglo XX se diferencia del vanguardismo de los primeros años del siglo, en la medida que se orienta casi exclusivamente a la experimentación lingüística, y rehuye el ámbito de la actuación política, en general. Eso es así en gran parte porque rechaza la figura del escritor comprometido, que caracterizaba completamente la fase neorrealista precedente, en la inmediata postguerra.

En Francia esta recuperación vanguardista se manifiesta ya a principios de los años '50, en la corriente, de



fuerte base surrealista, del «Teatro del Absurdo», donde destacan **Ionesco** y **Beckett** (Premio Nobel en 1969), con obras dramáticas clave de este período, como *En attendant Godot* (1952), y otras como la trilogía narrativa de los años '50 titulada *Molloy, Molloy meurt* (que incluye una denuncia del criterio de verosimilitud artística, como también de la incomunicación humana y de la falta de sentido de la existencia). Beckett será especialmente relevante en la evolución posterior, y no sólo en el terreno dramático. El experimentalismo vanguardista en narrativa se desarrolla también, en los años '60, en el denominado «*Nouveau Roman*» o «*École du regard*», que plantea la muerte del sujeto y el «grado cero» de la implicación emotiva y psicológica con la narración. El principal teórico de esta escuela será **Alain Robbe-Grillet** (1922), autor del ensayo *Le nouveau roman* (1962), y cuya obra principal es la novela *La jalousie* (1957). La nueva estética se orienta a una disolución del punto de vista antropomórfico y humanístico, y a la representación de la realidad tal cual es, es a decir, en su más rotunda dimensión física y espacial, extraña, por tanto, al hombre, y ajena al punto de vista subjetivo y a cualquier tipo de tratamiento psicológico del personaje o del tema.

Junto a esta línea de experimentación, destaca asimismo la narrativa de **Nathalie Sarraute** (1902), escritora que se dio a conocer ya en los años '30, y que plantea de modo similar —en esta etapa e incluso más recientemente—, una narrativa que va mucho más allá del personaje tradicional, en obras como *Le planetarium* (1959) o *Le silence et la mensonge* (1967). En el mismo sentido se sitúa la narrativa de **Michel Butor** (1926), que se concentra entre los años 1954 y 1960, y se orientada a la exploración de la técnica del *collage* narrativo. De este autor cabe mencionar su novela más conocida, *La modification* (1957).

Parcialmente afín a esta escuela se presenta la propuesta narrativa de **Marguerite Duras** (1914), más proclive a la influencia de la escuela narrativa norteamericana en un principio, aunque presentará una fuerte etapa experimental entre 1955 y 1974 (antes de la etapa autobiográfica de su obra, de los años '80, cuyo título principal, *L'amant*, es de 1984). En ella se inscriben obras como *Le saure* (1955) e *India song* (1974) y, sobre todo, *Moderato cantabile* (1958).

En la misma línea experimentalista se sitúa la labor llevada a cabo por el «*Ouvroir de Littérature potentielle*» (O.U.L.I.P.O.) creado por **Queneau**, un autor que presenta títulos clave como *Les fleurs blues* (1965), y **Perec** (con la colaboración de Calvino) en 1960. En este grupo, el experimentalismo se impregna del gusto por el juego y el absurdo. **Georges Perec** (1936-1982) ya había mostrado esta tendencia vanguardista en sus primeras novelas, como *Les choses*, de 1956, o *La disparition*, en los años '60, pero se radicaliza a partir de su incorporación al OULIPO en 1970. Ésta originará títulos como *W ou le souvenir de l'enfance* (1975) y *Je me souviens* (1978), pero, sobre todo, su obra más relevante: *La vie, mode d'emploi* (1978). Su investigación narrativa traza un puente entre el Experimentalismo y la narrativa postmoderna posterior, de la que anticipa muchos aspectos. En esta misma tendencia cabe recordar a **Michel Tournier** (1924), quien muestra su predilección por la reescritura en la recreación de textos y leyendas, de clara filiación postmoderna, como también en la superación de toda veleidad vanguardista. Así, por ejemplo, en *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), donde el autor reescribe la historia de Robinson Crusoe, o bien en *Le roi des Aulnes* (1970), donde emprende una reelaboración de las leyendas nórdicas.

El Experimentalismo halla un punto de contacto con las nuevas aportaciones críticas (especialmente de la Se-

miología o el Psicoanálisis) en el grupo francés de la revista «*Tel Quel*», fundada en 1960 por **Philippe Sollers**, que estará vigente durante muchos años (hasta 1982), y donde participan figuras como **Barthes** o **Kristeva**, así como **Derrida** y **Foucault**, especialmente a partir de 1968. Dentro de «*Tel Quel*», y debido a la larga vida del grupo, se produce el mismo cambio que hemos apuntado desde un principio. En los años '70 se observa un progresivo abandono de las posiciones vanguardistas iniciales, hacia actitudes claramente postmodernas (por ejemplo, en el rechazo de la escritura como estructura capaz de generar significado, la tendencia al empleo de citas y a la reescritura, la intertextualidad, etc.). Este cambio desembocará en el conocido ensayo de **Lyotard**, *La condición postmoderna* (1979).

En cambio, en el ámbito poético, la propuesta en lengua francesa es claramente menos relevante dentro del contexto internacional. Sólo recordaremos tan sólo algunos nombres: **André Frénaud**, **Francis Ponge** o **Henri Michaux** (especialmente en *L'espace du dedans*, de 1966), además del más conocido internacionalmente **Jacques Prévert** (notable por la renovación que emprende del lenguaje poético), o **René Char** (cuya interesante propuesta poética se desarrolla en volúmenes como *La nuit talismanique*, de 1972, o *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, de 1978), un autor donde el Surrealismo no rehuye, por ejemplo, la lección simbolista, ni tampoco la sugestión poética que despierta el horror, en una línea de investigación que tiende a la ampliación del concepto tradicional de belleza.

El Vanguardismo en el ámbito cultural germánico muestra la evolución del Grupo de Viena y del de Graz, que desarrollan una poesía de corte fuertemente asemántico, denominada «poesía concreta» (**Grominger**), de carácter muy experimental, como en **Max Bense** (poesía

electrónica) o **Franz Mon**. En el plano narrativo, surge una escuela realista, denominada «Realismo X», que lleva a cabo una investigación paralela al rechazo de la narrativa tradicional emprendido por los escritores coetáneos del «*Nouveau Roman*» francés (como **Uwe Johnson** y **Ingerborg Bachmann**, o bien el más reciente **Peter Handke**, figura clave del Vanguardismo alemán del Grupo de Graz, con obras como *Die Hornisen*, de 1966 o *Der hausierer*, de 1967). Al margen de este Vanguardismo, cabe recordar al Grupo 61, fundado por **Max von der Grun**, de clara inspiración obrera, así como la evolución de algunas figuras relevantes en el panorama narrativo alemán. Por ejemplo, el realismo de denuncia de **Heinrich Böll**, donde destaca una obra como *Gruppenbild mit Dame* (1971). O bien la obra de **Peter Weis**, un autor de títulos sin duda comprometidos, como la novela-ensayo *Die Ästhetik des Widerstands* (“La Estética de la Resistencia”, 1975-1981). O como también el análisis de la temática del exilio y la alienación que se observa en la obra de **Christa Wolf**, ya desde *Das geteilte Himmel* (“El cielo dividido”, de 1963).

De hecho, una vez superada en la inmediata postguerra la fase del compromiso político, se abre una etapa poética de recuperación del Simbolismo, que incorpora el legado vanguardista del Surrealismo y el Expresionismo (como también la tradición hebrea) en autores como el judío **Paul Celan** (1920-1970, pseudónimo de Paul Antschel), cuyo experimentalismo abre la gran etapa de renovación en Alemania, en los años '60-'70, donde destacan las figuras de **Peter Härtling**, **Peter Ruhmkorf**, **Max Bense**, **Franz Mohn** o bien **Helmut Heisenbuttel**. Estos autores desarrollarán una experimentación literaria que explora planteamientos lúdicos y paródicos de la literatura para evidenciar el artificio poético de toda emoción lírica, mostrando, paralelamente, una alta complacencia en el uso del *pastiche* lingüístico. Dicha vía experimental adquiere

una fuerte dimensión crítica entre los años '50 y '80, por ejemplo en la obra de **Hans Magnus Enzensberg** (1929), un autor que recupera parcialmente el legado de la estética extrañante de **Brecht** (la misma línea que seguirán otros escritores, como **Heinz Kahlau** o **Gunter Kunert**), combinándola con un fuerte experimentalismo sobre los esquemas literarios tradicionales (a través, por ejemplo, del uso de la técnica de montaje, en lo que constituye una aproximación artística de corte esencialmente alegórico, como la crítica ha puesto de manifiesto con acierto).

El panorama cambia substancialmente en los países del otro lado del telón de acero. En la URSS, por ejemplo, persiste la dualidad entre producción afín al Régimen y producción disidente. Esta última se sitúa en el exilio o en el ámbito de la clandestinidad. Por tal motivo, no se puede hablar en ningún momento de Vanguardismo ni Experimentalismo en la URSS de esos años, y menos aún de una literatura postmoderna. Sin embargo, a partir de la muerte de Stalin, se desarrolla en los años '50 una corriente más conocida como «literatura del deshielo», donde destacan nombres como **Erenburg**, **Solzenitzin** (nacido en 1918, Premio Nobel en 1970), **Daniel** o **Sinjavsky**, además de **Brodskij** (nacido en 1940, también Premio Nobel). Estos escritores empezarán a denunciar la realidad de los campos de concentración soviéticos o “*gulags*”. En este sentido, **Solzenitzin** es una de las figuras principales de esta producción literaria disidente, por su *Archipiélago Gulag* (1974-1978) y, en el plano de la literatura de creación, fundamentalmente por *Un día de Ivan Denisovich* (1962), obra que insiste en la misma tónica de denuncia del stalinismo.

Pero el «deshielo» tendrá otra consecuencia importante en la URSS. Se trata de la recuperación del Experimentalismo vanguardista en poesía, y en concreto de la

gran tradición rusa anterior. En este sentido, cabe mencionar a **E.A. Evtuchenko** (nacido en 1933), seguidor de **Mayakovsky**, y muy popular a partir de *La tercera nieve* (1955) y *La estación de Zimá y otros versos* (1956). Pero muy especialmente **J.A. Brodskij** (1940-1996, exiliado en Nueva York desde 1972), un autor donde se combina la tradición rusa del siglo XX con la de los poetas metafísicos ingleses (de ahí la tensión entre experiencia cotidiana y angustia metafísica que se percibe en su obra), y que publicará en Nueva York, con gran éxito, *Parada en el desierto* (1970), *Fin de una bellísima época* (1977) o *Una parte del discurso* (1977).

Por su lado, el Experimentalismo presenta en el mundo anglosajón un parentesco directo con la corriente del «Teatro del Absurdo» francés, en la evolución seguida por el grupo de los «*Angry Young Men*» (“Jóvenes enfadados”), que exploran un tipo de producción dramática de corte jergal que tendrá una cierta influencia en la narrativa de la época. El grupo, sin embargo, constituye más un movimiento de revuelta que una escuela o corriente literaria propiamente dicha. Será especialmente relevante la aportación de uno de sus miembros, **John Osborne** (sobre todo con *Look Back in Anger*, que es un montaje realizado en 1956). Pero la gran aportación de estos años procede del mundo norteamericano, y en concreto de la famosa «*Beat Generation*», surgida en Nueva York, donde destacan con narradores como **Jack Kerouac** (1922-1969) y **William Burroughs** (1914-1997), y poetas como **Allen Ginsberg** (1926). Esta corriente se desarrolla sobre todo en los años '50, en obras clave como el volumen de poesías *Howl* (1956) o la novela de Kerouac *On the Road* (1957). El anticonformismo recurrente del grupo (tanto por la temática, muy próxima al mundo del jazz —por ejemplo, en *Big Sur* de Kerouac, de 1962—, o al orientalismo —en *The Darma Bums*

del mismo Kerouac, de 1959, o el volumen de Ginsberg *Indian Journal*, de 1970—, se relaciona estrechamente con el ambiente de las drogas y la libertad sexual de los años '60. Presenta una nueva imagen de la vida bohemia, basada en una visión anarcoide de la vida, no exenta de una fuerte carga crítica respecto al denominado “sueño americano”, que estará muy presente en Kerouac y Burroughs. Constituye un precedente inmediato de los llamados «hijos de las flores» de los años '60, y, en definitiva, de todo el movimiento *hippy* que deriva de ellos. La *Beat Generation* tendrá un desarrollo importante en el terreno de la producción poética, donde Ginsberg, que incorpora también eficazmente los temas de la nueva realidad tecnológica, nos remite, sin embargo, a la tradición de Blake y W.C. Williams. Su obra se inscribe en la protesta social recurrente en el grupo, ya desde su volumen de poesías (que es casi un manifiesto) titulado *Howl* (1956). Le seguirán otros títulos como *The Fall of America* (1972), o *First blues, rags, ballads and armonium songs* (1975), entre otros. Junto a Ginsberg, cabe recordar a **Gregory Corso**, **Lawrence Ferlinghetti** o **Gary Snyder**.

Como ya dijimos al principio, la Postmodernidad empieza a consolidarse con fuerza en EE.UU. en los años '70, sobre todo en la producción narrativa, que refleja las características evidenciadas en el terreno filosófico y, en líneas generales, un debilitamiento del pensamiento filosófico, que abandona cualquier pretensión de sistematicidad. Esta orientación se concreta en autores como **Pynchon**, **Coover** o **Gas**, responsables de una nueva propuesta narrativa que abandona los cauces humanísticos: desaparece a menudo la primera persona en la narración, los medios de comunicación de masas, con su estética propia (la televisión, la publicidad, los cómics, el vídeo-clip, o las *pulp fictions*) se muestran omnipresentes, y, sobre todo, se impone el *pastiche* (en la contaminación de géneros,

estilos, lenguajes, etc.). Paralelamente a esta tendencia, se desarrolla una nueva corriente, el Minimalismo (en su origen, contraria al Postmodernismo, pues aspira a dejar que la realidad cotidiana hable por sí misma), orientada sobre todo a la propuesta de una narrativa de la cotidianidad más insignificante —que recoge la lección de **Salinger** y, más tarde, del máximo exponente de esta escuela: **Raymond Carver** (1938-1988)—. Esta tendencia preside una parte importante de la producción norteamericana de los años '80 y '90, en figuras muy jóvenes por entonces, como por ejemplo **David Leavitt**. Una corriente más reciente será el denominado *cyberpunk*, que incorpora a la ficción la realidad virtual y las conquistas técnicas de la cibernética del mundo actual.

El agotamiento de la tradición vanguardista de la *Beat Generation* se produce, de hecho, ya con **Charles Bukowski** (1920-1994) y **Richard Brautigan** (1935), pero aflora claramente con la propuesta postmoderna, basada en la reescritura, que deriva del muy conocido ensayo de **John Barth**, *La literatura del agotamiento* (1967), cuyas tesis sobre la recuperación de las varias escrituras del pasado y la dimensión metanarrativa de la ficción postmoderna se llevará a la práctica posteriormente en su novela *Letters* (1979), basada en una parodia de la novela del siglo XVIII. Pero, sin duda, el gran nombre que abre las puertas del Postmodernismo en la narrativa norteamericana es **Thomas Pynchon** (1937), un autor cuya experimentación en el *pastiche* es ilimitada, y puesta al servicio de una pluralidad de significados. Así, por ejemplo, en su primera novela *V* (1963), o bien en el descubrimiento de los complots del poder en *The Cryng of Lot 49* (“El encanto de la Loto 49”, de 1966) y *Gravity's Rainbow* (“El arco iris de la gravedad”, de 1976). Y, en efecto, Pynchon se verá continuado en otras figuras más jóvenes que constituyen, de hecho, la generación postmoderna norteamericana: **Do-**



**nald Barthelme** (1933-1989) o **Don De Lillo**. El primero presenta una narrativa donde el gusto *Pop* se combina con el uso extensísimo del *collage* narrativo y del *pastiche*, en títulos como *Come Back, Dr. Caligari* (1964), *White Snow* (1967), *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (1968) o bien *Overnight to Many Distant Cities* (1983). El segundo, con una narrativa que recupera los géneros de la producción de consumo con una —a menudo— fuerte carga paródica, que comprende desde la ciencia-ficción a la novela de intriga, o incluso la novela histórica. Por otra parte, se trata de una narrativa basada en el tema del complot (así, por ejemplo, en *Libra*, de 1988, que retoma el tema del magnicidio de Kennedy).

Entre Experimentalismo y Postmodernismo se desarrolla de modo similar la narrativa de unas pocas grandes figuras internacionales, como **Gunter Grass**, miembro del Grupo 47 alemán, y próximo a la propuesta de una narrativa de denuncia burguesa de Böll, aunque de gustos mucho más barrocos, que retoma la gran tradición del Expresionismo alemán (y especialmente de Döblin), por ejemplo en *El tambor de hojalata* (1959), *El rumbo* (1977) o *El encuentro de Telgte* (1979). En segundo lugar, el reciente Premio Nobel de 1998, **José Saramago**, heredero de Pessoa, que en los años '80 desarrolla la mayor parte de su obra (entre realista y fantástica, o mejor dicho, orientada a descubrir la irrealidad fantástica omnipresente en el mundo real). Se dio a conocer ya en 1947, con *Terra do pecado*, pero sus grandes títulos son posteriores: por ejemplo, *Memorial do Convento* (1982), o bien *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). En tercer lugar, **Milan Kundera** (1929), autor checo exiliado en Francia, que presenta una narrativa a medio camino entre el ensayo y la ficción, de corte típicamente postmoderno: *La insostenible ligereza del ser* (1984), *La inmortalidad* (1988) o *La lentitud* (1994).

Y por supuesto **Saul Bellow** (1915), escritor de origen judío —y heredero de la fuerte tradición hebrea—, afincado en EE.UU., que fue Premio Nobel en 1976, y que cuenta con obras clave como *Herzog* (1964), entre otros títulos.

No hay que decir que en este panorama internacional destaca, en esta etapa, un fenómeno fundamental e insospechable tan sólo unos años antes, como es la relevancia que adquieren los medios audiovisuales. Esto ha comportado cambios sociológicos substanciales que afectan a la literatura, convirtiéndola en una actividad progresivamente más marginal en el abanico de la producción artística en su conjunto. Por otro lado, se consolida un fenómeno nuevo, estrechamente vinculado a la nueva sociedad de consumo: la producción literaria de *best sellers*, la cual se consolida sobre todo a partir de mediados de los años '50. El lanzamiento publicitario del libro —como un producto industrial más— que deriva de este fenómeno, acabará por extenderse a la totalidad de la producción literaria, instaurando una nueva relación entre el autor y el público, lejos de cualquier veleidad experimentalista, que obliga al escritor a tener una presencia constante en los medios de comunicación (a menudo, sobre la base de aspectos claramente extraliterarios), cuando no a recurrir abiertamente a la promoción a través del escándalo.

Todo ello determina que el género por excelencia de esta etapa sea la narrativa. La poesía evoluciona más al margen de las tendencias de la Postmodernidad, probablemente por la influencia profunda que han ejercido en este terreno las sucesivas vanguardias del s. XX. El ensayo, por su parte, decae a partir de los años '70, orientándose en los últimos tiempos al ensayo de carácter especializado o académico, o bien a la obra de divulgación, que se encuentra muy a menudo en manos de periodistas. La narrativa se impone, al menos fundamentalmente en su ver-

tiente más tradicional y de fácil lectura, que alcanza puntualmente niveles de ventas propios del *best seller* en una narrativa de entretenimiento y sin complicaciones, que apuesta puntualmente por la moda del momento. En este sentido, se puede hablar de una tendencia postmoderna en este campo, unificadora de los diferentes niveles de lectura y estratos culturales del público. Ésta se observa, por ejemplo, en la recuperación de la novela histórica —y policiaca o de intriga— de **Eco**, *El nombre de la rosa*. A un extremo y otro de esta tendencia, se sitúan, por la franja alta, la novela experimental, de un público restringido y carácter elitista (tan restringido como puede ser el público de la poesía), y por la franja baja, la fotonovela, o novela rosa o sentimental, de ventas más que extraordinarias, como ha demostrado recientemente **S. Tamaro**.

El teatro, por su lado, muestra una importante transformación en este período, básicamente centrada en el rechazo del teatro concebido como entretenimiento burgués, y la superación de las convenciones del teatro tradicional. Esta transformación evoluciona a partir de dos líneas de investigación coetáneas: el teatro épico de **Brecht** (que explora la vía de un extrañamiento estético, con un propósito de denuncia, y la implicación racional del espectador), y el teatro del absurdo de **Ionesco** y **Beckett**, de corte existencialista. Sin duda, el grupo de autores reunidos bajo la etiqueta del «teatro del absurdo», acuñada por el crítico **Martin Esslin**, aunque no constituyen una escuela compacta, muestran, sin embargo, evoluciones paralelas partiendo del teatro de los existencialistas franceses, **J.-P. Sartre** y **A. Camus**, así como la influencia del Surrealismo (sobre todo de **Alfred Jarry**) y el Dadaísmo. Partiendo de estos orígenes, elaboran una dramaturgia donde cae completamente la trama (a favor de los cuadros escénicos y la articulación a partir del diálogo)y

consecuentemente el criterio de verosimilitud, a la búsqueda de un extrañamiento revelador de la alienación contemporánea del individuo, y de la ausencia de significado, que se traduce en la incomunicación y un sentimiento de angustia generalizada. Los nombres más importantes son, como apuntamos, **Samuel Beckett** (nacido cerca de Dublín en 1906, pero se trasladó a Francia en 1945, donde empezó a escribir en francés, y fue galardonado con el Premio Nobel en 1969), con títulos ya clásicos como *En attendant Godot* (1948-9, representada en París en 1953), verdadera parodia del teatro burgués —especialmente el drama—, o bien *Fin de partie* (1957). Su obra muestra un tono progresivamente más experimental en los dramas posteriores, como *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961), *Play* (1964), o *Breath and other Shorts* (1971).

Otra figura relevante en el «Teatro del Absurdo» es el húngaro, aunque de madre francesa, **Eugène Ionesco** (nacido en 1912), quien ya desde un principio, con *La cantatrice chauve* (1950), muestra su inclinación por la paradoja y la deformación sistemática de la realidad, orientada a la desacralización de los valores burgueses. Esta línea de investigación continuará con *Le rhinocéros* (1959). Junto a las experiencias de Beckett y Ionesco, se sitúa la propuesta teatral, claramente profanatoria, de **Jean Genet** (1910-1986), donde la marginalidad y el ambiente alucinatorio impregnan todos sus escritos, desde *Les bonnes* (1948) o *Le balcon* (1956) a *Les nègres* (1958) y *Les paravents* (1961). El grotesco, que persigue la denuncia política, se puede observar también en la producción dramática de **Arthur Adamov** (1908-1970), con títulos como *L'invasion* (1949), o bien *Ping-pong* (1955) y *Off-limits* (1968). Un claro heredero de esta corriente será **Harold Pinter** (1930), ya sea en su obra dramática inicial (*The room*, de 1957), o en sus más recientes producciones cinematográficas.

A partir de ahí se desarrolla el experimentalismo dramático de los años siguientes, surgido entre los años '50 y '60. Con dos importantes particularidades: el Experimentalismo dramático de la segunda mitad del siglo XX conduce al rechazo de la espectacularidad misma o del concepto de espectáculo (como crítica de las convenciones teatrales en la representación de la realidad, precisamente en una época en la que la cultura en su conjunto, en sus varios aspectos, del deporte a la política, tiende al espectáculo). Y, por otro lado, no se agota con la etapa experimental de este período, sino que se prolonga hasta la actualidad, con conquistas que no se pueden obviar fácilmente hoy en día. Éstas van de la relativización absoluta a la que se somete el texto dramático, a la transformación y apertura del espacio escénico —ya sea en el interior del teatro, como en las representaciones dramáticas en la calle—, a las versiones innovadoras de textos que proceden del repertorio clásico —evidenciando la importancia de la dirección teatral—, o a la introducción de nuevos lenguajes teatrales, más allá de la palabra —música y sonidos de varios tipos, coreografía, proyecciones filmicas, luces, virtualidad, etc. —. Esta experimentación asegura en gran medida la continuidad de la producción dramática, un género literario por otro lado fácilmente sometido a la influencia omnipresente de los medios de comunicación de masas.

Como se podrá comprobar, esta fase experimental prosigue la investigación llevada a cabo por el «Teatro del Absurdo», incorporando las conquistas de la Vanguardia histórica de la primera mitad del siglo XX, y especialmente del Futurismo, por la importancia que revisten sus puestas en escena, o incluso el gesto o el lenguaje corporal (manifiesta un claro rechazo del teatro basado en el texto literario), como también por la implicación activa que persigue en el público. De tal modo que lo que antes se concebía como espectáculo, ahora se convierte en «acontecimiento

teatral», o si queremos, *happening*, es decir, una actuación que da lugar a la interacción con el público. Un ejemplo de ello son las conocidas *performances* teatrales de los años '70, donde se observa como el protagonismo anterior del autor pasa definitivamente al actor y el director. Esta transformación fundamental se origina en el grupo del «*Black Mountain College*» de EE.UU., a principios de los años '50, que se desarrolla paralelamente a la aparición de la *Beat Generation*.

Los cambios introducidos en la nueva concepción teatral comportan la apertura a espacios escénicos nuevos y hasta insólitos (como garajes, almacenes, hangares, etc.), en definitiva, cualquier lugar que no recuerde el típico teatro a la italiana. La búsqueda de la marginalidad caracteriza esta fase experimental del teatro de la segunda mitad del s. XX, y culmina con la corriente llamada *Underground*, que responde a la tendencia antiinstitucional de buena parte de la cultura occidental de los años '60 y '70. Dicha radicalidad en la transformación del espacio escénico y en el concepto de *performance* llevarán el teatro a la calle (es el llamado *street theatre*), de un modo que esta producción se inscribe de lleno en las revueltas de aquellos años. Dicha evolución, como la crítica ha mostrado, recupera formas teatrales de la Edad Media. De ahí el redescubrimiento de la tradición medieval y, sobre todo popular, que se produce desde diferentes ámbitos de la investigación experimental en el teatro a partir de los '70 (así, por ejemplo, en los italianos **Dario Fo** y **Franca Rame**, que trataremos en el capítulo 20).

Con todo, el experimentalismo dramático más significativo de estos años se lleva a cabo en el ámbito francés y alemán. En el primer caso, recordaremos las propuestas del «Teatro del Absurdo» —que ya hemos tratado anteriormente—, que hallan continuidad en los años siguientes en la obra de **Francisco Arrabal**, **J. Tardieu** o **B. Vian**. En

el ámbito de lengua alemana, destacan dos herederos de la lección de Brecht: la producción dramática del suizo de habla alemana **Friedrich Durrenmatt** (1921-1990), con una obra que presenta una fuerte vocación de denuncia social, aunque se muestra substancialmente pesimista y sin esperanzas de transformación efectiva del mundo, donde destacan títulos como *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1952), *Der Besuch des alten Dame* (1956), y sobre todo *Die Physiker* (1962) o *Die Frist* (1977), un título en el que la pérdida de fe en la ciencia y en la sociedad del capitalismo moderno se presentan con una mayor rotundidad. Por otro lado, cabe recordar la producción dramática de **Peter Weis** (1916-1982), igualmente heredero de Brecht, ya sea por su voluntad de denuncia del capitalismo moderno, como de revisión de la historia alemana más reciente.

Sin embargo, después de esta importante etapa experimental en el campo dramático, que se produce, como vemos, a un nivel internacional, se constata, en tiempos más recientes, una cierta pérdida de fuerza de la voluntad de denuncia del teatro, y una progresiva institucionalización de los autores y directores a partir de los años '80. Es un fenómeno recurrente en todos los países industrializados, que comportará la pérdida de la fuerte tensión ideológica precedente, y la caída definitiva del Experimentismo vanguardista anterior, omnipresente, por otro lado, en todos los ámbitos de la cultura postmoderna, como hemos visto.

### 3.4. Tendencias culturales en Italia

#### 3.4.1. Tendencias generales

A partir del “boom” económico, Italia entra a formar parte del grupo de los países desarrollados. Este cambio

irá acompañado de uno salto cualitativo en el terreno cultural, que se producirá bajo la influencia casi absoluta de la cultura norteamericana, a la cual tendía ya el mundo cultural italiano en los años '30 y '40. Esta influencia, consolidada con la creación del “mito de América”, se incrementará en la II Guerra Mundial y la postguerra, gracias a la intervención americana en el proceso de liberación del país. Paralelamente a la americanización de Italia, que se verá literalmente colonizada por las grandes multinacionales a partir del plan Marshall, se produce una americanización similar de la cultura italiana en todos sus ámbitos, promovida los nuevos medios de comunicación de masas y la cultura del espectáculo. Este proceso se acompaña, ya en los años '60, del abandono de la influencia francesa, que constituía el punto de referencia cultural predominante hasta entonces. Comporta una verdadera sustitución de referentes y modelos, así como el paso de la cultura francesa a la anglosajona. De este modo, Italia se convierte en uno de los países de la Unión Europea que más gravitan en torno a la cultura de los EE.UU. (en la filosofía, la teoría literaria, las nuevas tendencias literarias y artísticas, etc.). Se puede considerar que el fenómeno de la globalización generalizada de la cultura que se produce en los últimos años, se acentúa en el caso italiano, afectando de manera más radical al rico substrato cultural del país. De un modo tal que se ha hablado de verdadera una desculturalización, perceptible ya en la generación de una mediana edad. Dicho proceso tiene como consecuencia la pérdida del peso específico de Italia en el plano internacional, y la condición periférica de la cultura italiana (en general poco conocida y cada vez menos traducida en los últimos tiempos). Se produce un poco en todo el mundo, y tiene lugar ya a partir de la fase del Neorrealismo, que de hecho es el último gran movimiento italiano exportado al extranjero.



En este período hallamos de nuevo en Italia las dos grandes fases que hemos comentado en el plano internacional: **1)** una primera etapa de predominio del Vanguardismo y el Experimentalismo, donde se impone la recuperación de las vanguardias históricas, en concomitancia con muchas investigaciones similares del ámbito europeo y norteamericano (esta fase se prolonga hasta mediados de los años '70); y **2)** una segunda etapa de abandono de las veleidades experimentalistas, en beneficio de una estética claramente postmoderna, que se consolida plenamente en todos los campos culturales (aunque algo menos en la poesía), del pensamiento y la actividad artística.

### **3.4.2. Las corrientes de pensamiento**

En el terreno del pensamiento, el año 1956 marca una ruptura casi radical con la situación dominante en el país durante décadas, en la que predominaba el Idealismo, ya sea en su versión crociana, como en la del historicismo marxista de herencia gramsciana. La recepción del Formalismo y Estructuralismo será decisiva en este sentido para este cambio de actitudes y de referentes, constituyendo una de las más importantes tentativas de modernización y actualización cultural del país en el s. XX. Se puede considerar que a mediados de los '50 se abren las puertas de Italia a las nuevas corrientes internacionales, que van de la Fenomenología a la Sociología, del Psicoanálisis a la Antropología cultural (cuyo I congreso nacional se celebra en 1962). Incluso el Marxismo evoluciona ahora hacia un Neomarxismo que lucha por incorporar la influencia del Estructuralismo y el Psicoanálisis (mientras que, por otro lado, los años '60 conocerán una nueva lectura del Marxismo, realizada desde posiciones alternativas y antiinstitucionales, como crítica de la ideología dominante).

Un capítulo especialmente relevante es el desarrollo de la Hermenéutica gadameriana en el seno de la Escuela de Turín. Esta tendencia será desarrollada por **Luigi Pareyson** (1918-1991) y su discípulo **Gianni Vattimo** (1936). La aportación de Vattimo se inscribe de lleno en el pensamiento postmoderno, por su ataque frontal al logocentrismo y, en última instancia, a todas las filosofías que aspiran a constituir un sistema, y a hallar una Verdad o causa última de las cosas, desde la Ilustración al Marxismo. De ahí su fórmula, el célebre «*pensiero debole*» o pensamiento débil, característico de la Postmodernidad, por contraste con el pensamiento fuerte y totalitario de la Modernidad (véase la antología que presenta en 1983). La suya es, sin duda, una propuesta relativista y nihilista (menos radical que la del Desconstructivismo derridiano, sin embargo, y de menor alcance), que recoge el legado nietzschiano y heideggeriano, apostando innegablemente por un ahistoricismo, ya que postula incluso el «fin de la historia» como tal. Vattimo sitúa, como eje central de la Postmodernidad, tan sólo la experiencia estética (*La fine della modernità*, 1985).

En la misma línea, esencialmente heideggeriana, se halla el pensamiento reciente de **Emmanuele Severino** (que niega la existencia de todo devenir), o el de **Massimo Cacciari** (basado en el concepto de *krisis* o precariedad permanente de valores).

### 3.4.3. Las corrientes artísticas

En el terreno de las artes plásticas, cabe mencionar la aportación italiana al Vanguardismo de los años '60 con la corriente del «arte conceptual», que rechaza la instancia mimética en beneficio de la comunicación conceptual a partir de la utilización y disposición de materiales muy

variados. Esta tendencia, que desemboca a finales de los '60 en el denominado «*Land art*», incorpora conceptos como la *performance* artística al mundo de las artes plásticas. El «*Land art*» surge como crítica a la reificación artística y a la presión ejercida por el mercado sobre el artista. Por tal motivo, propone, como espacio artístico, la exposición *in situ* del objeto artístico, que no se podrá trasladar para vender. El mismo planteamiento se percibe en otra corriente italiana, surgida en los mismos años: la llamada «*arte povera*» (arte pobre), que propone un retorno al uso de materiales humildes (como el papel, los tejidos, la paja, el cartón, etc., e incluso pedazos de tierra).

Una tendencia muy relevante en Italia en lo concerniente al Experimentalismo artístico es el Informalismo pictórico y escultórico de **Lucio Fontana** (1899-1968), figura principal de la escuela «Espacialista» italiana, caracterizada por los cortes en la tela, y situada entre la negación del cuadro y un esencialismo del espacio que es propio de la actividad artística, rozando de este modo la irrealidad. Por su lado, **Alberto Burri** (1915) propondrá un Informalismo de corte diferente, que explora con materias variadas e incluso desperdicios, objetos todos ellos con una densidad histórica. Muy diferente, en cambio, es la investigación, inscrita dentro de la corriente del *Pop art*, de **Michelangelo Pistoletto** o **Valerio Adami**.

En cuanto a la arquitectura, cabe recordar las aportaciones al «Estilo internacional» de **Gio Ponti** (autor del rascacielos del edificio Pirelli en Milán, en los años 1956-1959), que se inspira claramente en el racionalismo de Mies Van der Rohe en el Seagram Building. Éste se manifiesta en construcciones que ponen de manifiesto la confianza en el progreso económico y tecnológico, muy propia de la época. Dichas innovaciones conviven con una arquitectura de corte más tradicionalista, como la de **Pier Luigi Nervi** (responsable del Palacio de Deportes de Roma, por

entonces). El estilo ecléctico y el manierismo, de fuerte carácter decorativista, que ya hemos comentado anteriormente a propósito de Charles Moore, halla también eco en Italia en los años '60-'70, por ejemplo en la obra de **Aldo Rossi** (autor, entre otras cosas, de «Unità residenziale», en 1969-1973, que incorpora referencias a la antigüedad griega), o bien en **Paolo Portoghesi** (1931), quien, desde posiciones claramente contrarias al racionalismo, planteará una arquitectura decididamente postmoderna, llena de referencias a los más variados estilos (desde el barroco al modernismo o el neoclasicismo).

En el terreno musical, recordaremos los nombres de **Luigi Nono** (1924), **Bruno Maderna** (1920-1973), **Luciano Berio** (1925) o **Sylvano Busotti** (1931), además de **Franco Donatoni** y **Giuseppe Chiari**. En todos ellos se percibe la tendencia a un gestualismo musical, que desemboca en la *performance* teatral. Nono, desde el abandono de las posiciones formalistas, más proclive a potenciar los contenidos y, por lo mismo, a un mayor grado de compromiso ideológico, que alcanza, por ejemplo en 1960-1961, a proponer una obra como *Intolleranza*. Este Vanguardismo musical tiende igualmente a la apertura de la obra en **Berio** o **Maderna**, por la incorporación del azar y lo imprevisible. Del mismo modo, se puede hablar de la fuerte literaturización de la propuesta musical, igualmente gestual, de **Busotti**, muy claramente orientada a la búsqueda de un «teatro total». La misma voluntad provocadora, coetánea de las propuestas experimentalistas del vanguardismo en la literatura, nos remite, en los años '70, a la investigación de **Donatoni** y **Chiari**, que derivan claramente hacia el *happening* musical, siendo herederos directos del norteamericano John Cage. También el experimentalismo más osado de la música electrónica halla su lugar en la evolución italiana de estos años, particularmente en los laboratorios de Milán y Padua, que se inscriben en la línea

de la Escuela de Darmstad, de la que hemos hablado anteriormente.

En cambio, por los que se refiere al cine, la situación cambia radicalmente. Como sabemos, la gran aportación italiana de la segunda mitad del siglo XX fue el Neorrealismo, de modo especial en la producción cinematográfica. Pero ya a finales de los años '50, el Neorrealismo muestra claros síntomas de debilidad, derivando hacia un manierismo de carácter sentimental y fuertemente edulcorado, que opta a menudo por los tonos de la comedia cinematográfica. Así, por ejemplo, en la filmografía de **Luigi Comencini** (*Pane amore e fantasia*, de 1953, entre otros títulos), o **Mario Monicelli**, como también en **Luciano Emmer**, **Dino Risio** o **Antonio Pietrangeli**.

La comedia italiana se consolida, como género propio, de hecho ya en los años '60 -'70, a partir de *Divorzio all'italiana* (1962). Los nombres clave de este período serán **Scarpelli**, **Sorego**, o bien **Age**. Sin embargo, es la época de los grandes actores italianos, difíciles de olvidar, como **Alberto Sordi**, **Vittorio Gassman**, **Nino Manfredi** o **Ugo Tognazzi**. Los años '60 conocen, además, la eclosión de la comedia satírica, donde destaca un genio de la interpretación como fue **Totò** (con una filmografía extensísima), y la rica producción de los llamados «*spaghetti western*», especialmente con **Sergio Leone**, un autor con títulos muy célebres, como *Por un puñado de dólares*, de 1965.

Sin embargo, las propuestas cinematográficas más ambiciosas corresponden, en estos años, a **Michelangelo Antonioni** (1912), con una filmografía basada en la temática de la alienación del individuo, y sobre todo **Federico Fellini** (1920-1995), un director de estilo muy personal, en los temas y en su narración. Lo mismo podemos decir del universo cinematográfico de los hermanos **Paolo** y

**Vittorio Taviani**, o de la filmografía de **Pier Paolo Pasolini**, **Marco Ferreri**, o la más reciente de **Bernardo Bertolucci** y **Nanni Moretti**. La etapa neorrealista no se cerrará por completo, sin embargo, para uno de los grandes nombres de esa corriente, **Lucchino Visconti**, quien en esos años evoluciona hacia posiciones más esteticistas, a menudo con adaptaciones cinematográficas de obras literarias (algo que ya vimos, por ejemplo, en un título viscontiniano típico del Neorrealismo, como es *La terra trema*). Podríamos decir que se percibe una clara evolución de una producción cinematográfica orientada a la denuncia social (años '50), a otra, que domina a partir de los años '70, centrada en la temática existencial (Antonioni), de corte decadente (Visconti), o bien onírico-visionaria y expresionista (Fellini).

#### 3.4.4. Las corrientes literarias

El panorama literario italiano cambia substancialmente a mediados de los años '50 en un doble sentido, experimentalista y vanguardista, que se contrapone a la fase neorrealista anterior. La diferencia fundamental es que la corriente experimentalista seguirá fuertemente vinculada a ciertas tendencias precedentes, como el historicismo, el pensamiento de Gramsci y el idealismo crociano. Por el contrario, la Nueva Vanguardia se inspira sobre todo en la oleada vanguardista que surge en varios países occidentales en los años '60 y aspira a una modernización cultural del país en la segunda mitad del siglo XX.

Ambas corrientes se hallan estrechamente relacionadas con dos revistas creadas por los mismos años, que llegarán a ser determinantes en la vida cultural italiana de la época. Se trata, en primer lugar, de «L'Officina», plataforma de expresión del Experimentalismo; y en segun-

do lugar de «Il Verri», precedente inmediato de la Nueva Vanguardia.

«L'Officina» es una publicación bimestral creada en Bolonia en 1955 por tres antiguos compañeros de estudios: **Francesco Leonetti**, **Roberto Roversi** y **Pier Paolo Pasolini**. Tendrá vigencia hasta 1959, aunque se puede distinguir claramente en la vida de la revista una primera etapa, en la cual el Experimentalismo se define contra el Neorrealismo y el Hermetismo precedentes; y una segunda etapa de debate interno, a menudo con una difícil conciliación de posiciones, que acaba desembocando en la disolución del grupo a finales de los años '50. Muchos colaboradores de la revista derivarán hacia otras publicaciones: **Pasolini** hacia «Nuovi Argomenti» (una revista fundada por Moravia en 1954), **Leonetti** hacia «Il Menabò» de Vittorini, **Fortini** hacia «Quaderni rossi» y «Quaderni piacentini», mientras que **Roversi** fundará una nueva publicación, «Rendiconti».

«L'Officina» se define por su historicismo de base gramsciana, su oposición a la línea ortodoxa y oficialista del PCI, y por mostrarse receptiva a ciertas nuevas tendencias de la crítica, incorporando la estilística de Spizer y Auerbach, por ejemplo, además de la crítica de las variantes de Contini. Resulta muy evidente la intención de actualizar la tradición marxista, en abierta discrepancia con la línea más dura y ortodoxa del PCI, que continuaba defendiendo la viabilidad del realismo soviético, a pesar de su claro anacronismo. En cuanto a las propuestas concretas, la misma oposición al Neorrealismo y al Hermetismo comportará en el grupo la valoración positiva de la línea poética «antinovecentista» (recordemos que fue el mismo Pasolini quien bautizó esta línea, haciendo aflorar la tradición lírica italiana del siglo XX contraria al «novecentismo» dominante en el Hermetismo). Al margen de esto, el grupo de «L'Officina» pone en el primer plano del

debate la cuestión y discusión del compromiso político del intelectual tal como venía formulándose desde el Neorrealismo. Surgen contradicciones implícitas e inexorables entre el compromiso político y la condición burguesa del intelectual, a la vez que se observa una derivación hacia una estética por momentos intimista y decadente, muy contraria a las directrices del Partido. La misma oposición al Marxismo dogmático los conduce a una estética experimental, basada en la innovación estilística, tanto en poesía como en prosa. En este sentido, será determinante el artículo de Pasolini *La libertà stilistica*, publicado en 1957 en la misma revista.

Sin embargo, el Experimentalismo que propone el grupo de «L'Officina» se diferenciará de la experimentación que veremos desarrollarse desde la Nueva Vanguardia, pocos años más tarde, anticipada por las tomas de posición de la revista «Il Verri». Esta diferencia estriba en uno punto fundamental: la relación respecto a la tradición literaria italiana. Así, mientras que el nuevo Vanguardismo remite a la tradición de la vanguardia histórica y propone una ruptura con la tradición inmediata, el Experimentalismo, en cambio, recuperará ciertos modelos literarios anteriores (Pascoli y Carducci en poesía, Gadda y los vocianos en prosa) con la intención de descubrir una línea alternativa, dentro de la tradición italiana, para un nuevo canon del s. XX. De ahí que Pasolini hable del «descubrimiento» de la línea «antinovecentista», y trace sus directrices básicas.

Estas posiciones, y el programa defendido por la revista, dieron lugar a un debate importante en el panorama cultural italiano de la segunda mitad del siglo XX. Un debate que se puede resumir en la polémica sostenida por **Pasolini**, como máximo exponente del Experimentalismo, y **Edoardo Sanguineti**, como representante del grupo de «Il Verri» que dará lugar a la Nueva Vanguardia. Los as-



pectos fundamentales de dicha polémica hacían referencia al concepto de literatura y a la problemática relación escritor/ sociedad. En este último punto, resulta de todo punto evidente que para el primero aún sigue vigente la tradición humanística, mientras que para el segundo movimiento apuntan otras tradiciones.

No cabe duda de que el Experimentalismo de «L'Officina» es la primera gran corriente innovadora que surge en Italia en la segunda mitad del siglo XX. En su haber cuenta además el plantear un compromiso intelectual del escritor al margen de la militancia de partido, abordando un tema clave de la modernidad, como hemos mostrado en repetidas ocasiones a lo largo de los dos volúmenes de nuestra *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Consiste en una reformulación completa, de alcance ético y estético, del rol del intelectual y su relación con la sociedad, cuya continuidad en algunas de las figuras literarias italianas relevantes de los últimos tiempos evidencia la influencia que tuvo esta corriente.

La línea de «L'Officina» será continuada, en gran medida, por otra revista clave de este período, como es «Il Menabò», fundada por **Elio Vittorini** en 1959 después de la experiencia de «Il Politecnico». En ella participarán muchos de los antiguos colaboradores de «L'Officina», como **Leonetti**, **Roversi** o **Fortini**. La apertura de «Il Menabò» a las novedades extranjeras y al Vanguardismo será mucho mayor, y ello gracias a la influencia determinante que ejerce **Vittorini** en el grupo, junto con **Calvino**. Por tal motivo, la revista incorporará, dejando de lado antiguas discusiones y polémicas, a autores de la Nueva Vanguardia. Pero, sobre todo, abordará los grandes temas de la actualidad, como la relación entre lengua y dialecto (un aspecto fundamental en la propuesta formal del Experimentalismo), en un número que abrió, de hecho, un amplio debate cultural sobre la validez del Neopositivismo,

la Fenomenología y el Estructuralismo. En segundo lugar, la narrativa meridionalista y la Guerra. Y, en tercer lugar, un tema de gran relevancia en este contexto histórico concreto: la relación entre literatura e industria (nº. 4-5, de 1961 y 1962 respectivamente, que presentaban textos de **Pagliarani, Sereni, Ottiero Ottieri, Luigi Davì** y muy especialmente fragmentos de *Il memoriale* de **Volponi**). Este último tema será importante también por la acusación explícita de Vittorini a los escritores del momento que rehuyen analizar críticamente la realidad industrial de los nuevos tiempos.

La otra gran corriente de estos años está representada por la Nueva Vanguardia, surgida en el grupo de escritores reunidos en torno a la revista «Il Verri», fundada en Milán por **Luciano Anceschi** en 1956. «Il Verri» nace con franca oposición al Neorrealismo y el Hermetismo, corrientes que considera agotadas. Sin embargo, cabe recordar que Anceschi había participado, de algún modo, en la evolución del Hermetismo de la línea lombarda de aquellos años. De ahí su propuesta, de base fenomenológica, que influirá en la adopción de una poética del objeto en los más jóvenes, y que se plantea de corte fuertemente matérico. Pero la renovación estética y cultural, a diferencia de lo que hemos visto a propósito del Experimentalismo, se plantea en este grupo de manera radical, y paralelamente a las experiencias e investigaciones llevadas a cabo en el plano internacional, en concomitancia con el auge en Italia de la Fenomenología, el Psicoanálisis, el Estructuralismo, la Antropología cultural... Corresponde a un momento importante de modernización cultural del país, en el que la recepción de las corrientes extranjeras es muy relevante, como también la atención a las nuevas coordenadas filosóficas, artísticas e incluso técnicas, propias de los nuevos tiempos. «Il Verri» impone una cierta línea ca-

racterizada por una experimentación literaria osada (la investigación se desarrolla casi en el laboratorio, en torno a ciertos temas), y por el trabajo en equipo. Con el tiempo, contarán también otros aspectos, de carácter más estrictamente político. Entre los colaboradores de la revista recordaremos, además de **Anceschi**, a **Porta**, **Giuliani**, **Barilli**, **Sanguineti**, y los críticos **Guglielmi**, **Eco** y **Curi**. Muchos de ellos serán después nombres clave en la Nueva Vanguardia, que surge de este núcleo inicial y se manifiesta como grupo literario bastante compacto, con una clarísima voluntad de ruptura respecto a la tradición, evidente ya en la antología que presenta **Giuliani**, *I novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961), que incluía poemas de **Pagliarani**, **Sanguineti**, **Porta**, **Balestrini** y del mismo **Giuliani**.

Los referentes culturales de «Il Verri» son el grupo vanguardista francés «*Tel Quel*», así como la investigación narrativa llevada a cabo por el «*Nouveau Roman*» (en este sentido, recordaremos el número monográfico que le dedicaron en 1959), y las vanguardias históricas de toda Europa (Surrealismo y Dadaísmo son determinantes en gran parte de los poetas de la antología *I Novissimi*: el primero sobre todo para **Sanguineti** y **Giuliani**, y el segundo para **Balestrini**). En cambio, **Pagliarani** y **Porta** optarán por una poesía de corte narrativo, que rechaza la instancia lírica (claramente «antinovecentista», por tanto).

A partir de este núcleo inicial se van perfilando las posiciones de la Nueva Vanguardia, sobre todo en el congreso de Palermo, momento en el que adopta el nombre de “Gruppo '63”, mostrando un innegable mimetismo con el vanguardismo del Grupo 47 alemán. El “Gruppo '63” presenta por entonces algunas incorporaciones más, como **Malerba**, **Manganelli**, **Arbasino** y **Leonetti** (un autor que evoluciona desde sus iniciales posiciones en «L'Officina» hacia la Vanguardia), y sobre todo muestra una mayor di-

versidad de propuestas y planteamientos estéticos. Todos ellos convergen, sin embargo, en un aspecto básico: el convencimiento de que, frente a los cambios que han comportado los nuevos tiempos y la consolidación del capitalismo tardío, el único espacio para la revuelta es el espacio artístico y lingüístico. En este punto, se puede apreciar una diferencia esencial con las vanguardias históricas —a las que, no obstante, remite el grupo— pues éstas presentan una clara vocación política. En este sentido, es fundamental el programa de ataque a la literatura entendida como mimesis de la realidad (**Barilli** hablará de superar «la barrera del Naturalismo», por ejemplo) o bien como expresión lírica de los sentimientos del individuo, de un modo similar al rechazo de una literatura de lo sublime (Hermetismo, Romanticismo). La Nueva Vanguardia propondrá, en este orden de actuación, una revolución del lenguaje literario, donde se impone el uso del montaje (que procede del cine), el prosaismo poético y la narrativa de la cotidianidad más absoluta, la exploración de los territorios oníricos y cómicos, la experimentación en la aseman-ticidad (es decir, en un lenguaje carente de sentido), el abandono del personaje-héroe y de la novela de tesis, la pérdida de interés por la trama narrativa en beneficio de la negación de la acción o bien de una acción fantástica, la atención por la dimensión física de la realidad, expresada a menudo desde una estética de gusto barroco, casi mágica y proteica, el uso del monólogo interior o bien de la escritura automática, herencia del Surrealismo, así como del *pastiche* lingüístico, etc.) Este experimentalismo se radicalizará aún más en el posterior “*Gruppo '70*”, donde destacan los nombres de **Lamberto Pignotti** y **Eugenio Miccini**.

Los referentes poéticos de la Nueva Vanguardia van desde Baudelaire a las vanguardias de principios del siglo XX (Crepusculares, Futuristas, Surrealistas, además

del primer **Eliot** y de la obra poética de **Pound**). En lo concerniente a la narrativa, se imponen, a partir del Congreso de 1965 de Palermo, **Robbe-Grillet** —entre los coetáneos—, y como precedentes directos **Joyce**, **Provat**, **Musell V. Wòlof y Kafka**, sin olvidar la lección de **Pirandello** y **Svevo**, dos autores italianos que marcan la superación del Naturalismo y el inicio de una narrativa contemporánea.

El mismo origen de “Gruppo '63” (y de la investigación llevada a cabo anteriormente en «Il Verri») motiva la creación de un grupo compacto, en el que se instaura una cierta periodicidad de encuentros periódicos organizados en torno a algún tema de estudio. Los objetivos básicos de la Nueva Vanguardia se cifran desde un principio en la superación definitiva del debate sobre la oportunidad del compromiso intelectual. En este proceso, cuenta la apertura a las nuevas tendencias y, muy especialmente, el desplazamiento del debate hacia posiciones que apuntan a la crítica de las instituciones —sociales y culturales—, incorporando la lección del Marxismo crítico. Este aspecto, junto con la recuperación de la vocación polémica de las vanguardias históricas, desembocará en una verdadera vocación de «ocupación» de los medios de comunicación, así como de la industria cultural, por parte de los miembros del grupo. El objetivo es claro: se persigue una mayor presencia social del intelectual/artista. En este sentido, resulta muy relevante la labor realizada por unos cuantos exponentes de la Nueva Vanguardia desde la editorial Feltrinelli, que apuesta decididamente por “Gruppo '63” en esos años. Sin embargo, las contradicciones internas, y las discrepancias en el grupo, acabarán perfilando dos líneas en su seno: una menos ideologizada, y filosóficamente próxima a la Fenomenología (**Barilli** y **Guglielmi**), y otra más orientada al Marxismo (**Sanguineti**, desde una posición que defiende la inserción en la producción artís-

tica de los nuestros tiempos, o bien **Balestrini** o **Leonetti**, desde planteamientos más radicales y contestatarios). De ahí saldrá el grupo de la revista «Che fare» (1967), afín a la corriente de la Nueva Izquierda Italiana, que condena la evolución de la Nueva Vanguardia, a la vez que remite a otras experiencias literarias, como la «*Beat Generation*» norteamericana o las revueltas del '68. En ese mismo año, la Nueva Vanguardia consigue finalmente su propia plataforma de expresión, después de la fase de las revistas «Il Verri» y «Il Marcatré» —a partir de 1963—. Ésta se halla representada por la revista mensual «Il Quindici» (1967-9), dirigida primero por **Giuliani**, y más tarde por **Balestrini**, bajo la influencia determinante de **Eco**.

De hecho, esta disparidad de propuestas entre «Il Quindici» y «Che fare», y sobre todo las contradicciones internas que se originan con la revuelta del '68 y los conflictos sociales que de ella se derivan, desembocarán en la liquidación del movimiento. Recordaremos, en este sentido, que la Nueva Vanguardia se planteaba, desde un principio, como una corriente contraria a trasladar la vocación de revuelta del plano artístico-literario al político.

El '68 inaugura, de hecho, una etapa nueva en Italia, que se iba gestando ya en los años '60 a través de la aparición de publicaciones neomarxistas (herederas del Marxismo crítico y, como tal, distantes tanto del dogmatismo soviético como de la tradición gramsciana). Este es el verdadero origen de la Nueva Izquierda Italiana. En esta nueva corriente es fundamental el debate político y cultural, así como la crítica de las costumbres burguesas, y el movimiento estudiantil de las revueltas de finales de los '60. Pero, lo cierto es que cada vez cuenta menos el aspecto estrictamente literario, hasta el punto que se puede hablar de un verdadero rechazo de la literatura, por ejemplo en la consigna que adoptan del «suicidio del intelectual». Esta tendencia caracteriza los años que van de 1967 a 1971,

momento álgido de la contestación en Italia, cuando aflora una reacción a la revuelta —de orden estrictamente artístico y literario—, que planteaba la Nueva Vanguardia. Los grupos contestatarios de entonces serán muy sintomáticos del paso de la conciencia de «la muerte de la ideología» en el capitalismo tardío, a la crítica generalizada a todas las ideologías, que se formula desde posiciones claramente aintiinstitucionalistas y subversivas que cuestionan la sociedad en su conjunto, en todos sus aspectos, no sólo los artísticos y literarios. Los referentes filosóficos ahora son muy otros: **W. Benjamin** y **Adorno**, **Althusser** o incluso **Della Volpe**.

Algunos títulos de publicaciones que fueron relevantes en esta corriente son «Nuovo Impegno», «Giovane critica», «Classe e stato», o la misma «Che fare», que se origina de la segregación interna producida en la Nueva Vanguardia. Pero sobre todo destacan «Quaderni piacentini» (creada en Piacenza en 1962, y vigente hasta 1985, con colaboradores como **Giudici**, **Raboni**, **Timpanaro**, **Asor Rosa** y **Fortini**), de carácter bastante ecléctico, y «Quaderni rossi» (fundada en 1961 en Turín, y vigente hasta 1965, donde colaboraron también **Fortini** y **Asor Rosa**), de carácter más obrerista.

Los años '70 verán la decadencia del movimiento contestatario y, paralelamente, el final del debate literario y cultural en general, en beneficio de las publicaciones especializadas o bien de divulgación cultural, y muy especialmente, en beneficio del predominio absoluto de los medios de comunicación de masas. De tal modo que no se puede hablar de un verdadero debate ideológico, ni tampoco de una verdadera presencia fuerte de los intelectuales en Italia a partir de esos años. Esta situación se puede considerar que persiste, progresivamente acentuada a partir de los años '80. La última gran corriente que se puede reseñar en este sentido hace referencia al grupo reuni-

do en torno a la revista «Alfabeta», en los años '70-'80 — publicación creada por **Balestrini** en Milán en 1979 y vigente hasta 1988—. En ella colaborarán algunos de los exponentes de la Nueva Vanguardia (el propio **Balestrini**, **Porta** y **Leonetti**), como también **Volponi** y críticos como **Eco** o **Maria Corti**, el marxista **Mario Spinella**, o bien representantes del reciente «pensamiento débil», como **Pier Aldo Rovatti**.

«Alfabeta» es una plataforma heterogénea de expresión (formada por miembros de la Nueva Izquierda, del PCI y otras tendencias políticas) que reúne por un tiempo a las figuras italianas culturalmente más activas del momento. La revista se presentaba en números monográficos que organizaban el debate en torno a grandes temas (como el «garantismo», el movimiento del '68, las nuevas corrientes del feminismo o los verdes; la superación del vanguardismo, la Postmodernidad; el pensamiento débil y la Hermenéutica; el debate sobre el sentido de la literatura (congreso de Palermo de 1984), etc.

Estos años coinciden, de hecho, con una nueva generación literaria que muestra un claro regreso al cultivo de la poesía, de un modo colateral a la revalorización del ámbito privado, uno vez periclitado definitivamente el colectivismo difuso de los movimientos contestatarios. En esta recuperación, los referentes literarios van desde el Surrealismo y el Postsimbolismo hermético y órfico, al Romanticismo. Destaca, en este sentido, la antología *Il pubblico della poesia* (1975) y, sobre todo, *La parola innamorata* (1978), que evidencia, de la mano de **Pontiggia** y **De Mauro**, la nueva tendencia neorromántica de las más recientes investigaciones poéticas. No es preciso decir que la confrontación con la Nueva Vanguardia es total. Esta es la tendencia predominante (claramente contraria al experimentalismo literario) en el congreso de Palermo de 1984, organizado por «Alfabeta», y que se mostrará vigente has-



ta finales de los años '80. En realidad, esta tendencia se agota poco después. Uno de los últimos momentos culminantes del grupo tiene lugar en el congreso de Riccione de 1988, con la proclamación de *La nascita delle Grazie. 19 tesi sulla vita della bellezza*.

Las posiciones minoritarias, por antirrománticas, que afloran por entonces en Palermo, se manifiestan a favor de una línea poética que, si bien no rehuye el momento experimental, tampoco niega de cuajo la exigencia de un compromiso político del escritor. De ahí que algunos críticos, particularmente Luperini, hablen recurrentemente del alegorismo de esta tendencia: una posición capaz de combinar la experimentación de corte expresionista de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX con la voluntad de crítica de la realidad. Dichas posiciones se consolidarán poco después en el congreso de Lecce de 1987, organizado por otra revista, «L'immaginazione» (creada en 1984). Esta tendencia, que reúne a **Leonetti, Sanguineti, Di Marco, Giuliani, Lunetta**, además de escritores más jóvenes como **Lacatena y Ottonieri**, y críticos como **Bettini, Cataldi** y el propio **Luperini**) dará lugar a lo que se conoce como las «Tesis de Lecce».

Los años '90 verán surgir una nueva generación literaria, que se manifiesta ya en la antología *Poesía italiana della contraddizione* (1989). Esta generación antirromántica reunirá a varias figuras, como **Baino, Cepollaro, Voce, Falsca, Frixione, Ottonieri**... Ellos constituyen el origen del denominado «Gruppo '93» (en referencia no al año de fundación, que es 1989, sino al año de su disolución programática, es decir, 1993), que se define por su «post-modernidad crítica». Por ejemplo, en el uso de todo tipo de lenguajes —especialmente los procedentes del mundo de los medios de comunicación de masas—, así como del montaje, que reviste un claro propósito crítico y de denuncia social. Constituye una de las vías del alegorismo

moderno, el cual emprende una recuperación del experimentalismo vanguardista de los años '60. En esta tendencia se observa una conciencia lúcida de la total inutilidad de la literatura en los tiempos modernos. La revista «*Baldus*» (1990) será uno de los órganos de expresión del grupo, como también «*Altri luoghi*» o «*Campo*» (dirigida por **Leonetti**).

La Postmodernidad, sin embargo, se introduce en el campo literario italiano a través de la narrativa. Ello es así —ya desde los años '60 o incluso antes— gracias a grandes figuras consolidadas en el panorama literario italiano, como por ejemplo el último **Calvino**, **Malerba** o **Eco**. A ellos se añaden otros autores que se dan a conocer en los '70, como **Tabucchi**. La fecha clave, con todo, sigue siendo 1980, año de la publicación de *Il nome della rosa*, de **Umberto Eco**, que es una novela programáticamente postmoderna (como *Le Postille al Nome della rosa* evidencia claramente en 1983). De este modo, toma cuerpo una narrativa que apunta a la supresión del abismo entre literatura experimental (y sin duda elitista, dada su negación de la instancia comunicativa) y literatura de consumo de masas. Se impone el regreso a la trama narrativa, al gusto por narrar, incluso a un cierto *suspense*, etc. Esta nueva narrativa muestra las características que ya hemos apuntado como rasgos postmodernos: el uso del *pastiche*, el gusto por la intertextualidad y la cita (que en tiempos más recientes remite no ya a otros textos, sino a los cómics, al cine, al vídeo-clip, al género de terror...), el arqueologismo decorativo (que da lugar a una recuperación de la novela histórica, observable tanto en **Eco** como en **Malerba**, **Tabucchi** o **Vasalli**), la apertura de la obra a múltiples interpretaciones, y un talante en general nihilista. Aflo-  
ran todos los temas propios de esta corriente postmoderna (laberintos, complots, el sinsentido del poder, la ausencia de significado en la existencia, la omnipresencia de

los medios de comunicación...). Esta tendencia se acentúa en la reciente «juventud caníbal» (nombre que se origina en la antología narrativa, publicada en 1996, cuyo título es, precisamente, *Gioventù cannibale*, y que reúne a autores como **N. Ammanniti**, **M. Galianzo**, **A. Nove...** En esta última generación se observa una clara inclinación hacia el gusto *pulp*, y una truculencia recurrente en las tramas narrativas, a menudo muy desagradables. Como la crítica ya ha puesto de manifiesto, se trata de una producción literaria sectorizada, orientada, ya sea por los temas que aborda, como por el lenguaje que utiliza, al público más joven.

## 4. Actividades complementarias

### 4.1. Comentario de textos

- 4.1.1. F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*
- 4.1.2. H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*
- 4.1.3. M. Foucault, *Le parole e le cose*
- 4.1.4. H.G. Gadamer, *Verità e metodo*
- 4.1.5. P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*
- 4.1.6. I. Calvino, *La sfida al labirinto*
- 4.1.7. E. Vittorini, *Industria e letteratura*
- 4.1.8. L. Anceschi y N. Balestrini, programa de «Il Verri»
- 4.1.9. E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*
- 4.1.10. U. Eco, *Postille a «Il Nome della rosa»*
- 4.1.11. Tesis de Riccione

## **4.2. Reflexión sobre los temas tratados**

4.2.1. ¿Cómo se presenta en el mundo occidental y en Italia el vanguardismo de los años '50-'60, y cómo, a partir de los años '70, se manifiesta un cambio de tendencia?

4.2.2. ¿Qué cambios significativos comportó, dentro del panorama italiano, la aparición de revistas como «L'Officina» y «Il Menabò», y cómo se enfrentaron a la problemática de la realidad de los nuevos tiempos?

4.2.3. ¿Qué diferencia la investigación y experimentación llevadas a cabo desde el Experimentalismo y la Nueva Vanguardia?

4.2.4. Analiza la relación de la Nueva Vanguardia italiana con las vanguardias históricas.

4.2.5. Analiza las varias propuestas que presenta el Postmodernismo en Italia, en los diferentes terrenos artísticos, filosóficos y específicamente literarios. ¿Qué función de la literatura se desprende de ellas?

4.2.6. Comenta las diferentes corrientes literarias de esos años en Italia, a partir de las publicaciones periódicas más relevantes de este período.

## **5. Bibliografía**

### **5.1. Bibliografía sobre la situación económica, política y social**

E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milán 1994.

P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, 2 vols., Einaudi, Turín 1989.

V. Foa, *Questo Novecento*, Einaudi, Turín 1997.

M. Revelli, *Economia e modello sociale nel passaggio tra fordismo e toyotismo*, in P. Ingrao, R. Rosanda & altri,

*Appuntamenti di fine secolo*, Manifesto Libri, Roma 1995.

*Il Novecento: la belle époque e la prima guerra mondiale, dagli anni Venti alla seconda guerra mondiale, il secondo dopoguerra dalla crisi petrolifera a oggi*, Acta, Florencia 1999. 2 CD-ROM + 1 fasc.

## 5.2. **Bibliografía sobre la transformación de la cultura**

Un aspecto importante del capítulo, la transformación de las condiciones culturales, se puede estudiar con profundidad a partir de los siguientes estudios:

D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bolonia 1992.

G. Ferretti, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni cinquanta a oggi*, Il Saggiatore, Milán 1965 (ahora en Einaudi, Turín 1979).

S. Piccone Stella, *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, Laterza, Bari 1972.

A. Abruzzese, *Il letterato nell'era tecnologica*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da Asor Rosa, vol. II: *Produzione e consumo*, Einaudi, Turín 1983.

Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali*, Bollati Boringhieri, Turín 1992.

E. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Feltrinelli, Milán 1995.

T. Maldonado, *Che cos'è un intellettuale. Avventure e disavventure di un ruolo*, Feltrinelli, Milán 1995.

A. Berardinelli, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Turín 1997.

P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bolonia 1996.

- AA.VV., *Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castrovano & N. Tranfaglia, vol. VI: *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari 1976 e vol. VII: *La stampa italiana nell'età della TV: 1975-1994*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- AA.VV., *Trivial-letteratura? Letterature di massa e di consumo*, Lint, Trieste 1979.
- AA.VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società di masse*, Lint, Trieste 1985.
- V. Spinazzola, *Dal romanzo popolare alla narrativa d'intrattenimento*, in AA.VV., *Manuale di Letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Girolamo, vol. IV: *Dall'Unità alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Turín 1996.
- V. Spinazzola, *La democrazia letteraria*. Edizioni di Cominità, Milán 1984.
- V. Spinazzola, *Tirature*, Mondadori, Milán (publicado cada año).
- C. Di Girolamo, *I generi*, in AA.VV., *Manuale di Letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Girolamo, vol. IV: *Dall'Unità alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Turín 1996.
- G. Ferretti, *Il best-seller all'italiana*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- G. Ferretti, *Il mercato delle lettere*, Il Saggiatore, Milán 1995.
- F. Ferrari, *Nudità: per una critica silenziosa*. Prefazione di Carlo Sini, Lanfranchi, Milán 1999.
- Un secolo di cinema italiano. Atti del Convegno, Accademia delle scienze, Torino, 3-5 giugno 1999*, Il Castoro, Milán & Museo Nazionale del Cinema, Turín 2000.

### 5.3. **Bibliografia sobre las corrientes de pensamiento y el imaginario de la época**

- R. Bodei, *La filosofia del Novecento*, Donzelli, Roma 1997.
- O. Calabrese, *L'età barocca*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milán 1990.
- P. Ingrao, R. Rosanda & altri, *Appuntamenti di fine secolo*, Manifesto Libri, Roma 1995.
- A. Bonomi, *Il trionfo della moltitudine. Forme e conflitti della società che viene*, Bollati Boringhieri, Turín 1997.
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Turín 1997.
- AA.VV., *Forme e pensiero del moderno*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milán 1989.
- G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milán 1989.
- R. Bertoldo, *Nullismo e letteratura: per una filosofia fenomenica e una epistemologia della letteratura postcontemporanea*, Interlinea, Novara 1998.
- F. Muzzioli, *Le teorie letterarie contemporanee*, Carocci, Roma 2000.
- A. Granese, *Lettere dal deserto: sulla letteratura del secondo Novecento*, Edisud, Salerno 1999.
- L'immaginario contemporaneo. Atti del Convegno letterario internazionale, Ferrara, 21-23 maggio 1999*, a cura di Roberto Pazzi, Olschki, Florencia 2000.
- R. Maresci, *I grandi miti del 20 secolo: da Marilyn Monroe a Che Guevara, dai Beatles a Gandhi, dalla Ferrari alla Coca Cola, dall'Harley-Davidson a Bill Gates tutti i personaggi e gli oggetti di culto del Novecento*, Newton & Compton, Roma 2000.
- Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, Einaudi, Turín 1999. 3 vols., 5 tomos.
- G. Canova, *L'alieno e il pipistrello: la crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milán 2000.

Son imprescindibles:

- L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, Routledge, Londres-Nova York 1988.
- F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Pres, Durham 1991 (traducción italiana: Garzanti, Milán 1989).

Son útiles y complementarios los números siguientes:

- “Allegoria”, años 1990-1993
- “L’Asino d’oro”, años 1990-1993.

#### **5.4. Bibliografía sobre las corrientes literarias italianas**

- A. Asor Rosa, *La cultura*, in AA.VV., *Storia d’Italia. Dall’Unità a oggi*, vol. IV: tomo 2, Einaudi, Turín 1975.
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Turín 1981.
- A. Saccone, *Le riviste del Novecento*, in AA.VV., *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, a cura di F. Brioschi & C. Di Girolamo, vol. IV: *Dall’Unità d’Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Turín 1996.
- E. Raimondi, *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milán 1990.
- P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
- G. Luti & C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia*, Le Lettere, Florencia 1995.
- Letteratura italiana del Novecento* Rizzoli-Larousse, diretta da Nino Borsellino & Walter Pedullà, Rizzoli-Motta,



- Milán 2000. - 1. : La nascita del moderno... - 2. : Le forme del realismo: dal realismo magico al neorealismo, 1930-1960. - 3. : Sperimentalismo e tradizione del nuovo: dalla contestazione al postmoderno, 1960-2000.
- Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Turín 2000.
- N. Merola, *Un Novecento in piccolo: saggi di letteratura contemporanea*, Rubbettino, Catanzaro 2000.
- M. Montanile, *Fuori solco: percorsi alternativi di letteratura italiana*, Edizioni scientifiche italiane, Nápoles 2000.
- G. Marchetti, *Questo '900: saggi sulla letteratura italiana del 20. Secolo*, PPS, Parma 1999.
- F. Nasi, *Stile e comprensione: esercizi di critica fenomenologica sul Novecento italiano*, CLUEB, Bologna 1999.
- P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán 1960.
- I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Turín 1980.
- R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Il Mulino, Bologna 1995.
- Gruppo 63. *Critica e teoria*, a cura di R. Barilli & A. Guglielmi, Feltrinelli, Milán 1976.
- R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Bollati Boringhieri, Turín 1997.
- Gruppo 93. *La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini & F. Muzzioli, Piero Manni, Lecce 1990.
- Gruppo 93. *Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia dei testi teorici e letterari*, a cura di A. G. de Oria, Piero Manni, Lecce 1992.
- Il pubblico della poesia*, antologia cura di A. Berardinelli & F. Cordelli, Lerici, Cosenza 1975.
- La parola innamorata*, antologia a cura di G. Pontiggia & E. Di Mauro, Feltrinelli, Milán 1978.
- La poesia della contraddizione*, a cura di F. Cavallo & M. Lunetta, Newton Compton, Roma 1989.

*Colloquio sulla poesia. Le ultime tendenze*, Nuova Eri Edizioni RAI, Turín 1991.

*Gioventù cannibale*, antología a cura di D. Brolli, Einaudi, Turín 1996.

## **6. Objetivos didácticos del capítulo**

Es objetivo didáctico de este capítulo trazar el panorama de la situación económica, política, social y cultural, tanto en Italia como en los países occidentales e industrializados, desde los años '50 hasta al momento actual. En este sentido, además de las coordenadas económico-sociales, se abordará el cambio producido entre, por una parte, los movimientos contestatarios de los años '60 y el experimentalismo vanguardista de aquellos momentos, y, por la otra, la Postmodernidad, que se consolida como corriente dominante a finales de los años '70.

Se analizarán las directrices de este período en el terreno del pensamiento, las artes y la literatura, ya se trate del contexto internacional como del ámbito italiano, como marco para el posterior desarrollo del tema en sus coordenadas fundamentales y principales figuras italianas (capítulos 19 y 20).

## **Capítulo 19**

### **La narrativa italiana del Experimentalismo a la Postmodernidad**

## **1. Esquema del contenido del capítulo**

1. Esquema del contenido del capítulo
2. Introducción
  - 2.1. Problemática general
  - 2.2. Preguntas clave
3. Desarrollo
  - 3.1. El Experimentalismo
    - 3.1.1. P.P. Pasolini
    - 3.1.2. P. Volponi
      - 3.1.2.1. Bio-bibliografía de P. Volponi
      - 3.1.2.2. Evolución de la obra de P. Volponi
  - 3.2. La narrativa burguesa y tradicional
    - 3.2.1. Giorgio Bassani
    - 3.2.2. Lalla Romanò
    - 3.2.3. Dacia Maraini
  - 3.3. Italo Calvino
    - 3.3.1. Bio-bibliografía de I. Calvino
    - 3.3.2. Evolución de la obra de I. Calvino
  - 3.3. Leonardo Sciascia
    - 3.3.1. Bio-bibliografía de L. Sciascia
    - 3.3.2. Evolución de la obra de L. Sciascia
  - 3.4. Nuevas investigaciones narrativas
    - 3.4.1. La Nueva Vanguardia
      - 3.4.1.1. E. Sanguineti
      - 3.4.1.2. N. Balestrini
      - 3.4.1.3. G. Pontiggia
      - 3.4.1.4. G. Manganelli
      - 3.4.1.5. F. Leonetti
    - 3.4.2. El nuevo Experimentalismo
  - 3.5. La narrativa postmoderna
4. Actividades complementarias
  - 4.1. Comentario de textos
  - 4.2. Reflexión sobre los temas tratados
5. Bibliografía
6. Objetivos didácticos del capítulo

## 2. Introducción

### 2.1. Problemática general

Paralelamente a la modernización del país y la consolidación de la tercera fase del capitalismo a partir del “boom” económico de los años ’50, Italia incorpora las tendencias culturales del mundo occidental de un modo definitivo. Este proceso se reflejará en la evolución de la narrativa italiana de esos años. En este capítulo analizaremos cómo se lleva a cabo este proceso, que se abre con la superación definitiva del Neorrealismo a partir de mediados de los años ’50. Se inicia entonces un largo período de dominio del Experimentalismo en sus diferentes variantes: desde la etapa inicial del grupo de escritores reunidos en torno a la revista «L’Officina», para quienes el Experimentalismo hace frente a posiciones vigentes en la etapa anterior del Neorrealismo, a las progresivas aperturas hacia las corrientes internacionales, como se aprecia en «Il Menabò» o la propuesta narrativa de Italo Calvino, próxima en algunos aspectos a la experimentación de Primo Levi en los años ’70 (por su interés por el mundo científico, por ejemplo), o la de los escritores Neo-experimentalistas posteriores. Esta segunda fase del Experimentalismo se muestra más radical, y más radicalmente contrapuesta al clima neorrealista, junto a la Nueva Vanguardia y las investigaciones experimentales de los años ’60.

Sin embargo, de un modo similar a lo que hemos visto en otros aspectos culturales, y sociales en general, también cabe señalar que se produce una inflexión en este período, la cual abre una segunda etapa en la narrativa italiana de estos últimos cincuenta años. En efecto, en los ’70 el Experimentalismo vanguardista entra claramente en crisis y se observa un regreso a las formas tradicionales. Aunque el cultivo de una cierta corriente de narrativa

tradicional no había desaparecido completamente, ni si quiera en los años de mayor furor experimental. Junto a esta tendencia, se afianza, en el último cuarto de siglo, una narrativa postmoderna que muestra una clara superación de la Vanguardia precedente, presentando una noción de la literatura como reescritura. Ésta opta ya sea por los géneros (histórico...), o por los temas (complots políticos, medios de comunicación de masas, laberinto...) típicamente característicos de la postmodernidad. Paralelamente, se abre paso con fuerza a partir de los años '80 la producción de *best-sellers*, que deriva de la producción narrativa tradicional, y opta claramente —también polémicamente— por combatir la dificultad comunicativa que presentaban los diferentes Experimentalismos de la segunda mitad del s. XX. La producción literaria de *best sellers* se caracteriza por orientarse al gran público y apuesta por una literatura de gran consumo y mínimas ambiciones literarias.

## **2.2. Preguntas clave**

2.2.1. ¿En que medida el Experimentalismo de «L'Officina» es aún heredero del Neorrealismo, y en qué sentido comporta su superación definitiva?

2.2.2. ¿Cómo se enfrenta el Experimentalismo de esos años, desde sus varias propuestas narrativas, a la realidad de la nueva sociedad capitalista?

2.2.3. ¿Qué diferencia la investigación experimental llevada a cabo por el Experimentalismo y la de la Nueva Vanguardia?

2.2.4. ¿Cómo se plantea la superación de la Nueva Vanguardia y qué directrices presenta la narrativa postmoderna italiana?

### 3. Desarrollo del capítulo

#### 3.1. El Experimentalismo

Como ya hemos anticipado en el capítulo 18, en torno a la revista «L'Officina» se reúnen un grupo de escritores que en la segunda mitad de los años '50 inician una corriente de reacción al Neorrealismo dominante. Esta reacción se produce desde varios planteamientos estéticos, pero, en líneas generales, opta por la experimentación en el campo literario, ya sea en el ámbito poético como narrativo, con una importante apertura a otros géneros y artes, como el ensayo, el cine, o también el periodismo. Lo fundamental es que dicha voluntad de experimentación se lleva a cabo a partir del redescubriendo de la tradición literaria: es decir, otra tradición, diferente a la “canónica” hasta entonces, o línea novecentista dominante, que se concreta en el Neorrealismo, en prosa, y el Hermetismo, en poesía. En este sentido, se produce por entonces la recuperación de figuras fundamentales de finales del siglo XIX y principios del XX, como Pascoli y, en menor medida, Carducci, así como la del Expresionismo de los años de «La Voce», anteriores a la I Guerra Mundial. Este posicionamiento respecto a la tradición italiana los diferenciará radicalmente de otros escritores experimentales, sobre todo de la Nueva Vanguardia de los años '60. De un modo similar, evidencia uno de los objetivos del Experimentalismo, pues esta corriente no pretende hacer *tabula rasa* de la tradición literaria, sino recuperar la línea no dominante y alternativa de la tradición italiana contemporánea.

Junto a esto, y a pesar de algunas polémicas que demuestran que la superación del Neorrealismo es un hecho innegable entre los escritores experimentalistas, cabe recordar que es cierto que pervive en ello, en menor o mayor

medida, una actitud de compromiso, determinante en todos ellos de una cierta temática, como también de la relación que instauran con el resto de la sociedad.

En efecto, el Experimentalismo se sigue enfrentando a la realidad, aunque ésta ahora, es decir, a mediados de los años '50, ya no es la Guerra, la Resistencia o las duras condiciones de la postguerra, sino la realidad del “boom” económico, con todas las contradicciones que el capitalismo tardío y la nueva sociedad de consumo y de masas ha comportado en el ámbito italiano. Por tal motivo, el Experimentalismo no abandona el grado de compromiso ético —más que estrictamente político— que era propio de la etapa precedente, sino que se orienta al análisis de los fenómenos que han traído consigo los nuevos tiempos, como el consumismo, la difusión de los medios de comunicación de masas, la destrucción del mundo y la cultura preindustrial y rural, la progresiva desaparición del dialecto, la homologación cultural y la masificación que lleva implícita la nueva cultura del capitalismo, la industrialización generalizada y masiva, etc. Sin embargo, a diferencia del compromiso intelectual que hallábamos en la etapa neorrealista, ahora la actitud de los escritores experimentalistas será mucho menos colectivista, y sobre todo menos “orgánica”, e incluso abiertamente polémica respecto a las directrices del PCI o de otros partidos y movimientos políticos (en este sentido, recordaremos tan sólo la posición crítica de Pasolini ante las revueltas del '68 y contra Nueva Izquierda).

Los nombres principales de esta corriente, que marca el punto de partida para la modernización cultural italiana de los últimos 40 años, son **Roversi, Leonetti, Pasolini** y **Volponi**. Destacan muy especialmente los dos últimos: Pasolini como figura intelectual compleja, que hemos abordado ya parcialmente en un capítulo anterior en



su producción poética, y Volponi como narrador fundamental de la Italia del “boom” económico.

**Roberto Roversi**, nacido en Bolonia en 1923, narrador y poeta, presenta una narrativa donde las efusiones líricas y las múltiples referencias literarias son frecuentes (sobre todo a partir de su segunda novela), y en la que los registros áulico y coloquial se combinan, con coloquialismos de expresión que alcanzan a menudo el grado de insulto. El tono general de su producción es el que la crítica ha denominado como Experimentalismo «convulso», y que el mismo autor ha definido como «una deflagración del discurso». Sus títulos principales son: *Caccia all'uomo* (1959), *Registrazione di eventi* (1964) e *I diecimila cavalli* (1976), en torno a unos protagonistas que son personajes perseguidos y oprimidos.

Por su lado, **Francesco Leonetti**, nacido en Cosenza en 1924, es una figura literaria más compleja, vinculada a «L'Officina» en un primer momento (en su etapa transcurrida en Bolonia), más tarde a «Il Menabò» (etapa de Milán, que corresponde a su amistad con Vittorini), posteriormente a la Nueva Vanguardia en los años '60-'70, y más tarde aún a los movimientos contestatarios de la revuelta del '68 (que coinciden con la escisión de La Nueva Vanguardia, y la fundación, por parte de Leonetti, de la revista «Che fare»). En tiempos aún más recientes, ha participado en la fundación de la revista «Alfabeta» y en la actualidad colabora en la revista «Campo».

Narrador, ensayista y poeta, en su propuesta narrativa rechaza completamente la estructura narrativa tradicional y la representación objetiva de la realidad. Por todo ello, destaca su Experimentalismo de corte expresionista (a menudo cómico y con matices sarcásticos), de raíz vociana y fragmentista, que procede después al montaje

de los diferentes fragmentos (reconstrucciones históricas, evocaciones autobiográficas, declaraciones ideológicas, ficción, etc.). Se trata de un tipo de investigación narrativa que explora una vía de interpretación de la realidad definida por la crítica como alegórica, con voluntad crítica y alcance incluso político (por ejemplo, en *Conoscenza per errore*, de 1961, o *L'incompleto*, de 1964; o incluso en *Il tappeto volante*, de 1967, todas ellas novelas que tratan sólo aparentemente del tema de las relaciones de pareja, o bien interpersonales). Sin embargo, después del '68 la posición de Leonetti se radicaliza. Así se constata, por ejemplo, en *Iratio e sereni* (1974), *Campo di battaglia* (1981) y *Piedi in cerca di cibo* (1995), donde predomina el debate ideológico, expresado ya sea a través del diálogo entre los personajes, o bien confiado al monólogo. En la última novela irrumpe con fuerza la temática más moderna, enfrentándose al nuevo mundo de la realidad virtual y la informática, y lo hace una vez más desde un Expresionismo expresivo, que para Leonetti sigue siendo una opción estética plenamente vigente. Resulta particularmente destacable, en *Campo di battaglia*, el tratamiento de la corporalidad más estricta, entendida como pura vitalidad elemental y biológica.

### 3.1.1. **P. P. Pasolini**

La opinión general es que la labor narrativa de Pasolini no alcanza el grado de relevancia que el autor consigue, en cambio, en el terreno poético. Ésta se desarrolla a partir de los planteamientos estéticos definidos en «L'Officina», los cuales se llevarán a la práctica en sus dos novelas: *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959). Al margen de esta producción, sólo cabe recordar su novela juvenil (aunque publicada en 1962), titulada *Il sogno di*

*una cosa*; dos relatos autobiográficos publicados póstumamente y conocidos bajo el título *Amado mio*, los relatos de *Ali dagli occhi azzurri* (1965), y la novela incompleta, de fondo autobiográfico, escrita en 1975, *Petrolio* (publicada tal cual en 1993).

Cabe señalar, por otra parte, que la investigación “narrativa” posterior de Pasolini, es decir, la que se sitúa a principios de los años '60 y en los años siguientes, ya no se orientará al cultivo de la novela, sino del cine, con títulos como *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (que constituye el cuarto episodio de *RoGoPaG*, en 1963, realizado en colaboración con Rossellini, Godard y Gregorretti), *La rabbia* (de 1963, filmado conjuntamente con G. Guareschi), *Comizi d'amore* (1964), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1965), *La terra vista dalla luna* (1966), *Le streghe* (de 1966, en colaboración con Rossi, Bolognini, Visconti y De Sica), *Che cosa sono le nuvole?* (1967), *Capriccio all'italiana* (de 1967, en colaboración con Steno, Bolognini, Zac y Monicelli), *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *La sequenza del fiore di carta* (de 1968, tercera parte de *Amore e Rabbia*, en colaboración con Lizzani, Bertolucci, Godard y Bellocchio), *Porcile* (1969), *Medea* (1970), *Il Decameron* (1970), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) y *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975).

Narrativa y cine se complementan, por tanto, en Pasolini, siendo similares la mayor parte de los temas tratados en un terreno y otro. Pero sin duda a partir de 1960 se puede decir que se produce un cambio radical en Pasolini. Este cambio se manifiesta imperiosamente en la necesidad de buscar nuevas vías estéticas para dar forma artística a la nueva realidad social, comportando una crisis completa en su actividad artística e intelectual. Dicha crisis llega al punto de cuestionar la viabilidad de la narrativa como género y, en general, pone en duda el concepto mis-

mo de literatura con función histórica. De ahí precisamente el giro de Pasolini hacia el cine y el periodismo, dos actividades relacionadas con el nuevo mundo de la sociedad de masas y los medios de comunicación, en los que Pasolini intenta una nueva vía de aproximación al público —y, por tanto, de incidencia social para el intelectual, que conserva la vocación de análisis crítica de la realidad y el compromiso personal, aunque se desarrolla por cauces no exactamente políticos—.

El análisis de la realidad se orientará, en Pasolini, a un Experimentalismo que se enfrenta al nuevo mundo del proletariado urbano de Roma, donde los conflictos provocados por el capitalismo tardío, y la alienación que éste comporta en el individuo que habita la periferia de las grandes ciudades, resultan más clamorosos. Ambas novelas de Pasolini explorarán el mismo mundo y la misma temática, desde una pluralidad de registros lingüísticos que incorpora el dialecto de la ciudad de Roma y los ambientes más populares de la capital. Se trata de un Experimentalismo que, en su caso, recoge claramente la lección de Gadda. En ambas novelas se presenta la vitalidad esencial y primitiva de los jóvenes del lumpen-proletariado urbano, cuya mentalidad es aún pre-industrial y, por tanto, portadora, de aquellos valores saludables —incluso en su barbarie— que son propios del mundo primitivo y pre-capitalista que han dejado atrás. Ambas muestran una voluntad de análisis casi científica de esos ambientes y personajes, constituyendo un verdadero testimonio preciso y detallado de una realidad social que Pasolini presenta casi con objetividad documental o intención verista.

La primera novela, superior en calidad literaria para la mayoría, recoge 8 narraciones, en gran parte autónomas e independientes entre sí. La publicación de *Ragazzi di vita* constituyó otro de los escándalos que jalonan la vida de Pasolini, pues fue denunciado por publicación obscena,

dadas las escenas de sexo presentes en el libro. Pero también suscitó otra polémica, de corte más literario, por su nueva y muy polémica propuesta realista, ajena al ideologismo propugnado desde el PCI, predominante aún en el Neorrealismo, en 1955.

### 3.1.2. **P. Volponi**

#### 3.1.2.1. **Bio-bibliografía de P. Volponi**

Paolo Volponi nació en Urbino en febrero de 1924. Poeta y narrador, vivió entre Urbino y Milán, y parcialmente también en Roma (en 1954 conoció allí a Pasolini, empezando a colaborar a partir de este momento en «L'Officina»). Trabajó durante muchos años en el mundo industrial, primero con Olivetti (a partir de 1950), desempeñando cargos importantes en Ivrea, después con la Fiat de Turín (a partir de 1971, y hasta 1975, momento en que fue despedido por haber declarado que votaba al PCI). Estudió derecho y se licenció en 1947. Se dio a conocer en el terreno de la poesía, con el volumen *Il ramarro* (1948), seguido de *L'antica moneta* (1955), *Le porte dell'Appennino* (1960), y más recientemente *Con testo a fronte* (1986) y *Nel silenzio campale* (1990). En los años '60 comienza su labor en el cultivo de la narrativa, con títulos clave como *Memoriale* (1962), *La macchina mondiale* (1965), *Corporale* (1974), *Il sipario ducale* (1975), *Il pianeta irritabile* (1978), *Il lanciatore di giavellotto* (1981), *Le mosche del capitale* (1989) y la novela juvenil *Le strade di Roma* (que no se publicará hasta 1991). Colaborador de «Il Corriere della Sera» a partir de 1977, y redactor de «Alfabeta» desde 1979, será nombrado también senador por el PCI en 1983, hasta 1991, cuando empieza a militar dentro de Rifondazione comunista. Tan sólo 2 años más tarde, una enfermedad le obliga a retirarse a Urbino, donde muere en agosto de 1994. De ese mismo año es *Scritti dal margine* y, ya póstumamente, *Il leone e la volpe* (1995). Ambos volúmenes recogen sus escritos políticos y teóricos, en parte redactados en colaboración con Leonetti.

### 3.1.2.2. **Evolución de la obra de P. Volponi**

En la obra de Volponi resulta central su conocimiento y experiencia del mundo industrial italiano, que le brindó un amplio abanico de temas nuevos, pero también le condujo a tomas de posición políticas gradualmente más radicales. Con todo, al principio Volponi se inscribe de lleno en el ambiente cultural de «L'Officina», es decir, de un Experimentalismo que combina motivos líricos y grotescos, donde la aproximación realista a la realidad se realiza desde visiones surrealistas y expresionistas. Nos hallamos ante una mezcla de estilos y géneros que alcanza su verdadero significado en el montaje de las diferentes piezas que la componen, y cuyo propósito es enfrentarse críticamente a los problemas de la nueva realidad social y industrial. En dicho propósito se cifra el plano de actuación del compromiso personal del autor. El resultado de esta opción personal, y de su experiencia laboral, es la introducción en el ámbito literario de una insólita temática industrial y fabril.

Su narrativa se desarrolla a partir de la construcción de un sueño utópico, que el autor sitúa en una civilización armoniosa, en pleno mundo medieval y del renacimiento —es decir, pre-industrial—, y muy especialmente en la ciudad de Urbino, espacio privilegiado para la nostalgia de este mundo originario perdido para el autor.

Como dijimos, su derivación hacia el cultivo de la novela se produce a partir de los años '60, con *Memoriale* (1962), que se adentra directamente en un tema clave de la época, y muy característico de la producción volponiana: literatura e industria. Dicho tema dio lugar a un debate promovido con lucidez por Vittorini desde la revista «Il Menabò» en 1961 (motivado por el intento de promover una literatura que se enfrentara a la nueva realidad industrial), como hemos visto en el capítulo 18. Volponi (igual

que **Ottieri, Parise, Pagliarani, Seleni, Mastronardi, Bianciardi o Balestrini**) retoma esta temática para desarrollarla por entonces en el sentido de un compromiso personal con su tiempo. Este núcleo temático se combina a partir de esta obra con otro tema recurrente en el autor: el del marginado o el loco, representativo de la alienación del hombre contemporáneo en la sociedad del capitalismo.

Dicha problemática contemporánea se verá retomada pocos años más tarde en *La macchina mondiale* (1965), y substancialmente enriquecida en los años '70 en una novela como *Corporale*, donde se observa la profunda crisis ideológica del autor, que desemboca en un materialismo de corte fisiológico, en el cual tan sólo la más estricta corporalidad de la escritura es capaz de conservar una entidad propia ante la progresiva desintegración de las demás facetas del sujeto. La corporalidad será un verdadero descubrimiento en Volponi, con notable continuidad en su obra siguiente. Sin embargo, su producción narrativa oscilará, de hecho, entre un grado máximo de Experimentalismo (como en *Corporale*) y soluciones más tradicionales, como en su posterior *Il sipario ducale*, o bien la novela — casi de ciencia-ficción— *Il pianeta irritabile*, sobre los supervivientes de una catástrofe nuclear.

La temática industrial halla, con todo, su punto de máximo apogeo en la novela *Le mosche del capitale*, publicada ya en 1989, en un contexto en el que el mundo industrial muestra todos los avances tecnológicos e informáticos. De ahí que en esta última obra la dicotomía recurrente en el autor entre ciudad industrial y naturaleza desaparezca ahora (recuperando el planteamiento inicial en *Memoriale*), en beneficio de un más profundo análisis crítico de las condiciones sociológicas y culturales que corresponden plenamente a la Postmodernidad. Es así como Volponi ha sabido conservar, en esta última producción narrativa como en su paralela producción poética, los pre-

supuestos éticos implícitos en los primeros tiempos de «L'Officina», transformándolos y orientándolos a la crítica de las condiciones del presente.

### 3.2. La narrativa burguesa y tradicional

Como ya dijimos, esta tendencia pervive a lo largo de este período de fuerte tensión experimental surgida de las radicales transformaciones culturales y sociológicas del país. Es un tipo de narrativa que respeta los parámetros y esquemas tradicionales, situándose al margen de las investigaciones lingüísticas y estructurales que caracterizan las propuestas narrativas más osadas e innovadoras del momento. Sin embargo, como ya vimos en un capítulo anterior al tratar de **Soldati, Tommasi di Lampedusa, Piovene o Ginzburg**, también se observan en estos escritores algunas conquistas técnicas, propias del s. XX, que derivan de la influencia de la obra Proust o Svevo, y permanecerán incorporadas al canon narrativo tradicional de ese siglo. La extracción burguesa de los autores de esta línea —aspecto no carente de significación en un momento de fuerte ideologización de la producción literaria—, caracteriza gran parte de esta producción, como veremos, la cual se desarrolla en torno a una temática burguesa. Es el caso de **Giorgio Bassani** o **Lalla Romanò**, muy sintomáticos de esta corriente de una narrativa de corte memorialista, así como de **Dacia Maraini**. Otros escritores optarán por una narrativa de corte más fantástico (**Giuseppe Bonaviri**), o bien más visionario e incluso grotesco (**Goffredo Parise, Giuseppe Satta, o Guido Morselli**). A continuación, analizaremos tres ejemplos de esta narrativa memorialista italiana con más detenimiento: Bassani, Romanò y Maraini.



### 3.2.1. Giorgio Bassani

Nacido en Bolonia el 1916 en el seno de una familia judía acomodada de Ferrara (ciudad que, en los años anteriores a la guerra, marca definitivamente todo su futuro universo literario), vivirá en Roma desde el final de la II Guerra Mundial, colaborando estrechamente con la RAI, trabajando para el cine y para algunas revistas importantes, como «Botteghe Oscure», «Paragone» o «L'Approdo». Será también asesor literario de la editorial Feltrinelli.

Su inspiración está no sólo estrechamente vinculada con la Ferrara de su juventud, sino que la revisión de su obra —en los años '70— se presentará precisamente como *Il romanzo di Ferrara* (1974-1980), como si se tratara de un texto unitario que comprende *Cinque storie ferraresi*, de 1956, *Gli occhiali d'oro*, de 1958, *Il Giardino dei Finzi Contini*, de 1962, *Dietro la porta*, de 1964, *L'airone*, de 1968, y los relatos de *L'odore di fieno*, de 1972.

Bassani se dio a conocer con los cinco relatos de *Le storie ferraresi* (1956), en parte ya publicados previamente. Son relatos de ambientación ferraresa y temática memorialista (de un tono intimista muy parecido al de C. Cassola), vinculada al mundo judío y burgués de la ciudad. En ellos la dimensión histórica (relacionada con los dramáticos acontecimientos sociales, la promulgación de las leyes raciales y la deportación durante el Fascismo) se entrelaza con la dimensión privada, a menudo bajo una óptica de tono existencial (la soledad, el descubrimiento traumático de la vida, el sentimiento de exclusión, la conciencia resignada de la ineptitud...). Su fama comienza, sin embargo, con una novela que más tarde formará parte de este conjunto ferrarés: *Il giardino dei Finzi Contini* (1962), considerada un *best-seller* en la época (Premi Viareggio del mismo año). El gran éxito de público de Bassani, no obstante, fue condenado por buena parte de la crítica, y

especialmente desde la Nueva Vanguardia, por su tradicionalismo (igual que le ocurrió a Cassola; de hecho, ambos eran denominados «*Le Liale*» de los años '60). Probablemente por esta afinidad con la narrativa burguesa, Bassani, director de una colección de narrativa para Feltrinelli, fue el responsable de la publicación de *Il Gattopardo* de Tommasi di Lampedusa —otro innegable *best-seller* en la época—, que había sido rechazado por Vittorini anteriormente.

### 3.2.2. **Lalla Romanò**

Graziella Romanò nació en Demonte (provincia de Cuneo) en 1909 y siempre estuvo vinculada al mundo del Piamonte, hasta su traslado a Milán en la postguerra (1947). Bibliotecaria, maestra, más pintora que escritora, a pesar de su larga trayectoria literaria desde su traslado a Milán. Se dio a conocer con un volumen de poesías, *Fiore*, en 1941, al que siguieron *L'autunno* (1955) y *Giovane è il tempo* (1974). Sin embargo, ha destacado sobre todo en el campo narrativo con una producción de fuerte corte autobiográfico (excepto por su primera obra, *Le metamorfosi*, de 1951, y *L'uomo che parlava solo*, de 1961). Destacan *Maria* (1953), sobre la vida conyugal; *Tetto murato* (1957), sobre los acontecimientos vividos en la Guerra y la Resistencia; *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), sobre su infancia rememorada después de la muerte de su mare; *Le parole tra noi leggere* (1969), sobre los conflictos con su hijo; *Una giovinezza inventata* (1979), sobre los años de estudiante en la década de los '20; *L'ospite* (1973) e *Inseparabile* (1981), sobre su nieto, o bien *Nei mari estremi* (1987), sobre la enfermedad y la muerte de su marido, etc.

Sin duda, el autobiografismo (en una narrativa que se expresa en primera persona) y la temática de su obra la aproximan por momentos a la narrativa de Natalia Ginzburg. Pero Romanò opta por una narración no ya de crónica, sino que sigue las libres asociaciones de la memoria, y muestra un corte más proustiano, explorando el tiempo interior —no preocupándose, por tanto, de seguir fielmente la cronología de los hechos. De ahí el abundante uso del *flash-back* en su obra, donde la autora se abandona al recuerdo que suscitan las pequeñas cosas de cada día, las fotografías, los paisajes, los ambientes que ha conocido... Con todo, no se puede catalogar como una narrativa nostálgica, sino que, por el contrario, nos hallamos ante una narrativa que lucha por recuperar el pasado perdido a través de la escritura, con una precisión de análisis y nitidez formal que, según la crítica, es heredera de la lección de Flaubert (un autor traducido por Romanò, por cierto).

### 3.2.3. **Dacia Maraini**

En la misma tónica memorialista, recurrente en buena parte de la producción literaria femenina italiana de los años '60-'70, y especialmente relevante también para el teatro (en 1969, por ejemplo, la autora fundó el «Teatro della Maddalena», de corte feminista) se sitúa la narrativa, sin duda abundante y abundantemente premiada, de Dacia Maraini. Recordaremos que aún muy joven fue galardonada con el Premio Formentor —1963— y más recientemente con el prestigioso Premio Campiello —1990—. Nacida en 1936 en Florencia, narradora, ensayista y colaboradora en varias publicaciones («Il Mondo», «Nuovi Argomenti», «Paragone», «Paese Sera», así como redactora de «Tempo di letteratura»), es también poeta y dramaturga. Algunos de sus títulos principales son: *La vacanza*

(1962), novela con la que se dio a conocer, y que iría seguida de *L'età del malessere* (1963), *Memorie di una ladra* (1972), *Storia di Piera* (1980), *Lettere a Marina* (198), *Isolina, la donna tagliata a pezzi* (1985) o la más conocida *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990). Muy a menudo su autobiografismo se proyecta en el pasado y la autora se aproxima a la novela histórica, como en este último título. Más recientemente ha publicado *Bagheria* (1993).

De Maraini cabe recordar su abundante producción feminista, entre la que destaca el espectáculo *Manifesto dal carcere* (1969) o *Dialoghi di una prostituta con un cliente* (1978). Convivió con Alberto Moravia durante varios años.

### 3.3. Italo Calvino

#### 3.3.1. Bio-bibliografía de I. Calvino

Italo Calvino nació en Santiago las Vegas, en Cuba, en 1923, hijo de un agrónomo de San Remo, ciudad donde la familia se traslada nuevamente en 1925. De joven, Calvino participó ya en la Resistencia y militó en el PCI. En 1945 se licenció en Letras con una tesis sobre J. Conrad. Muy joven aún, se halla vinculado con los escritores que se reúnen en torno a la editorial Einaudi y la revista «Il Politecnico». De ahí su amistad con Vittorini y Pavese, que eran un poco mayores que él, y su estrecha vinculación laboral con la editorial Einaudi (primero como empleado, después con responsabilidades de dirección y más tarde como asesor literario) hasta 1983 (momento en que pasó a trabajar con la editorial Garzanti). De ahí también el Neorrealismo de su primera obra y su colaboración estrecha con el PCI en los años '40 y '50, hasta su distanciamiento definitivo, acaecido entre 1956 y 1957 (aunque en parte estaba anticipado ya con el ensayo *Il midollo del leone*, de 1955).

De hecho, la superación del Neorrealismo, que se produce en Calvino a mediados de los años '50, irá de la mano de su

abandono del PCI, su aproximación al grupo de «L'Officina», y más tarde la fundación de «Il Menabò» (publicación que estuvo vigente hasta 1967) con Vittorini. Son los años de *I racconti* (1958), del famoso ciclo de *I nostri antenati*, que comprende *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), además de las fábulas de *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), y el volumen *Fiabe italiane* (1956). Esta etapa se concluye, en el terreno narrativo, con *La giornata di uno scrutatore* (1963).

Casado con la traductora argentina Ester Judith Singer en 1964, Calvino se traslada a París, ciudad donde vivirá entre 1964 y 1980. En esta etapa entra en contacto con el Experimentalismo francés de los años '60 (el "*Ouvroir de Littérature potentielle*", de Queneau y Perec; la revista «Tel Quel», las nuevas corrientes de la Semiología y el Estructuralismo, etc.). De esos años data también la influencia de Borges en su obra, con quien le unirá una gran afinidad. Calvino amplía su campo temático en esos años con temas procedentes del mundo científico y pseudocientífico, y se adentra en una investigación narrativa de corte claramente experimental y vanguardista. Corresponde a la etapa de composición de los relatos de ciencia-ficción de *Le Cosmicomiche* (1965) y *Ti con zero* (1967). El contacto con las nuevas corrientes críticas será determinante en su evolución narrativa hacia una noción de la literatura como mero artificio y juego de probabilidades, rasgos que caracterizan su última producción, de corte postmoderno, ya desde *Il castello dei destini incrociati* (1969) y más aún con *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* (1979). Esta tendencia se acentúa en la etapa romana (1980-1985) con *Una pietra sopra* (1980) —que marca la superación ya sea de su etapa primera, de compromiso político, como de la segunda, de confianza en el progreso y la ciencia— y *Palomar* (1983). Los últimos años ven también la publicación de un volumen de ensayos y artículos de vario orden, *Collezione di sabbia* (1984), y la ampliación de *Le cosmicomiche vecchie e nuove* (1984). Póstumamente se publicarán en 1988 (después de su muerte, acaecida el 19 de septiembre de 1985), sus excepcionales *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (preparadas para ser dictadas en la Universidad de Harvard), y los relatos de *Sotto il sole giaguaro* (1986).

### **3.3.2. Evolución de la obra de I. Calvino**

Como se desprende de lo anteriormente dicho, Calvino es un escritor que ha experimentado varias fases en su carrera literaria, y se ha adentrado en casi todas las corrientes literarias relevantes de esta segunda mitad de siglo, desde el Neorrealismo al Postmodernismo, pasando por la fase experimental y mostrando, por otra parte, un notabilísimo interés por el mundo científico. Sin embargo, la crítica ha evidenciado con razón la unidad sustancial de las diferentes propuestas narrativas de Calvino, más allá de la pluralidad de sus sucesivas investigaciones llevadas a cabo por el autor: una unidad que se fundamenta en su actitud racional, su ironía característica, su predilección por una temática procedente del mundo científico (herencia de los intereses de su familia), y sobre todo por su estilo nítido, que no rechaza en ningún momento la instancia comunicativa, apelando directamente a la dimensión racional del lector. Y eso incluso en su etapa final, cuando cae en su obra el mito de la ciencia y la posibilidad de conocimiento racional de la realidad, dos rasgos muy presentes en los años anteriores. Esta racionalidad de carácter ilustrado de los primeros tiempos irá decayendo a medida que se cuestiona en Calvino la idea de progreso y la posibilidad de conocimiento científico, para acabar abandonando la razón ilustrada en beneficio de una razón más compleja e insondable que desemboca en la llamada etapa fantástica de Calvino (años '60 y '70). Con todo, no cabe nunca hablar en Calvino de una caída en un nihilismo irracionalista o mistificador. Por tal motivo, la crítica ha puesto de manifiesto que no existe, en el fondo, contradicción alguna insalvable entre el primer Calvino neorrealista y el autor experimentalista que se adentra en una temática de ciencia-ficción, el que explora el mundo de los cuentos infantiles, o incluso el que se entretiene en la combinato-

ria de las investigaciones experimentales posteriores, de carácter ya postmoderno. Y es que, en esencia, el estilo de Calvino permanece siempre el mismo: igualmente nítido, racional y preciso.

En esta pluralidad de tendencias de su trayectoria, cabe distinguir cuatro grandes etapas. La primera va de 1945 a 1955, y se inscribe en una estética neorrealista, de modo paralelo al compromiso político del autor con el PCI. Presenta dos grandes títulos: la novela con la que se dio conocer, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) y las narraciones de *Ultimo viene il corvo* (1949). Es una etapa donde domina el tema de la Resistencia, visto a menudo desde la óptica deformadora, propia del mundo picaresco y de aventuras, de un adolescente.

Entre el 1956 y el 1964 (momento de su traslado a París), Calvino abandona el Neorrealismo y se abre a dos caminos de investigación diferentes: por un lado, el Experimentalismo, en una evolución de la temática realista que se enfrenta ahora a la nueva realidad de la sociedad contemporánea (como, por ejemplo, en *La speculazione edilizia*, de 1957, o *La nuvola di smog*, de 1958), y por el otro, una línea fantástica que se desarrolla en los tres momentos de la trilogía de *I nostri antenati*, donde la narración adquiere una dimensión alegórica. La primera de estas líneas intenta mantener vivo el compromiso ético del autor de su etapa anterior —en una época en que se sabe definitivamente concluida la estética neorrealista— intentando hallar otras vías, más afines al Experimentalismo de esos años. De ahí que Calvino se enfrente a los nuevos temas del mundo contemporáneo (los desastres de la especulación inmobiliaria o el medio ambiente), ya sea en los relatos que hemos mencionado o en la novela breve *La giornata di uno scrutatore* (1963), que marca el punto y final de su compromiso intelectual. La segunda línea, en cambio, intenta una apertura temática, siguien-

do la doble inspiración de dos autores muy apreciados por Calvino: Voltaire y Ariosto. Por tal motivo, se percibe en esta producción calviniana una combinación entre crítica social y dimensión fantástica de su narrativa, como se puede comprobar en los tres momentos de la trilogía *I nostri antenati*, ambientados, respectivamente, a finales del siglo XVII, entre el s. XVIII y XIX, y en la época de Carlo Magno. Estas tres etapas históricas se ven tratadas desde tres figuras igualmente irreales y simbólicas (Medaldo, que representa la escisión del hombre moderno; Cosimo, que simboliza al intelectual ilustrado, alejado del mundo real; y Agilulfo, que muestra todo el vacío del hombre contemporáneo): tres alegorías de la condición humana de los tiempos modernos.

Su traslado a París abre una etapa de vanguardismo en Calvino, en la que dominará su interés por el mundo científico (en disciplinas como la astronomía, por ejemplo) y por las nuevas aportaciones críticas (la Semiótica y Semiología, el Estructuralismo). Esta etapa se prolonga hasta 1970, y presenta títulos como *Le Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), los cuales abren esta etapa, o *Il Castello dei destini incrociati* (1969), donde se hace de todo punto evidente la influencia de la Semiología. Calvino se adentra en una temática fantástica absolutamente sorprendente, donde la ciencia-ficción no hace referencia al futuro, sino por el contrario a los orígenes, adentrándose en un pasado que va mucho más allá del primer hombre, y que adopta la perspectiva del mundo de la materia orgánica, con organismos no humanos que tienen, sin embargo, experiencias humanas cotidianas. Por tal motivo, el elemento fantástico se entremezcla en Calvino con el mundo cotidiano, de un modo insólito que adquiere una dimensión de efectos cómicos. En esta narrativa se caracteriza, igualmente, por una visión del universo que se organiza de manera combinatoria, verdadero símbolo del relativismo



de los tiempos modernos y espejo, asimismo, de la combinatoria del lenguaje que acabará sobreponiéndose, de hecho, al mundo real. Se inicia así una nueva fórmula narrativa en Calvino, que hallará continuidad en años posteriores: los diferentes relatos presentados por un mismo narrador, Qfwfq, en el marco de una narración global. Esta fórmula, presente en *Le Cosmicomiche*, se retoma parcialmente en *Ti con zero* (que incluye además otras reflexiones científicas). Unos años más tarde estos relatos se reúnen en *Le Cosmicomiche vecchie e nove* (1984), constituyendo un total de 29 títulos.

A partir de los años '70, se puede considerar que decae el mito de la ciencia en Calvino. El autor se adentra en una nueva estética claramente postmoderna, cuyos principales títulos son *Le città invisibili* (1973), *Se una notte d'inverno...*, o *Palomar* (1983). Esta etapa cubre los últimos años de su vida, y se prolongará hasta su muerte, en 1985. La noción del lenguaje como una combinatoria y un juego, en última instancia, presidirá su etapa final, ya desde *Il giardino dei destini incrociati* (1969). Deriva claramente de la influencia recibida de la Semiótica. En esta narrativa, Calvino acabará cuestionando toda aproximación a la realidad o la posibilidad misma de conocerla (que acompaña la caída del mito de la ciencia). Este proceso corre parejo a la toma de conciencia de la artificialidad de la literatura (ya en *Il giardino...* y *Le città invisibili*, de 1972, novela inspirada en *Milione* de Marco Polo, pero sobre todo en *Se una notte de inverno...*, de 1979, que recupera la fórmula de la narración-marco, con 10 narraciones intercaladas e incompletas, escritas según diez respectivos estilos o géneros narrativos). El último Calvino muestra así la inviabilidad absoluta de la estructura narrativa tradicional, en el uso de una forma narrativa abierta, incompleta, donde ni tan siquiera se puede hablar de un estilo de autor definido, y que incorpora al lector (un claro

eco de la influencia de las posiciones críticas del momento) en la narración. Se trata de una narrativa, por otro lado, que no rehuye hacer concesiones a la literatura de consumo, ni rechaza tampoco ciertos aspectos característicos de la narrativa postmoderna: desde la reescritura y las referencias intertextuales implícitas, a la misma inseguridad difusa que se desprende de una ausencia de significado plenamente gratificante para el lector.

La misma narración-marco y la misma incertidumbre se hallan de nuevo en *Palomar* (1983), estructurado en tres partes y nueve narraciones en cada parte, cada una dividida en tres capítulos y cada uno de ellos en tres partes (según las experiencias visuales, de la cultura y el lenguaje, y de la especulación metafísica). Pero, a pesar de la sólida estructuración y la búsqueda obstinada por hallar un significado, *Palomar* es una metáfora de la caída del logocentrismo ante la conciencia de la complejidad del mundo contemporáneo, en la medida que hace evidente la incapacidad total del hombre para conferir significado al universo, tanto como el relativismo absoluto de todo conocimiento. Y, en efecto, el conocimiento del mundo acaba siendo, en esta obra, paradójicamente tan sólo lo que hemos sido capaces de descubrir en nosotros mismos.

La evolución de Calvino se puede comprobar igualmente en su obra ensayística. Desde sus posiciones neorrealistas iniciales, presentadas en el prólogo de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1964), donde se observa su peculiar inserción en la corriente neorrealista (su visión adolescente de los dramas humanos de la Resistencia), al abandono del Neorrealismo en *Il midollo del leone* (1955). Esto se produce no tanto en lo que concierne al concepto “educativo” de literatura (que es la verdadera base de su compromiso intelectual), sino por la condena del dirigismo cultural del PCI. En *Il mare dell'oggettività* (1959), por otro lado, Calvino polemiza contra la nueva «*École du regard*»,

mientras que en *La sfida del labirinto* (1962) se distancia de la Nueva Vanguardia en la medida que entiende que es aún viable el compromiso ético del escritor, apostando, consecuentemente, por un lenguaje inequívocamente comunicativo. Pero los años '70 conocen la superación definitiva de su concepto de compromiso intelectual, ya a partir de *Il romanzo come spettacolo*, que desemboca en una noción de la literatura como combinatoria y artificio. En *Una pietra sopra* (1980) Calvino emprende un balance de su evolución literaria personal, y se inscribe en la estética postmoderna, que ya es total en *Lezioni americane*. En este sentido, se puede considerar que el último Calvino se caracteriza por la substitución de las cosas por las palabras; el empleo del tema del laberinto para mostrar las complejidades indescifrables del mundo; la tendencia al juego y la ironía, que desemboca en un nihilismo sin embargo ajeno a los tintes patéticos; la apología de la trivialidad; la complacencia en la visión plural o poliperspectivismo y, sobre todo, el placer por la reescritura, que le define plenamente.

### 3.3. **Leonardo Sciascia**

#### 3.3.1. **Bio-bibliografía de L. Sciascia**

Nacido en Recalmuto (provincia de Agrigento) el 1921, trabajó como maestro en Caltanissetta. Se dio a conocer como escritor en 1950 con *Le favole della dittatura*, y más tarde con *La Sicilia, il suo cuore* (1952) y el ensayo *Pirandello e il pirandellismo* (1953). Sin embargo, el primer libro suyo que se recuerda es *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), título que se inscribe dentro del Neorrealismo por su corte de crónica social.

Desde un principio se perfila en su obra la centralidad de la temática siciliana, y su orientación hacia el tratamiento de

los temas de actualidad, que persigue la crítica social. Se trasladó a Roma a mediados de los años '50, donde trabajó en el Ministerio de Educación hasta 1958, momento en que regresó a Caltanissetta. Mientras, publicó los famosos relatos de *Gli zii di Sicilia* (1958). Los años '60 verán la publicación de la novela *Il giorno della civetta* (1961), con la que se adentró en el gran tema de la mafia, que retomaría en posteriores ocasiones. Esta novela le brindó un gran éxito y, junto a otros títulos suyos posteriores, le confirió una imagen de escritor «antimafia». Destacan, sin embargo, otros títulos suyos como *Il Consiglio d'Egitto* (1963) y *Morte dell'inquisitore* (1964), *A ciascuno il suo* (1966), así como, una vez más, *Pirandello e la Sicilia* (1961), siendo este autor otro de sus temas recurrentes, que Sciascia retomará en *La corda pazza* (1970) y, ya a finales de su vida, en *Alfabeto pirandelliano* (1989). Los años '70 marcan su alejamiento del PCI (1976-77), y su militancia en el Partido Radical (para el que fue diputado entre 1979 y 1983). En esta etapa será decisiva su toma de posición a propósito del secuestro de Aldo Moro (punto de partida de *L'Affaire Aldo Moro*, de 1978). En su producción de los años '70 se cuentan títulos como *Il contesto* (1971), los relatos *Il mare colore del vino* (1973), *Todo Modo* (1974), *La scomparsa di Marjorana* (1975), *I pugnatori* (1976), *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977), o *Nero su nero* (1979). Su abundante carrera literaria en la narrativa y el ensayo se cierra con *Occhio di capra* (1984), *La strega e il capitano* (1986), *Porte aperte* y *1912+1* (1987), así como la novela tardía titulada *Il cavaliere e la morte* (1988) y *Una storia semplice* (publicada póstumamente). Murió el 20 de noviembre de 1989.

### 3.3.2. Evolución de la obra de L. Sciascia

Sciascia, a pesar de su “sicilianidad” indiscutible y ampliamente profesada por el autor (quizá una de las razones de su pesimismo connatural), presenta muchos puntos de contacto con Italo Calvino. Además del hecho de pertenecer a una misma generación, les une la actitud racionalista y sin duda de carácter ilustrado, el interés por la cultura francesa, como también por ciertos temas (como

el complot y el laberinto), y sobre todo un estilo claro, nítido, que apela directamente a la razón del lector. Igual que Calvino, Sciascia muestra una evolución que va del Neorrealismo inicial a su aproximación al grupo de escritores de «L'Officina», y más tarde su derivación hacia una narrativa postmoderna que, con todo, conserva el imperativo de un compromiso con la realidad (aunque, sin duda, con más dimensión política que en Calvino). De tal modo que a menudo la crítica ha considerado su obra como muy cercana al panfleto literario, por ejemplo en *L'affaire Moro*, *La scomparsa di Marjorana*, *La strega e il capitano*, o bien *1912+1*. Sciascia, por otro lado, se inscribe directamente en la rica tradición siciliana, no sólo en lo que concierne a un autor muy apreciado por él —Pirandello—, sino respecto al Verismo, ya sea en Verga o De Roberto.

Su primer libro representativo es, como apuntábamos, la encuesta documental que sirve de base para *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), de carácter claramente neorrealista. Pero el éxito no llegará hasta *Il giorno della civetta* (1961), que constituye el punto de partida de su larga y profunda reflexión sobre el fenómeno de la mafia, eje central de su análisis de la situación siciliana del presente. Otro gran polo de su producción es la novela histórica, orientada a la reconstrucción del pasado de la isla, que se considera clave en la explicación de las condiciones que ésta sufre en el presente. Así se presenta en los relatos *Gli zii...*, sobre la inmediata postguerra, el Resurgimiento (es decir, la expedición de los Mil en Sicilia) y la muerte de Stalin en 1953). Pero más claramente aún en *Il consiglio di Egitto* (1963) y *Morte dell'Inquisitore* (1967), que son una reconstrucción de hechos históricos.

La crítica distingue en su producción dos grandes momentos. El primero alcanza hasta finales de los años '60 y se caracteriza por un planteamiento aún positivo y esperanzado de los problemas sociales, que significan la

viabilidad del reformismo político en el autor. Así, por ejemplo, en *Il giorno della civetta*, *A ciascuno il suo*, *Il consiglio...*, o *Morte dell'Inquisitore*. En esta fase se constata que el género preferido por el autor —es decir, el «*giallo*» o novela policiaca— se orienta al descubrimiento de la verdad (siendo una metáfora de las posibilidades de racionalización de la realidad, que se muestra en su condición caótica), presentando aún una salida o solución positiva al conflicto. La segunda etapa, en cambio, que se abre con *Il contesto* (1971), evidencia la caída de la utopía reformista en el autor, y, por tanto, de la razón ilustrada que secundaba la primera etapa. Así se observa, por ejemplo, en *Todo Modo*, *Candido....*, *Porte aperte*, o bien en una novela de su vejez, *Il cavaliere....* Se constata que el «*giallo*» permanece ahora sin solución, o bien se complican las tramas sobre el poder (complots, corrupción, convivencia entre partidos políticos y mafia...), y desaparece la esperanza de poderse enfrentar racionalmente a los problemas del presente. De ahí que en esta segunda etapa caigan ciertos mitos suyos anteriores, como la Ilustración o el Comunismo (así, por ejemplo, en *Candido....*, que hace referencia explícitamente a Voltaire, a la vez que propone una nueva vía para el compromiso intelectual al margen del intelectual orgánico, donde el protagonista muestra un pesimismo y nihilismo lúcido, que opta por la salvación exclusivamente personal, ante la imposibilidad de toda salvación colectiva). Se podríamos decir, junto con una parte de la crítica, que en esta segunda etapa, Sciascia se aproxima a la narrativa postmoderna en muchos aspectos.

### **3.4. Nuevas investigaciones narrativas**

#### **3.4.1. La Nueva Vanguardia**

Bajo la etiqueta de “Nueva Vanguardia” surge un movimiento a finales de los años ‘50 y principios de los ‘60 que se remite explícitamente a la Vanguardia italiana denominada “histórica” —es decir, la de la primera mitad del siglo XX, especialmente el Futurismo y el Surrealismo—, de la que recupera ciertas líneas de investigación, a pesar de sus innegables diferencias en lo que concierne al contexto histórico y social. Igual que la Vanguardia histórica, la Nueva Vanguardia se caracteriza por su violenta negación de la tradición cultural anterior, que rechaza de cuajo, es decir, en sus planteamientos formales tanto como ideológicos. De la Vanguardia hereda, por otro lado, la organización en grupo, que comporta la creación de un espacio de debate interno para la discusión y la confrontación de las varias líneas de investigación llevadas a cabo por sus miembros. Esto da lugar a algunas polémicas a menudo muy vivas entre sus componentes, que acabarán con la disolución del movimiento. La Nueva Vanguardia hereda, asimismo, la conciencia de la necesidad de disponer de plataformas de difusión social. En este sentido, contará con ciertas publicaciones periódicas de carácter más o menos militante, empezando por “Il Verri” (a partir de 1956), en los primerísimos momentos del movimiento, y más tarde “Marcatré”, “Malebolge” o “Grammatica” (en los años 1963-4), para acabar con “Quindici” (a partir de 1967). El debate, de orden estético e ideológico, se extendió a otras publicaciones no afines a esta corriente, como “L’Officina” (hasta 1959), “Il Menabò”, o bien, en el terreno ya más claramente político, “Che fare” y “Quaderni piacentini”, en su última etapa.

En el terreno estrictamente literario, la Nueva Vanguardia manifiesta haber tenido un amplio abanico de precursores o autores de referencia ineludible, en su voluntad firme por oponerse a los modelos, sin duda más provincianos, que exhibían los miembros de "L'Officina". Para empezar, obviamente las vanguardias llamadas históricas, ya sea de Italia como de Europa: fundamentalmente el Futurismo, el Expresionismo, el Surrealismo y el Dadaísmo. Por otro lado, los grandes nombres de la narrativa y el teatro europeos del siglo XX: **Proust**, **Joyce**, **Musil** y **Kafka**, a los que se añaden **Beckett** y **Ionesco**. En poesía, destacan sobre todo los máximos exponentes del Simbolismo, **Baudelaire**, **Rimbaud** y **Mallarmé**, así como algunas figuras relevantes del siglo XX, especialmente **Ezra Pound**, **T.S. Eliot** y **Dylan Thomas**.

La Nueva Vanguardia emprende asimismo una revisión crítica de la tradición italiana, en la que destaca la recuperación de la figura de **Aldo Palazzeschi** (sobre todo del Palazzeschi de la etapa futurista, que corresponde al volumen *L'incendiario*), **Gian Pietro Lucini** (un autor especialmente importante para Sanguineti), y los futuristas y crepusculares (muy especialmente **Gozzano**). Junto a ellos, dos pilares del s. XX, **Svevo** y **Pirandello**, por ser narradores que abren una vía de superación del Naturalismo. Y, de un modo especial, remitirán al Expresionismo narrativo de **Gadda**.

La reivindicación de Gadda constituye, a decir verdad, el punto de partida de la discusión que se produce dentro de la Nueva Vanguardia en torno a los caminos que debe seguir la novela. Ésta discusión se halla promovida sobre todo por **Barilli** y **Guglielmi**. En este sentido, cabe destacar que se produce una condena total del Neorrealismo, por su propuesta narrativa que cae en lo anecdótico y el testimonio directo, como una mera crónica de los hechos ocurridos. Este rechazo se orienta tanto al realismo



soviético, por la ingenuidad que supone la representación mimética de la realidad, como al Neorrealismo. Gadda se erige como un referente de primer orden para esta corriente, por la reivindicación de una novela experimental y de carácter desacralizador, a un nivel estructural y a la vez lingüístico. Otro punto de referencia obligado es el Experimentalismo francés iniciado por los mismos años por la famosa “*École du regard*” y la corriente del “*Nouveau roman*”, que cuenta con **Robbe-Grillet** como figura más destacada.

En el terreno filosófico, la Nueva Vanguardia presenta la influencia de la Escuela de Francfort, y muy especialmente de la estética de **T. W. Adorno**, así como de la obra de **W. Benjamin**. La reflexión llevada a cabo por esta línea del marxismo crítico alemán fue fundamental en el desarrollo del debate ideológico que se produce en el seno de la Nueva Vanguardia, en concreto en la toma de conciencia de la precariedad que los cambios socio-económicos han conllevado irreversiblemente en la producción artística y la condición del artista.

La Nueva Vanguardia se desarrolla desde 1956 hasta principios de los años ‘70, y presenta tres fases muy diferenciadas, según la siguiente cronología:

**a)** etapa preliminar, estrechamente vinculada a la revista “*Il Verri*”, fundada en 1956 por **Luciano Anceschi**. Se prolonga hasta 1960. Corresponde al momento de gestación del movimiento, que agrupa principalmente escritores nacidos entre los años 1927 y 1935;

**b)** etapa central, entre 1961 y 1966, que corresponde a los años de la publicación de la antología *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta* (1961), de **Alfredo Giuliani**, así como del Congreso de Palermo (1963), que dará nombre al “Gruppo ‘63”. Corresponde asimismo al momento de la constitución de la llamada “Escuela de Palermo” ese mismo año, y del otro Congreso de Palermo (1965), sobre la

novela experimental. El año 1964 marca, por otra parte, el momento de liquidación del Experimentalismo de "L'Officina" (es el año en que Pasolini abandona la novela por el cine, por ejemplo). En esta etapa, el objetivo principal del grupo será la ruptura respecto a la tradición italiana. Por tal motivo, se denomina a esta fase "*eversiva*";

**c)** etapa operativa y de derivación hacia la política, entre 1967 y 1969 (que se prolongará hasta principios de los años '70 en la narrativa, con autores como **Vasalli** y **Celati**). En esta etapa, predomina el clima de la revista romana "Quindici", hasta su cierre en los años de la revuelta estudiantil (1969). Esta tercera fase se inaugura prácticamente en 1965 con el Congreso de Palermo sobre la novela experimental. En esta fase ya no se persigue tanto la ruptura con la tradición, que se ha llevado a cabo en la etapa precedente, sino por el contrario la consolidación de las posiciones del grupo, previamente conquistadas, y su difusión social. Eso permitirá una cierta aproximación al nuevo Experimentalismo, ya sea el de la línea lombarda (directamente influido, por otro lado, por uno de los miembros de la Nueva Vanguardia como **Pagliarani**), como el de la línea experimental de "L'Officina". Surge de este modo una "*koiné*" experimental hacia finales de los '60, que tenderá a prolongarse hasta los '80, especialmente en el terreno narrativo, aunque algo menos en el campo poético (pues empieza a perfilarse una nueva generación postvanguardista ya a partir de los años 1972-1973).

Las polémicas surgidas en el seno de la Nueva Vanguardia no contemplaban, de hecho, un solo género o aspecto de la producción artística, sino que, muy al contrario, los interrelacionaban por completo: poesía, novela, reflexión ideológica... El primer momento importante en este sentido fue la aparición del primer número de «Il Verri», en otoño de 1956, que incluía el *Discorso generale* de **Luciano Anceschi**, donde se exponían los criterios y

directrices de la revista. Su relación personal con el ámbito de la filosofía y, en este sentido, especialmente la lección de **Antonio Banfi**, abrió por entonces un nuevo camino de conexión entre filosofía y literatura, inspirado en la Fenomenología de **Husserl** (un terreno antes inexplorado por los críticos herméticos). Este bagaje de Anceschi le permitió desligarse de su etapa anterior como crítico herético militante (en los años '30), y evolucionar hacia un racionalismo crítico que se presenta, de hecho, como un nuevo historicismo. La evolución fue determinante en la aceptación de las nuevas corrientes y el espíritu de los nuevos tiempos, partiendo de la creencia en la periodicidad del fenómeno literario y del cambio históricamente connotado como claves interpretativas de todos los fenómenos literarios. Eso significó el paso del ambiente cerrado de los años '30 al ambiente abierto de la vanguardia, o bien, como se ha dicho anteriormente, de una poesía del “trovar *clus*” a una del “trovar” abierto: en definitiva, del Hermetismo, cerrado en sí mismo, a la Nueva Vanguardia, abierta al exterior y orientada a modernizar o desprovincializar la línea *Strapaese* y más localista de la producción literaria italiana en la época.

La primera gran reacción de esta nueva corriente fue contra el Neorrealismo. En realidad, se oponía a un tradicionalismo expresivo que rechazaba la experiencia de las vanguardias históricas. La polémica mantenida contra «Officina» es una clara muestra de ello. La actualización de la Vanguardia histórica perseguía, sin embargo, una «normalización» —según la terminología empleada por el mismo Barilli— partiendo del convencimiento de que se debían consolidar los resultados obtenidos en la etapa revolucionaria de la primera mitad del siglo XX. Se había cruzado definitivamente una barrera que separaba la nueva literatura de la decimonónica, sin posibilidad de regreso. La segunda Vanguardia se caracteriza,

así pues, con relación a la primera, por el carácter frío y racional que comporta dicha “normalización”: se persigue un cierto regreso a la mediocridad, un enfriamiento de sus posiciones, empezando por las actitudes vitales y más cotidianas, como las costumbres, el vestuario... No se puede hablar ni de *bohème*, ni de *scapigliatura* ni de *maledettismo*, sino de la aceptación de la normalidad cotidiana, la inserción en la vida masificada del capitalismo tardío, la inserción en el sistema, para actuar desde dentro partiendo de un proceso de inversión de los valores establecidos y del recurso a la transgresión lingüística. En el plano más estrictamente literario, la Nueva Vanguardia apuntaba ya a una de las características de la postmodernidad: el gusto por la cita, que surge de la conciencia de la imposible novedad, de atravesar un agotamiento cultural generalizado, que desemboca en la necesidad de recuperar la capacidad de novedad retomando el pasado a través de citacionismo.

El nacimiento del grupo en Palermo en 1963 significó, al fin y al cabo, la creación de un instrumento de provocación social y desafío al panorama cultural italiano o *establishment*. En aquella ocasión, se pusieron de manifiesto las directrices a seguir. Destacaba la actitud de destrucción o rechazo radical —con voluntad “higienizante”— que luchaba por hacer aflorar el caos en el mundo existente, ya fuera desde una línea de carácter más visceral (como en **Gadda** o **Céline**), o bien desde el cultivo de la objetividad exacerbada (como en **Robbe-Grillet**). Esta tendencia incluía un rechazo de las posiciones ideológicas (tan característica de la fase del compromiso neorrealista), por ejemplo en **Guglielmi**, en contraste con otra posición general dentro del grupo, representada por **Sanguineti**, donde la valoración del elemento ideológico del lenguaje es determinante (una posición que incluye la crítica del marxismo ortodoxo). Este fuerte ideologismo desembocó

en la adopción de la noción de “homología” de Lucien Goldmann, especialmente por parte de **R. Barilli**.

Por su lado, la moda en alza del Estructuralismo lingüístico difundió, por aquellos años, un esquema análogo de análisis del texto, articulado según la dicotomía entre lengua y *parole*, insistiendo en la necesidad del lenguaje de establecer una conexión con el ámbito referencial. En esta apertura crítica se incluye también el aspecto político-económico. Pero la posición de Sanguinetti, que propugnaba la osadía ideológica del lenguaje, no concretaba los caminos que había que seguir en el ámbito político-económico. Su propuesta de actuación sobre la realidad significaba una alternativa a la línea del marxismo ortodoxo, pero se limitaba al plano literario. En la línea de una investigación pragmática, en la fase más operativa de la Nueva Vanguardia, se situará la aproximación de Barilli a la filosofía de John Dewey.

La Nueva Vanguardia muestra, en su conjunto, el relanzamiento del concepto de obra «abierta», que implicaba no sólo la reciente, y muy conocida, reflexión de **Eco** sobre el tema (*Opera aperta*), sino también la valoración de una figura de finales del siglo XIX y principios del XX como **Heinrich Wölfflin**, por su historia del arte de estricta periodización histórica, y sobre todo por la importancia concedida al vínculo que se establece entre el contexto histórico y la producción artística. Este vínculo estrecho que relaciona estilo y visión del mundo (entendido como toma de posición ante la realidad) quedaba establecido en el marco de un planteamiento ideológico que resulta fundamental para los planteamientos teóricos de la Nueva Vanguardia. Será un posicionamiento que parte de la ideología entendida como toma de posición y compromiso con la realidad en un determinado contexto histórico, en un sentido que desafía la noción de ideología —propia del marxismo oficial—, basada sobre la primacía de la estructura socio-económica.

Este concepto de apertura halló sin duda en Eco a su intérprete más destacado, en esos años de consolidación de la Semiótica en Italia. Será un concepto que se acabará aplicando a todas las disciplinas, dado el alcance de su operación metodológica. Por otro lado, cabe destacar también la influencia de la Sociología de **Lucien Goldmann**, con *Pour une sociologie du roman*, publicado por Bompiani, en su traducción italiana, en 1966. Este ensayo será determinante en la interpretación de la evolución de la novela contemporánea. También Goldmann proponía una línea de análisis que partía de la relación fundamental entre ideología y lenguaje, sobre la base del concepto de homología, que concede, sin embargo, un amplio margen a la autonomía artística. Desde este ángulo, la nueva novela francesa e italiana se presentan, por su condición gris y la difusa reificación que muestran, el correlativo homólogo de la fase del capitalismo tardío, dominado por las multinacionales, la sociedad de consumo, la banalización de todos los valores, el proceso de mercificación imparable, la difusión de un consumo alienante para el individuo, o la consolidación de los *mas media*...

En este contexto, la recepción de la obra de **Mars-hall McLuhan** fue determinante en los años inmediatamente anteriores y posteriores al Congreso de Palermo, de 1963. *The Gutenberg Galaxy* y *Understanding Media*, que llegaron a Italia por entonces, colocaron en el centro del debate el concepto de “medio de producción”, privilegiando el modelo de la nueva civilización industrial, pero desvinculándolo de la industria, en consonancia con el nuevo predominio del mundo electrónico, que se hace patente ya a partir de los años '60 (en los avances en telefonía, magnetofonía, televisión, robótica, informática, etc.).

Por su lado, cabe señalar que la nueva poética del Informalismo, desarrollada por la Nueva Vanguardia, así como el cultivo de una nueva novela experimental, esta-

blecen cauces de relación con otras experiencias artísticas de esos mismos años, como la pintura matérica y gestual, igualmente receptivas al concepto de «obra abierta», o bien los *ready-made* de Duchamps, sin olvidar el arte concreto (preocupado por las texturas, y no sólo por el aspecto visual), el *Nouveau Réalisme*, el *New Dada* o el *Pop Art*. La experimentación se orientaba en todos los casos a una apertura: a la investigación en los materiales, o en la nueva dimensión del cuadro —que desemboca en la conquista incluso de la llamada cuarta dimensión o movimiento en pintura—. Precisamente, a principios de los años '60, y en relación con el clima generado por la Nueva Vanguardia, nacen varios grupos en Italia que se orientan a explorar dichas posibilidades artísticas, como el “Gruppo T” en Milán, el “Gruppo N” en Padua, o también “l’Arte povera” o el “Body Art”, que son algo posteriores.

La transformación del contexto social y el avance tecnológico de aquellos años en Italia comportaron, en el terreno ideológico, tomas de posición radicales por parte de los miembros de la Nueva Vanguardia, ante la realidad del capitalismo de masas. Ya en la segunda edición de la antología de *I Novissimi* (1965), **Giuliani** pone de manifiesto el aspecto clave de la nueva poética: la necesidad de apostar por la anarquía y la contestación radical, ante la toma de conciencia de la precariedad absoluta del arte en el nuevo sistema social. La nueva literatura se propone actuar en una perenne batalla contra la lengua estándar y las instituciones sociales, empezando por la misma institución literaria. El desorden programático o, si se prefiere, “el caos en el orden”, como apunta Giuliani (el cual reconocerá en el caos, el desorden y la irracionalidad las estructuras originarias del arte), serán las pautas del “Gruppo ‘63” en el momento álgido de sus realizaciones artísticas. En este sentido, la aportación del marxismo crítico de la Escuela de Francfort en el análisis de la moderna cultu-

ra de masas fue fundamental en la cristalización ideológica de toda esta corriente, como también la revisión de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX llevada a cabo por el grupo.

Uno de los puntos básicos fue la relación entre poesía e ideología, es decir, la cuestión de la validez de una poesía revestida de ideología. Giuliani apuntaba, en su reedición de 1965, a una poesía no ideológica, capaz de operar en el plano de la contestación a partir del cultivo de un Experimentalismo lingüístico exacerbado. De la transgresión y la distorsión del sistema lingüístico se llegará, más tarde, a resultados revolucionarios, que hallarán traducción en la esfera social. La línea más reformista, representada sobre todo por el mismo **Giuliani** y por **Renato Barilli** —más vinculado al ambiente de "Il Verri"— entra en oposición frontal con la corriente más ideologizada de la Nueva Vanguardia, que tiene en Edoardo Sanguineti a su principal figura. Para él, lenguaje e ideología son dos polos inseparables de un binomio fundamental: no hay ideología más que en la forma que ésta toma en el lenguaje, y, por otra parte, todo lenguaje deja traslucir una determinada ideología, como pone de manifiesto su volumen de ensayos *Ideologia e linguaggio* (publicado en 1965).

Dentro del grupo, las posiciones políticas llegaron a estar muy contrastadas y determinaron duras polémicas internas entre sus miembros. La línea marxista (que presentaba igualmente diferencias muy notables entre sí) predominaba, en cambio, en autores como **Sanguineti**, **Balestrini** y **Leonetti**. Mientras que otro grupo, ajeno al compromiso político y cuyo carácter era más bien reformista, iba cuajando en torno a **Guglielmi** y **Barilli**.

El tema de fondo continuaba siendo el debate sobre la función social del arte, que se origina en la conciencia del carácter subalterno de la actividad artística en el mundo contemporáneo, ya puesta de manifiesto por **Walter**



**Benjamin** a propósito de Baudelaire, en el análisis de la “pérdida del aura poética”, tan característico de la modernidad. Este también era el verdadero origen de la polémica mantenida con los miembros del grupo de “L’Officina”, en los años ‘50, como vimos. La conciencia del predominio absoluto de las leyes de mercado, responsables del proceso de reificación del arte y de su banalización irreversible; el “embalsamamiento” de toda creación artística en museos y bibliotecas, que transforman el arte en un “olimpio inofensivo”; la institucionalización del arte, etc. Todo ello les conduce a tomar posiciones radicales en el terreno estético, en un primer momento, y más tarde también a posiciones políticas, en la etapa siguiente. Esta radicalización comportará, en algunos miembros del grupo, un paso importante: de la experimentación en una literatura experimental y claramente transgresora e iconoclasta (hasta el punto de proponer una “literatura de la crueldad”, como la postulada por el mismo **Sanguineti**), con la finalidad de atacar el sistema de valores imperante en la sociedad, a la contestación en el terreno político. Esta importante transformación se produce a partir de los años de la revuelta estudiantil.

En el largo proceso seguido por la Nueva Vanguardia se registran, sin embargo, varias tendencias ideológicas. Por un lado, el diálogo, siempre conflictivo, con el Marxismo, en algunos de los miembros del grupo; por el otro, la reivindicación del anarquismo como principio de libertad absoluta, en otros; y, por último, la oscilación entre anarquía y utopía política, en un tercer grupo. Estas fracturas internas en el grupo acabarán profundizándose inevitablemente en la etapa final de la Nueva Vanguardia, que corresponde a la hegemonía de la revista “Quindici”. En ese momento se ponen al descubierto tales fracturas, determinando las tomas drásticas de posición de los miembros del grupo con relación al tema político. Por

un lado, hallamos una posición caracterizada por el abandono de la actividad artística para dedicarse de lleno a la revolución política (**Nanni Balestrini**); y, por el otro, la escisión del ala más moderada del grupo (**Giuliani, Bari-lli**). En definitiva, nos hallamos ante la fractura entre un ámbito de operación tan sólo cultural y la militancia política. En este sentido, surgirá dentro del grupo una nueva revista “Che fare” (1967-1972), fundada por **Francesco Leonetti, Roberto Di Marco** y **Gianni Scalia** (substituido más tarde por **Arnaldo Pomodoro**) que se situará en la línea del marxismo-leninismo, después del Mayo francés (1968).

#### 3.4.1.1. **Edoardo Sanguineti**

Nacido en Savona en 1930, estudió Letras en la Universidad de Turín. Es profesor de literatura en la Universidad de Génova, donde vive actualmente. Crítico y ensayista, destaca en esta faceta de su obra su interés por Dante y la recuperación crítica de la obra de Lucini, así como la los crepusculares (Gozzano), y su atención por las vanguardias históricas. En lo que concierne a su valoración de la poesía italiana contemporánea, cabe señalar su antología *Poesia del novecento* (1965).

Fue un de los fundadores de “Gruppo ‘63” y es su figura más osada desde el punto de vista crítico y teórico. Como narrador experimental, destacan sus obras *Capriccio italiano* (1963) e *Il gioco dell’oca* (1971). Como crítico marxista, es un notable lector de la obra del también crítico y filósofo húngaro György Lukács, así como de la Escuela de Francfort —especialmente de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno—. Empezó a militar en el PCI ya en los años ‘60, y ha sido diputado en el Parlamento italiano.

La narrativa de Sanguineti se centra en la experimentación en el terreno de la novela informalista, que intenta evidenciar la conexión entre ideología y lenguaje,

elemento clave de las posiciones vanguardistas del autor. Este ideologismo se contempla, sin embargo, no sólo como instancia crítica (y, por tanto, orientada a la provocación), sino como valor constructivo y susceptible de creación de mitos personales (por ejemplo, el valor conferido a la familia como núcleo de relaciones personales ajenas a la alienación que comporta el capitalismo tardío). Este aspecto se halla plenamente presente en *Capriccio italiano*, de un modo que se vincula con una parte importante de la investigación poética del autor (por ejemplo, en *Erotopaegnia*), como también con la dimensión estrictamente corporal de su escritura, que le aproxima a un realismo materialista de base claramente fisiológica. En la misma línea se sitúa su valoración del mundo onírico, relacionado con los ensayos donde defiende el valor de provocación del sueño. La novela *Il Giuoco dell'Oca*, en cambio, anticipa ya una cierta crisis del ideologismo sanguinetiano, o, si se prefiere, una caída en la aceptación cínica de la realidad, e incluso una resignación, que se traduce, por ejemplo, en la recurrencia de la idea de la muerte, omnipresente en la novela (el protagonista, representación del intelectual moderno, es un cadáver, cuyo féretro se exhibe públicamente), en concomitancia con algunas otras muestras de su poesía, como, por ejemplo, en *Postkarten*.

### 3.4.1.2. **Nanni Balestrini**

Nacido en Milán en 1935, hijo de padre lombardo y de madre alemana. Estudiará economía, inducido por su padre, quien deseaba que se hiciera responsable de la empresa familiar. Pero muy pronto abandona los estudios por la literatura. Desarrolló una gran actividad en el mundo editorial (especialmente con la editorial Feltrinelli). Redactor de "Il Verri", promotor de "Gruppo '63", redactor y más tarde director de "Quin-

dici", y codirector de "Alfabeta". Militante de "Potere Operaio", fue perseguido en 1979 por la justicia, debido a su implicación en acciones terroristas. Eso le obligó a refugiarse en el exilio, en París y en Alemania, hasta 1985.

La construcción por montaje caracteriza tanto la narrativa como los experimentos poéticos de Balestrini, en una obra marcadamente carente de lógica, basada en la yuxtaposición de materiales de muy diferentes orígenes. Destacan *Tristano* (1966), así como otros textos más claramente políticos, como *Vogliamo tutto* (1971), que viene a ser una crónica objetivada sobre materiales reales (fragmentos de periódicos, grabaciones...) de la revuelta obrera del 1968; o bien *La violenza illustrata* (1976), que constituye una serie de varios cuadros sobre la vida política de los '70, con fragmentos intercalados procedentes de periódicos y también de la prensa clandestina. En *Gli invisibili* (1987), en cambio, explora una línea más lírica, de un lirismo marcadamente extrañante, sin embargo, que es el tono al cual recurre el autor para expresar el desengaño, después de la generación del '68. En los últimos tiempos ha retomado un planteamiento narrativo más tradicional en *L'editore* (1969), que trata de la desaparición trágica del editor milanés Giangiacomo Feltrinelli.

#### 4.4.1.3. **Giuseppe Pontiggia**

Giuseppe Pontiggia nació en 1934. Colaboró con «Il Verri» entre 1956 y 1961, y se inscribió desde un principio en la investigación que llevaba a cabo «Gruppo '63". En esta propuesta de una narrativa experimental según las pautas expuestas en el Congreso de Palermo por la Nueva Vanguardia se sitúa de lleno su obra *L'arte della fuga*

(1968). Pero la evolución seguida por Pontiggia le distanciará muy pronto de las propuestas del grupo, llevándole al cultivo de una narrativa más basada en la trama —fundamentalmente «*gialli*» abiertos y sin una conclusión satisfactoria—, como *Il giocatore invisibile* (1978), *Il raggio d'ombra* (1983) o *La grande sera* (1989), en un tipo de investigación paralela a la del último Sciascia, que incorpora ciertos aspectos recurrentes de la narrativa postmoderna.

#### 3.4.1.4. **Giorgio Manganelli**

Nacido en Milán en 1922, y llevó una vida muy apartada, aunque colaboró estrechamente en las reuniones de “Gruppo ‘63”. Personaje singular y singularmente culto, inmerso en una existencia solitaria abierta tan sólo a la lectura, será profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Roma. Murió prematuramente en 1990.

Su primera novela o antinovela (sin personajes, ni articulación narrativa de ningún tipo), es *Hilarotragoedia* (1964), concebida como un extraño y divertido tratado sobre el tema de la naturaleza del hombre, que se halla indefectiblemente orientado a la muerte, la cual no es más que un vacío tan insubstancial como el mundo de los vivos. *Nuovo commento* (1969) presenta características parecidas: se trata del conjunto de comentarios surgidos en torno a un texto que no existe, en realidad, presentado como un tratado paródico o la parodia de un tratado, con una extraordinaria prolijidad erudita, y la inclusión de fragmentos narrativos que acentúan el efecto de ilusión y artificio literario. Todo ello lleva al lector a la siguiente conclusión final: “todo el universo es un texto”, el cual se halla, por tanto, sobrecargado de signos.

En *Agli dei ulteriori* (1972), en cambio, Manganelli explora la vía del relato. Se compone de seis fragmentos

de carácter alucinatorio y delirante, escritos sobre la base de soluciones combinatorias y estructurales que recuerdan vagamente a Calvino. Esta línea hallará continuidad con *Centuria* (1979), que constituye el catálogo de cien novelas-río sobre el tema del nihilismo, muy recurrente en su obra: la insensatez y sin sentido de la existencia, la vida como simple espera de la muerte, la condición inalcanzable del amor... El interés por los relatos gira, en el autor, alrededor no tanto de consideraciones sobre el género literario en sí, sino de la virtualidad hipotética que éste comporta, y que se orienta al azar, al juego, y a las probabilidades infinitas de combinación. *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982) explora, por su lado, con un carácter fuertemente alegórico, en la magia de la palabra, y a la vez en sus límites.

La posición de Manganelli se define sobradamente en el volumen de ensayos *La letteratura come menzogna* (1967). Destaca la creencia en una literatura exclusivamente libresca y drásticamente antirealista, entendida como puro juego de la inteligencia, como artificio y ficción. Desde este punto de vista, la literatura es para el autor una mera “inmoralidad cínica”, de carácter básicamente asocial y anárquico, totalmente carente de sinceridad, insolidaria e incivil. Consecuentemente, el escritor se contempla como un bufón —similar al *fool* de la literatura inglesa que Manganelli había estudiado—: un personaje que ignora el lenguaje que emplea, y que lo utiliza tan sólo como un conjunto de mentiras. La verdadera clave en la interpretación de Manganelli estriba en su gusto por la paradoja y su firme animadversión por cualquier tipo de función social de la literatura. La literatura resulta incluso asignificante, para Manganelli, carente no sólo de “verdad”, sino incluso de “ideas”. En este sentido, sus precursores son **Samuel Beckett**, o el Expresionismo más osado de **James Joyce**, así como la literatura fantástica de **Hoffmann**

o **Poe**, junto a la experimentación narrativa de **Lawrence Sterne** (cuya obra ya se situaba en la línea de una cierta antinovela en pleno s. XVIII), así como, naturalmente, las sugerentes ficciones cerebrales de **Borges**.

Sus mayores cualidades literarias se deben buscar, por un lado, en los juegos intelectuales continuos, que son expresión de las perplejidades metafísicas del autor; por el otro, en la imaginación estructural, que acompaña a su trabajo de estilo, entre expresionista (y el referente más claro sería **Gadda**) y claramente manierista.

#### 3.4.1.5. **F. Leonetti**

Se dio a conocer con el volumen de poesías *La cantica* (1959), pero destacará sobre todo como narrador experimental, con novelas como *Conoscenza per errore* (1961, revisada íntegramente en 1978), *L'incompleto* (1964, revisada íntegramente en 1980), *Irati e sereni* (1974), novela política de tono didascálico, o *Tappeto volante* (1967), novela de carácter alegórico. En el terreno poético, destacan también títulos como *Percorso logico del 1960-1975* (1976) y *Palla di filo* (1986).

Es muy importante su obra ensayística, especialmente la de temática política, que resulta imprescindible en el siglo XX italiano, en parte también por su viva participación en el debate teórico-crítico, como se reflejará sobradamente en su investigación y experimentación constante en el plano formal. Su narrativa destaca asimismo por la relación que presenta entre los contenidos y el debate ideológico-político de su época. En el plano formal, oscila entre un estilo seco y racional, y la apertura, en la expresión, hacia investigaciones experimentales más transgresoras e innovadoras. De tal modo que en su obra podemos hablar de un intento de síntesis entre el Expresionismo

gaddiano y, por otro lado, el Simbolismo y los esquemas expresivos empleados por Vittorini, por ejemplo. Leonetti se hará eco también del “*Nouveau Roman*”, llevando a cabo una distorsión de la óptica naturalista, en la percepción del mundo, como en la escritura de la realidad. Nos hallamos ante la elaboración de una narración de tono deliberadamente ligero, que procede por alusiones, y que surge de la mirada crítica sobre el mundo que la rodea: una mirada que analiza, interpreta, y hace aflorar las contradicciones del presente, poniendo de manifiesto sus problemas y, sobre todo, procediendo a “desmontar” esta misma realidad. Por todo ello, cabe hablar de una intención claramente ensayística en su obra, que se lleva a la práctica, en su caso, desde el cultivo de la novela experimental.

Paralelamente a estas investigaciones narrativas que hemos analizado precedentemente, recordaremos aquí las escasas muestras en prosa de uno de los poetas de la Nueva Vanguardia, **A. Porta**, quien —de un modo recurrente en el grupo— se adentra también en el cultivo de este género con títulos como *Partida* (1967) e *Il re del magazzino* (1978).

### 3.4.2. El nuevo Experimentalismo

Un grupo de escritores presentan, entre los años '50 y principios de los '70, una investigación experimental diferente, alejada ya sea de la línea del Experimentalismo de «L'Officina», como las propuestas radicales de la Nueva Vanguardia. En general, podemos considerar que remiten todos ellos al Experimentalismo lingüístico de Gadda (que, como ya vimos anteriormente, incorpora también el dialecto), y exploran la temática industrial característica de una línea narrativa donde no se eclipsan aún el compro-



miso con la realidad y la vocación de denuncia y crítica social. Algunos de los nombres más importantes de esta corriente son por ejemplo **Lucio Mastronardi** (1930-1979), **Luciano Bianciardi** (1922-1971), **Giovanni Testori** (1923-1993), **Stefano de Arrigo** (1919-1992), **Emilio Tadini** (1927), **Giovanni Orelli** (1928), **Luigi Meneghello** (1922), **Antonio Pizzuto** (1893-1976), **Gofredo Parise** (1929-1986), o bien **Ottiero Ottieri** (1924). El Experimentalismo lingüístico y la lección de Gadda destacan sobre todo en Mastronardi, Testori, Bianciardi (un autor que muestra, por cierto, una mayor influencia de la narrativa norteamericana) o Arrigo, además de Pizzuto y Meneghello. En este apartado habría que incluir también a **Vincenzo Consolo**, por muchas razones. La temática industrial es más relevante, en cambio, en Parise y Ottieri —que recogerán la propuesta de Vittorini en el debate sobre literatura e industria de «Il Menabò»—, así como en Mastronardi (orientado a describir la realidad del “boom” económico italiano en novelas como *Il calzolaio di Vigevano*, de 1959, *Il maestro di Vigevano*, de 1962, o bien *Il meridionale di Vigevano*, de 1964) y Bianciardi (que nos brinda una imagen visionaria de la nueva sociedad capitalista en *L'integrazione*, de 1960, para derivar hacia soluciones grotescas donde se recoge la lección expresionista, como, por ejemplo, en la novela, de carácter autobiográfico, titulada *La vita agra*, de 1962).

De ellos nos ocuparemos a continuación, principalmente de **Pizzuto** (que es un escritor coetáneo a Gadda), **Testori**, **Arbasino**, **Parise**, **Mastronardi**, **Meneghelli**, **Tadini**, **Orelli**, **D'Arrigo**, así como **Consolo** y **Malerba**, dos autores que muestran un Experimentalismo más afín a los temas y preocupaciones presentes en las nuevas generaciones.

El siciliano **Antonio Pizzuto** (1893-1976) se hace eco del Expresionismo lingüístico de Gadda (empleo del plurilingüismo, mezcla de lo áulico con lo profano y prosaico, uso de neologismos...) para llevarlo a unas cotas de virtuosismo que acaban anulando incluso la instancia narrativa, de un modo mucho más osado que en Gadda. Este proceso, aún incipiente en sus primeras obras (*Signorina Rosina*, de 1956, *Si riparano bambole*, de 1960, o bien *Ravenna*, de 1962), se acentúa mucho en títulos posteriores, hasta disolver completamente la estructura narrativa. Así, por ejemplo, en *Paginette* (1964), *Testamento* (1969) y, sobre todo, en *Pagelle I* (1973), *Pagelle II* (1975) y *Ultime e penultime* (1978). Es, sin lugar a dudas, un escritor puente entre la investigación narrativa italiana de los años '30 y la que se lleva a cabo en los años '50-'60. Por este motivo, fue muy apreciado tanto por Contini como por algunos escritores de la Nueva Vanguardia, especialmente Malerba, de quien constituye un claro precedente.

**Goffredo Parise**, nacido en 1929 en Vicenza, fue adoptado por Osvaldo Parise. Se dio a conocer como escritor muy precozmente, con la novela *Il ragazzo morto e le comete* (1951). Muy pronto se incorporó a la editorial Garzanti de Milán (1953), el mismo año de la publicación de *La grande vacanza*. Comienza así su estrecha colaboración con «La Stampa» e «Il Corriere della Sera», una labor que alternará con la redacción de su nueva novela, *Il prete bello* (1954), y más tarde con *Il fidanzamento* (1955). Fruto de esta colaboración periodística y de sus innumerables viajes son sus reportajes como corresponsal (incluso desde el frente, pues cubrió la información sobre la guerra de Vietnam), en los años '60 y '70. A partir de 1969 se instala en Roma y forma parte del círculo de amistades de Moravia y Pasolini, y más tarde se traslada a Treviso, donde se relacionará con Comiso y Naldini. En estos años publica

su polémica novela sobre el mundo empresarial, *Il padrone* (1965), a la cual seguirá *Il crematorio di Vienna* (1969), y se completará con los relatos de *Sillabario n. 1* (1972) y *Sillabario n. 2* (1982). Murió en Treviso en 1986.

Su vida agitada y plena de cambios marca inexorablemente una producción literaria que se halla sometida a giros bruscos, oscilando entre las narraciones fantásticas o surrealistas, de carácter visionario, y las de un realismo tan preciso y minucioso en la descripción de la vida provinciana de Vicenza como absoluto y sin concesiones. Sus inicios literarios se sitúan en el primer polo, mientras que al segundo pertenece, en cambio, *Il prete bello*. Pero el momento más personal e interesante de su narrativa lo consigue con la síntesis de los dos polos, que se orientará a la sátira grotesca de la sociedad industrial, con matices fantásticos y alucinatorios, y una clarísima intención de denuncia social. Así, por ejemplo, en *Il padrone* o *Il crematorio...* En esta línea se inscriben las narraciones de *Sillabario*, en sus dos fases, donde el realismo se contamina del gusto por lo fantástico, conservando, sin embargo, una escritura plenamente nítida y comunicativa.

**Giovanni Testori**, nacido en Novate Milanese en 1923, es narrador, dramaturgo, poeta y crítico de arte. Se dio a conocer ya en 1954, con una narración larga que tiene por título *Il dio di Roserio*, donde se recoge la lección de Gadda, sobre todo en el gusto por el *pastiche* lingüístico (en su caso, también son relevantes los *Scapigliati* y los dramaturgos elisabetianos). Con esta obra, el autor se enfrenta a un tratamiento no neorrealista de la realidad. A continuación, planeará un extenso ciclo narrativo de corte decimonónico, *I segreti di Milano*, que comprende los relatos de *Il ponte della Ghisolfi* (1958) y *La Gilda del Mac Mahon* (1959), además de la primera narración que hemos comentado, junto con las dos comedias *La Maria Brasca* y

*L'Arialda* (1960), y la novela *Il fabbricone* (1961). Su mundo literario es completamente lombardo (lo cual se refleja en el lenguaje empleado, y en una investigación experimental, que se inscribe en la línea del Expresionismo lingüístico, aproximándose al dialectalismo y los usos jergales). Éste se halla repleto de figuras marginales. Por tal motivo, el autor recurre a menudo a la deformación violenta y grotesca, así como a la mezcla de registros (que llega incluso al lenguaje obsceno y escatológico, de un horror fisiológico que remite a su producción dramática, fuertemente expresionista). Un claro ejemplo de ello es *Nel ventre del teatro* (1968). Con dichas experimentaciones, Testori acaba desembocando en una producción de teatro experimental, representado por sus polémicos «oratorios», en la segunda mitad de los años '70, como *Conversazione con la morte* (1978), *Interrogatorio a Maria* (1979) y *Factum est* (1981). En la misma línea, se sitúan algunos volúmenes poéticos de los '80, como *Ossa mea*, de 1983, y *Dia-dèmata*, de 1986.

**Alberto Arbasino**, nacido en Voghera (provincia de Pavía) en 1930, en el seno de una familia burguesa, estudió medicina en Parma y derecho en Milán, para ampliar posteriormente sus estudios en París y La Haya. Viajó, además, por Europa y los EE.UU. Trabajó como profesor universitario en Roma (1957-1965), y colaboró en varios espectáculos teatrales y películas. En esos años se dio conocer con los relatos *Le piccole vacanze* (1957) y *L'Anonimo Lombardo* (1959), o los ensayos de *Parigi o cara* (1960), los primeros de una larguísima producción desarrollada en los años '70 y '80. Pero la primera novela, *Fratelli d'Italia* (a medio camino entre la narración de viajes y la novela-conversación), no se publicará hasta 1963. Irá seguida de *Super Eliogabado* (1969, muy revisado en la edición de 1978). Esta parte de su producción se inscribe plenamen-

te en el Experimentalismo de los años '60 (de hecho, participó en "Gruppo '63"), a partir del cultivo de la «novela-conversación», que combina, por acumulación, una mezcla de registros lingüísticos con su gusto por la cita. La estructura abierta de esta novela acoge múltiples posibilidades genéricas: desde las divagaciones a la sátira, la narración de viajes, la novela de formación, la novela-ensayo, etc. No hay duda de que algunos precedentes de esta fórmula narrativa son, por ejemplo, Lawrence Sterne, el Flaubert satírico de *Bouvard et Pécuchet*, Jane Austen o el mismo Goethe. Pero en Arbasino se aprecia la lección magistral de Gadda y la *Scapigliatura* lombarda (muy especialmente en lo que concerne al plurilingüismo de Carlo Dossi), con quienes le une también la vocación paródica orientada a la crítica social. Éste es el verdadero bagaje cultural del Experimentalismo de Arbasino.

Ese mismo plurilingüismo que nos remite directamente al Expresionismo de la lección literaria de Gadda se halla también en **Lucio Mastronardi**, nacido en Vigevano en 1930 y fallecido en 1979. Una vez más, se presenta orientado a la crítica social, muy especialmente del mundo provinciano de Vigevano, que es el verdadero microcosmos de la narrativa del autor. Pero en él esta influencia se combina con la del Experimentalismo de «L'Officina», por lo que se enfrenta a la crítica de la nueva realidad: es decir, la problemática industrial y el "boom" económico, centrados en el mundo provinciano italiano, radicalmente transformado en estos años. Así, por ejemplo, en las novelas *Il calzolaio di Vigevano* (1959), *Il maestro di Vigevano* (1962) o *Il meridionale di Vigevano* (1964), como también en *La ballata dell'imprenditore* (1975). Su Experimentalismo de carácter expresionista (no ajeno al dialectalismo) se orienta muy claramente a la caricatura y la deformación grotesca de la realidad, no sin un tono de melanco-

lía, suscitado por ese viejo mundo que desaparece aceleradamente ante la presión de la nueva realidad industrial y del capitalismo tardío.

**Luigi Meneghello**, nacido en 1922 en Malo, cerca de Vicenza, estudió en Vicenza y Pavía, y fue profesor de la Universidad de Reading, en Inglaterra, entre 1947 y 1980. En su producción destaca principalmente un título, *Libera nos a Malo*, sobre el mundo de su infancia transcurrida en Malo (1963, muy revisado en la edición de 1975). Son dignos de recordar también *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia* (1974); *Fiori italiani*, sobre sus años de formación durante el Fascismo (1976, revisado en la edición de 1989); *Beau-sète*, sobre la juventud (1988); *I piccoli maestri*, sobre la guerra de los partisanos (1964, muy revisado en la edición de 1976); y el más reciente *Maredè, maredè. Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (1991).

Como se puede comprobar, su narrativa es profundamente memorialista, oscilando entre el afecto y el distanciamiento respecto a lo vivido gracias al uso de una sabia ironía, que en sus mejores momentos —como en *Libera nos a Malo*— combina los recuerdos y la evocación del ambiente provinciano, en los años del Fascismo —sin por ello renunciar al corte moralista de la narración—. Sin embargo, cabe destacar que su empleo del dialecto no será expresionista, como en Mastronardi.

El Experimentalismo expresionista tiene un representante de gran relieve en el siciliano **Stefano D'Arrigo** (nacido en Ali, provincia de Messina, 1919, y fallecido en Roma en 1992), quien recoge no sólo la lección de Gadda, sino también la de Joyce, como, por ejemplo, en su novela *Horcynus Orca* (1975), tan rica en el estilo como en sus múltiples referencias literarias, que se sitúa en el contex-

to de la guerra de Abisinia. La particularidad de esta obra es su densidad mítica, sobre todo homérica, pues se organiza según el regreso a casa del protagonista, después de 1943. Más recientemente ha publicado *Cima delle nobildonne* (1985), donde de nuevo recurre al *pastiche* lingüístico.

El mismo Expresionismo se constata en la narrativa de **Giovanni Orelli** (Bedretto, 1928) ya en sus primeras novelas (*L'anno della valanga*, de 1965; *La festa del ringraziamento*, de 1972; *Il giuoco del monopoly*, de 1980). Es una narrativa orientada a la sátira social, que se sitúa a medio camino entre el fresco antropológico y la narración filosófica. En este sentido, destaca la novela *Il sogno di Walacek* (1991), basada en el pintor Paul Klee y el checo Walacek.

**Emilio Tadini** (Milán 1927), por su lado, ha planteado desde una recuperación paródica de la novela histórica (por ejemplo, en las aventuras de Carlo Pisacane, presentadas como la inversión del típico poema épico medieval). Se sitúa en la línea de otras figuras literarias en esta corriente, como Gadda o Céline, llevando a cabo una investigación experimental parecida que se mantiene próxima a ciertas investigaciones de la Nueva Vanguardia. Así, por ejemplo, en *Le armi l'amore* (1963). *L'opera* (1980), en cambio, retoma la novela policiaca o «*giallo*», con un lenguaje que se presenta plenamente impregnado de banalidad, mientras que en *La lunga notte* (1987), Tadini recupera aquel *pastiche* tan recurrente en la tradición lombarda, que podemos considerar en su caso entre gaddiano y «*scapigliato*».

**Luigi Malerba** (nacido en Berceto, provincia de Parma, en 1927) participa activamente, en un primer momento, en la investigación experimental de “Gruppo '63”, re-

chazando la línea de la narrativa tradicional. Precisamente por tal motivo se inscribe en el grupo de la Nueva Vanguardia, explorando las vías de superación del realismo, que es la base verdadera de sus planteamientos experimentalistas. Éstos se orientan más bien a descubrir el absurdo que se oculta detrás de la realidad. A partir de ahí evolucionará hacia una narrativa de corte claramente postmoderno (por ejemplo, en el cultivo de la novela histórica, y el gusto por la cita, no alejado del manierismo, o incluso en la valoración de la literatura como instancia de verdad última, de acuerdo con las posiciones filosóficas del «pensamiento débil» postmoderno). Vive desde hace años en Roma, donde trabaja como periodista, ensayista y guionista para la radio y la televisión. Su producción narrativa más lograda se sitúa entre los años '60 y '70, y presenta ciertos toques humorísticos o incluso grotescos (mejor dicho, beckettianos). En estas características se enfrenta a la problemática moderna, a la vez que la refleja. Tampoco resulta ajena a su obra la lección de Pirandello y Svevo, en una producción narrativa caracterizada por presentar «*gialli*» abiertos y sin solución gratificante para el lector, donde resultan constantes el *suspense* (basado en la existencia de un delito y una investigación policial). En todas estas novelas destaca muy especialmente el tema de la imposibilidad de comunicación humana. Este rasgo confiere un cierto carácter existencial a su narrativa, que evidencia, entre otras cosas, la centralidad del lenguaje en su obra —la cual se puede constatar ya desde la primera obra, es decir, *La scoperta dell'alfabeto*, de 1963—, y el abismo insalvable existente entre la palabra y el mundo referencial. Este aspecto le conducirá a incluir en sus obras personajes entre neuróticos y visionarios, o bien a representar unas relaciones personales de carácter casi surrealista, como se observa en *Il protagonista*, de 1973.



Recordaremos, además de los títulos que hemos mencionado, las novelas *Il serpente* (1966), *Salto mortale* (1968), la novela histórica de ambientación medieval titulada *Il pataffio* (1978), y los volúmenes de relatos *Le rose imperiali* (1974), *Dopo il pescecane* (1979) y *Testa d'argento* (1988).

A esta primera etapa de Malerba, muy claramente experimental, le sigue un segundo momento, menos osado, de su narrativa, como se observa en *Testa d'argento*. Esta tendencia se inaugura ya con *Il pianeta azzurro* (1986), y se verá aún más acentuada en los años '90. En la última década del s. XX, Malerba presenta dos líneas de investigación diferentes: 1) el tratamiento de temas de la actualidad (*Le pietre volanti*, de 1992), y 2) la novela histórica (*Il fuoco greco*, de 1990 y *Le maschere*, de 1995, ambientadas en Bizancio y en la Roma del siglo XVI, respectivamente). Esta última producción se inscribe de lleno en la producción postmoderna, comportando, por tanto, el abandono definitivo de su Experimentalismo inicial (en este sentido sólo es preciso comparar estas dos novelas históricas con la propuesta narrativa que presenta *Il pataffio*, de 1978, donde Malerba se adentraba en un Experimentalismo lingüístico basado en la recuperación de la lengua “macarrónica”, es decir, de la tradición de Folengo). También es autor de libros infantiles, publicados en el volumen *Storie dell'anno Mille* (1977).

Por su lado, **Vincenzo Consolo** (nacido en Sant'Agata di Militello, provincia de Messina, en 1933), mostrará en su obra un fuerte carácter experimentalista, a pesar de haberse mantenido siempre distante de las experimentaciones de la Nueva Vanguardia. En este sentido, cabe recordar que recoge la lección de Gadda, tanto como la inmediatamente precedente del grupo de «L'Officina», sobre todo por la vocación de denuncia y crítica social, que

en su caso, siendo siciliano, remite a un precedente inmediato en el análisis de las condiciones sociales y políticas de la isla: Leonardo Sciascia. En muchos aspectos, estos dos autores se hallan próximos entre sí, aunque no comparten el Experimentalismo en las formas narrativas, que es sin duda mucho más osado en Consolo que en Sciascia. Su visión de Sicilia se halla filtrada por su circunstancia personal, pues Consolo es un siciliano que vive desde hace muchos años en Milán, donde trabaja.

La producción narrativa de Consolo, estrechamente relacionada con el panfletismo político, se orienta, en el plano estilístico, al uso del *pastiche*, siendo heredero de Gadda. En el aspecto de los géneros narrativos, cultiva fundamentalmente la novela histórica (al menos en un primer momento). En ella, a pesar de la ambientación precisa, rehuye sistemáticamente la estructura tradicional de este género, desarrollándose a varios niveles y desde una visión poliédrica que caracteriza buena parte de su producción narrativa. Todo ello se pone ya manifiesto en su primera novela, *La ferita dell'aprile* (1963), ambientada en la postguerra, pero se acentuará en *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), una novela sobre la Sicilia de mediados del siglo XIX, cuyo personaje central es el barón Enrico Pirajno di Mandralisca. En esta obra, el autor emprende una aguda reflexión sobre el "Rissorgimento", la Expedición de los Mil, y especialmente las ambigüedades del intelectual de la época. La obra dramática *Lunaria* (1985) abre un paréntesis en su obra, evidenciando una cierta crisis en la viabilidad de la novela como género. Esta crisis se cierra con *Retablo* (1987), nueva novela histórica ambientada en la Sicilia del siglo XVIII. Una parte de su producción más reciente, en cambio, abandona la ficción para orientarse al análisis de la realidad degradada de la Sicilia actual. Así, por ejemplo, en los relatos o testimonios titulados *Le pietre di Pantalica*, de 1988, y sobre todo

en *L'olivo e l'olivastro*, de 1994, que se articula en torno a la dicotomía entre mito y realidad. Otra línea de su producción, en cambio, continúa el rico filón de la novela histórica —ya cultivada anteriormente por el autor— con títulos como *Nottetempo, casa per casa*, de 1992, una novela ambientada en los años del Fascismo. Pero, igual que hemos visto con Malerba, esta última aventura en la novela histórica se aleja substancialmente del camino seguido por el autor en etapas anteriores —de los años '70 e incluso los '80—.

En efecto, este último Consolo se inscribe (excepto en su tratamiento del lenguaje, que aún se puede considerar experimental) en la corriente postmoderna, que recupera la novela histórica y muestra un amplio gusto por la cita (de carácter a menudo paródico), y la reescritura. Pero destaca sobre todo en un aspecto, en este sentido: la noción de la literatura como único reducto de salvación personal, una vez caídas definitivamente todas las certezas anteriores, incluso ideológicas o estrictamente políticas.

### **3.5. La narrativa postmoderna**

Los años '70 y '80 asisten a la aparición en Italia de una nueva generación literaria que muestra la superación definitiva del Experimentalismo en sus diferentes modalidades, acompañada por un regreso a la estructura narrativa tradicional. Ésta manifiesta ahora un particular gusto por la narración fuertemente ficcional, o incluso por la narración memorialista, es decir, por la escritura de las propias experiencias. Sin duda, junto a la caída de la tensión experimental se observa ahora un desinterés creciente por el compromiso político (ya sea en la modalidad “oficialista” del Neorrealismo, como en la versión contestataria de las revueltas del '68). El mismo desinterés se constata

respecto al gusto por el mero artificio literario y las investigaciones más o menos osadas de la Nueva Vanguardia. De ahí la recuperación de una estructura narrativa claramente reconocible por el lector, y la apuesta por una instancia comunicativa sólida, aspectos con los que se combina la nueva complacencia en la cita, el juego lingüístico, y la exploración en una cierta temática más o menos encuadrada en la corriente postmoderna.

En esta nueva etapa, las propuestas narrativas son múltiples, pero destaca con fuerza el regreso de la novela histórica. Algunos nombres relevantes de esta nueva narrativa son **Tondelli**, **Busi**, **Tabucchi** y **Bufalino**, junto a otros más jóvenes, donde se percibe la influencia de la narrativa minimalista, especialmente de la norteamericana, como ocurre en **Andrea De Carlo** (1958) y **Daniele Del Giudice** (Roma 1949, quien se dio a conocer con *Lo stadio di Wimbledon*, de 1983, sobre el triestino R. Bazlen, aunque destaca sobre todo por su segunda novela, *Atlante Occidentale*, de 1985), herederos innegables de Calvino y del «*Nouveau Roman*» francés. O bien **Stefano Benni** (Bologna 1948, narrador, poeta y ensayista, con una narrativa inspirada en el plurilingüismo de Gadda, que por momentos muestra un corte cómico y surrealista, como en *Bar spot*, de 1976, o *Comici spaventati guerrieri*, de 1986), dentro de una línea que enlaza con la recuperación de la tradición «macarrónica» de Folengo. Ésta se percibe asimismo en **Ermanno Cavazzoni** (Reggio Emilia, 1947), en novelas como *Il poema dei lunatici* (1987). Al margen de lo anteriormente dicho, se halla **Roberto Pazzi** (Ameglia, provincia de La Spezia, 1946), con una producción histórico-fantástica (que el mismo autor ha definido como «reinención de la historia»), donde destacan títulos como *Cercando l'imperatore* (1985), que recrea la historia del Zar Nicolás II; *La principessa e il drago* (1986); *Il vangelo di Giuda* (1989); o *La stanza sull'acqua* (1991).

Por su parte, la temática juvenil halla en *Altri libertini* (1980) de **Tondelli**, y *Treno di panna* (1981) y *Uccelli di gabbia e di voliera* (1982) de **Andrea di Carlo** nuevas representaciones. Lo mismo vale para la narrativa de **Enrico Palandri** (en *L'erba voglio*, de 1977, sobre los movimientos contestatarios del '68, por ejemplo), y **Clavedio Piersanti** (con *Casa di nessuno*, de 1981).

Lo cierto es que la recuperación de la novela histórica y la policíaca o «*giallo*» es un rasgo recurrente de los últimos años. Además de **Pazzi** y **Tadini**, que ya hemos comentado, cabe recordar también a **Umberto Eco** (que veremos más adelante), **Carlo Fruttero** (Turín, 1926) y **Franco Lucentini** (Roma, 1920), autores que han presentado conjuntamente varias novelas de intriga, donde se combinan elementos de la sociología y los análisis psicológicos de los personajes —por ejemplo, en *La donna della domenica* (1972) o *A che punto è la notte* (1979)—.

Por su lado, **Rosetta Loy** (Roma, 1931) ha recreado también la novela histórica combinada con la temática familiar en títulos como el volumen de relatos *All'insaputa della notte* (1984) y sobre todo la novela *Le strade di polvere*, donde dicha recuperación de la historia se lleva a cabo impregnada con un halo de melancolía y casi de leyenda.

**Vincenzo Cerami** (Roma, 1940), en cambio, recrea el género de la novela histórica a menudo desde la ironía aplicada a los lugares comunes propios del género, en una operación donde el trasfondo histórico se revela tan sólo como pretexto para la escritura —como en *Un borghese piccolo piccolo* (1976) o *La Lepre* (1988)—.

En la misma línea, cabe situar la narrativa de **Mario Spinella** (1918), que se inscribe en una reflexión similar sobre el género, llevada a cabo desde el género mismo de la novela histórica, y que acaba por cuestionarlo internamente. Así, por ejemplo, en *Lettera a Kupjansk* (1987), so-

bre la expedición italiana a Rusia en 1941, en plena II Guerra Mundial.

Casos a parte son **Guido Morselli** (1912-1973) o **Salvatore Satta** (1902-1975), dos autores que se dan a conocer muy tarde, igual que **Bufalino**. De ellos, precisamente, nos ocuparemos a continuación.

El boloñés **Guido Morselli**, nacido en 1912 y muerto suicida en 1973 en Varese, donde vivía de renta, dedicado exclusivamente a sus estudios desde 1952, no se dio a conocer como novelista hasta una fecha tardía, aunque ya era apreciado como ensayista, puesto que en los años '40 había publicado algún estudio crítico sobre Proust y el volumen *Realismo e fantasia*. En realidad, su fama como narrador no empieza hasta después de su muerte, cuando obtiene una importante acogida gracias a una serie de títulos: *Roma senza papa* (1974), *Contropassato prossimo* (1975), *Divertimento 1898* (1975), *Il comunista* (1976), *Dissipatio H.[umani] G.[eneris]* (1977), *Un dramma borghese* (1978) o *Incontro col comunista* (1980). Su narrativa presenta un análisis histórico que cuenta con una importante dosis de ironía, y no excluye las proyecciones en el futuro, combinando el polo realista y el fantástico, dos extremos que articulan su mundo narrativo. Éste se interesa tanto por la esfera colectiva como por la privada, como ya había puesto de manifiesto el autor en 1947 en otros escritos. Su estilo es seco, preciso en los detalles, y claramente referencial, alejado, por tanto, de experimentalismos estilísticos, y orientado, en cambio, a la narración objetiva, despersonalizada, que se complace en la contaminación de fantasía y realidad en tramas históricas, ya sean reales o inventadas. Por tal motivo, la crítica le ha aproximado a una cierta literatura *mitteleuropea*, con la que comparte la visión irónica sobre un pasado histórico caduco. Así, por ejemplo, podemos hablar de una cierta afinidad de tono (y

ello no sólo por la presencia de personajes que pertenecen al complejo mundo del Imperio austrohúngaro) con Robert Musil, Bruno Schulz, pero quizá en mayor medida con Joseph Roth.

Por su lado, **Salvatore Satta**, nacido en Nuoro en 1902 y muerto en Roma en 1975, jurista y autor de ensayos donde la investigación sobre la Guerra y la Resistencia es el tema central, también se dio a conocer como narrador póstumamente, con la novela *Il giorno del giudizio* (1977), escrita en los años de su jubilación y con la que el autor obtuvo un gran éxito. Le siguió la publicación, naturalmente también póstuma, de *La veranda* (1981), que es sin duda su primera novela, cronológicamente, ambientada en su Cerdeña natal: un mundo atemporal y arcaico, donde sitúa una historia turbulenta. Es un escritor diletante, un caso bastante parecido al de Morselli, siendo ambos sin duda escritores bastante apartados del panorama literario italiano de los últimos años.

En cambio, el siciliano **Gesualdo Bufalino**, nacido en Comiso (provincia de Ragusa) en 1920, y recientemente fallecido, vivió en su propia carne la persecución de los nazis (fue capturado en 1943), y no se dedicó a escribir hasta una edad ya avanzada. Por tal motivo, se dio a conocer también tarde su *Diceria dell'untore* (1981), una historia de corte existencial sobre el sanatorio de Conca d'Oro, que el autor conoció muy bien después de la Guerra. La suya es una narrativa sólo aparentemente tradicional por la estructura, pero muy elaborada estilísticamente, hasta el punto de mostrar un manierismo que retoma en alguna medida la aventura de la prosa de arte de la primera mitad del siglo XX. Traductor de los clásicos y de escritores franceses como Baudelaire o Victor Hugo, es autor también de poesías (*L'amaro miele*, 1982), memorias (*Museo*

*d'ombre*, 1982), aforismos y “elzeviri” (*Cere perse*, de 1985, e *Il malpensante*, de 1987), así como autor de relatos (*L'uomo invaso*, de 1986). Destacan, sin embargo, sus novelas *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984), *Le menzogne della notte* (1988), y la novela policíaca *Qui pro quo* (1991). Con un estilo altamente metafórico, impregnado de un sabor arcaizante, imaginativo y denso de adjetivos —muy propio del gusto barroco siciliano—, Bufalino recrea un mundo donde la narración lo invade todo, y el universo mismo se acaba identificando con la proliferación de libros e historias, verdaderos «simulacros» de una realidad que se ha convertido en irreal.

Un caso completamente diferente es el de **Aldo Busi** (Montichiari, provincia de Brescia, 1948), escritor y traductor, de gustos decadentes y dannunzianos. Es uno de los ejemplos más claros de una narrativa de base autobiográfica que, a pesar de partir de una vocación innegablemente expresionista, se inscribe en la línea postmoderna por ciertas propuestas de revisión histórica del pasado, realizadas desde el cultivo de un innegable manierismo estilístico y la complacencia en la reescritura (por ejemplo, en *Il Decameron da un italiano all'altro*, de 1991). Destacan sus títulos *Seminario della gioventù* (1984), novela de formación con la que se dio a conocer; *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* (1985); *La Delfina Bizantina* (1986); *Sodomie in corpo 11* (1988) o *Sentire le donne* (1991).

En cambio, **Pier Vittorio Tondelli** (nacido en 1955 y fallecido prematuramente en 1991) es un ejemplo de la narrativa joven italiana que narra la propia experiencia (pertenecía a la colección «*Franchi tiratori*», de la editorial Feltrinelli), donde se refleja la vida de la juventud italiana de los años '70 y '80. Destacan sus novelas *Pao, pao*



(1982), *Rimini* (1986) o *Camere separate* (1989), así como sus relatos *Altri libertini* (1980), de ambientación emiliana. En Tondelli se percibe, igual que en De Carlo, por otra parte, la fuerte influencia de la narrativa norteamericana, especialmente de la corriente minimalista, como también la influencia recibida del cine de Hollywood. Precisamente por esta temática, estrechamente vinculada a la homosexualidad en Tondelli (como en el caso de Busi, por otro lado), este autor se erige en un precedente inmediato de los más jóvenes, es decir, los escritores de los '90, llamada la «juventud caníbal». Tondelli, de hecho, promovió el proyecto «*Under 25*» en 1986, dedicado a ofrecer una antología de los jóvenes escritores italianos, más conocido como *Giovani Blues*.

**Andrea De Carlo** es el autor de *Treno di panna* (1981), una novela muy bien acogida por la crítica por su proximidad a «*l'École du regard*». De Carlo fue un escritor predilecto por Calvino y la Nueva Vanguardia en esos años. A esta novela le seguiría inmediatamente *Uccelli di gabbia e di voliera*, de 1982, que continúa en la misma línea de experimentación, recurriendo a la misma técnica narrativa. Otros títulos de este autor son *Macno*, de 1984, *Yucatan*, de 1986, *Due di due*, de 1989 o *Tecniche di seduzione*, de 1991, novelas progresivamente menos experimentales y más sujetas a las leyes del mercado.

Más relevante, en su conjunto, es la experiencia de **Antonio Tabucchi** (nacido en Pisa en 1943), escritor, ensayista, profesor de literatura portuguesa (de ahí su pasión por Pessoa, o su conocimiento profundo de Saramago y Pires) en la Universidad de Génova y después en Siena, así como traductor del portugués (siendo un elemento clave en la recepción italiana de Pessoa, entre otros autores portugueses). Su producción narrativa oscila entre el mun-

do de la literatura portuguesa, sobre todo del universo de Pessoa, con la consiguiente referencia al vanguardismo de la primera mitad del siglo XX, el Expresionismo de la línea toscana, y, sobre todo, la referencia a ciertos autores anglosajones (Kipling o Stevenson, Conrad o Melville, H. James o Faulkner, Fitzgerald o Hemingway) e hispanoamericanos (como el García Márquez de *Cien años de soledad*, por ejemplo, que es una referencia importante en su novela *Piazza d'Italia*, de 1975). Por otra parte, contará también la tradición literaria de la novela de acción, así como algunas figuras fundamentales del cine (Hitchcock o Resnais).

Tabucchi se inscribe plenamente en la narrativa postmoderna, con una propuesta que insiste en la dimensión metaliteraria de buena parte de la producción reciente (y que en este autor se presenta como reflexión sobre la literatura y el mundo que nos rodea desde la literatura misma, combinándose, muy a menudo, con referencias cinematográficas). Su postmodernismo se basa ya sea en la visión de la vida como equívoco, carente absolutamente de sentido —es decir, como enigma susceptible de ser asumido, a pesar de todo, desde una posición de nihilismo resignado o casi jugueteón, pero sin lugar a dudas alejado de cualquier patetismo o dramatismo, una característica que le distancia de la Vanguardia de principios del s. XX—. Se distingue ya sea por su complacencia muy marcada por la reescritura (especialmente, de los géneros del siglo XIX: el relato fantástico o la narración histórica, como en *Piazza d'Italia* y la muy famosa novela *Sostiene Pereira*; y la novela policiaca, como en *La testa perduta di Damasceno Monteiro*). O por el relativismo absoluto que impregna su obra (por ejemplo, en las narraciones de *Il gioco del rovescio*, de 1981). O por el recurso constante a la cita y la intertextualidad, que le confiere un innegable tono manierista (como en la narración *Rebus*, incluida en *Piccoli equivoci senza importanza*, de 1985), combinada a menudo con ele-

mentos fantásticos, misteriosos o incluso alucinatorios, donde predomina en todo momento la ambigüedad del equívoco. Ha cultivado también la narración breve en títulos como *Donna di Porto Prim e altre storie* (1983), *I volatili del Beato Angelico* (1987) y *L'angelo nero* (1992). Otros títulos de Tabucchi son las novelas *Notturmo indiano* (1984) e *Il filo dell'orizzonte* (1986). Cabe mencionar, por otro lado, los títulos, de corte surrealista, *Sogni di sogni* (1992) y *Requiem* (traducida del portugués al italiano el mismo año).

**Umberto Eco**, nacido en 1932 en Alessandria, estudioso de filosofía medieval, más conocido como semiólogo y crítico, y también por su presencia (o casi deberíamos decir omnipresencia) en los diferentes medios de comunicación italianos, participó ya activamente con la Nueva Vanguardia en sus primeros momentos, siendo más tarde redactor de «Quindici» y «Alfabeta». En 1963, precisamente en el contexto de “Gruppo '63”, publicó un volumen a medio camino entre el ensayo y la narrativa, titulado *Diario minimo*. Pero su verdadera fama como narrador comienza con *Il nome della rosa* (1980), novela histórica ambientada de manera precisa en 1327, con una trama pseudopoliciaca (de hecho, el personaje de Guillermo de Baskerville se convierte en investigador de una serie de crímenes que implican a un fraile fanático, Jorge de Burgos), inspirada a medias en las novelas de Sherlock Holmes, pero también en la narrativa de Borges (sobre todo por la centralidad que presenta el tema de la biblioteca). Se trata de una novela de entretenimiento, que no excluye una lectura ideológica, implícita, por ejemplo, en la dicotomía entre relativismo y fanatismo intolerante, en una propuesta narrativa plural que abre las puertas a varios niveles de lectura (como el propio Eco había postulado en su ensayo *Lector in fabula*, en 1979).

A decir verdad, Eco se inscribe en la corriente de recuperación de la novela histórica del s. XX, con *Il Nome della rosa* y sus posteriores títulos, *Il pendolo di Foucault* (1988, verdadera *summa* de los conocimientos de nuestros tiempos, ambientada en el contexto de un complot de los Templarios) y *L'isola del giorno prima* (1994, ambientada en 1994, que procede a una revisión de la historia de Robinson Crusoe, parecida a la llevada a cabo por Tournier en Francia unos años antes). Esta línea ya había dado en Italia, en la segunda mitad del siglo XX, importantes *best-sellers* como *Il Gattopardo* de **Tommasi di Lampedusa**. En ella se incluyen también una serie de novelas, publicadas entre los años '60 y '80, de carácter sin duda menos comercial, inspiradas en diferentes momentos de la historia italiana (como hemos visto a propósito de **Sciascia**, **Consolo** o **Malerba**). Dicha corriente hallará continuidad en los años '80 y '90, como hemos visto al hablar del Malerba más reciente, y como se comprueba, asimismo, a propósito del **Volponi** de *Il lanciatore di giavellotto* (inspirado en los años del Fascismo), o bien en el **Tabucchi** de *Sos-tiene Pereira*, así como en la propuesta, igualmente postmoderna, de **Sebastiano Vassalli** (nacido en 1941), autor de la novela experimental *Tempo di massacro* (1970), un autor que evolucionará más tarde, en obras como *La chimera* (1990) y *Marco e Mattio* (1992), ambientadas en los siglos XVII y XVIII respectivamente.

La propuesta de Eco se encuadra plenamente en la narrativa postmoderna por varios motivos. En primer lugar, porque su visión del pasado histórico es más de corte decorativo, y no se dirige a hallar un significado, cualquiera que sea, susceptible de ser trasladado y aplicado al presente. Por tanto, esta corriente resulta muy sintomática de la ausencia de significado en el presente, contemplado como un universo repleto de signos indescifrables. Como lo es también, y no en menor medida, de la desconfianza

en la historia, que desemboca en la negación de toda historicidad y la instalación en un eterno presente de situaciones siempre repetidas, carentes de una verdadera evolución. En segundo lugar, por su regreso al cultivo de una narrativa donde prima la trama, es decir, por su complacencia en la narración de historias, que caracteriza la narrativa postmoderna. En tercer lugar, por el gusto que manifiesta por la cita y la recuperación de personajes, situaciones narrativas, soluciones y géneros ya consolidados por la tradición —como la novela histórica o el «*giallo*»—, y, en última instancia, por la reescritura de géneros y motivos que ofrece la tradición literaria. En cuarto lugar, por el abandono definitivo de cualquier veleidad experimentalista, y la consiguiente opción de un lenguaje neutro, estandarizado y plenamente comunicativo, asequible al gran público. En quinto lugar, por la presencia de ciertos temas típicamente postmodernos, como la biblioteca (que se presenta, además, como un verdadero laberinto), el empleo de tramas con suspense, el complot (como en su segunda novela), la enciclopedia del saber, el gusto particularmente barroco, el alegorismo de toda interpretación, así como por el nihilismo, que resulta de todo punto evidente ya en la conclusión del *Nome della Rosa*. Según la crítica, dicho nihilismo (presente también, por otra parte, en otra obra como *La chimera*, de Vassalli), acaba adquiriendo un carácter casi ontológico, que desemboca en un misticismo de corte simbólico (donde se muestra posible de nuevo una correspondencia entre lo universal y lo particular), muy característico de la fase postmoderna.

El mismo Eco ofrecía las claves de lectura postmoderna de su primera novela en las *Postille al Nome della rosa*, publicadas en 1983, donde, desde su posición de crítico, postulaba una literatura como clara superación del vanguardismo, capaz de suprimir el abismo antes existente entre producción experimental (elitista) y producción

de consumo (de masas), y proponiendo a la vez varios niveles de lectura de su obra, de acuerdo con cada franja de público.

En los años '90 se afianza, sin embargo, una nueva generación literaria compuesta por jóvenes autores nacidos a partir de 1960. Éstos presentan una narrativa de una temática muy orientada a las preocupaciones de la juventud (las costumbres, los gustos y el lenguaje de los jóvenes, especialmente en lo que les diferencia del mundo de los adultos), que es heredera en gran medida de los movimientos contestatarios anteriores, como también de la *Beat Generation* norteamericana. Se caracteriza, sin embargo, por su rechazo de todo elemento ideológico. Esta producción reciente se ha visto muy potenciada editorialmente como perteneciente a una nueva generación, ya desde un principio, y quizá de un modo algo artificial. En efecto, en 1996 se la denominó la «*gioventù cannibale*» (juventud caníbal), en gran parte por su truculencia. En esta narrativa predominan los temas relacionados con la vida juvenil (discotecas, droga, suburbios urbanos, el mundo de los deportes y la publicidad, con escenas de violencia salvaje y sobre todo gratuita, incluso directamente asquerosas y desagradables –lo que se ha llamado el gusto “*pulp*”–, presentadas con toda normalidad o incluso perseguidas a la búsqueda de un efecto cómico), la omnipresencia de los medios de comunicación de masas (la televisión, el cine o los cómics), el mundo de la nueva realidad virtual, etc. Se caracteriza, asimismo, por la ausencia de toda perspectiva histórica, por un uso del lenguaje estándar (es decir, sin densidad lingüística, ni ambición experimental alguna), propio de *slogans* publicitarios o de los programas de televisión, o bien por las formas jergales juveniles. La influencia de los cómics es de todo punto determinante. Por ejemplo, en **Silvia Ballestra**, nacida en 1969 (tanto en *Gli*

orsi, de 1994, como en los relatos de *Compleanno dell'Iguana*, de 1991, y en su novela *La guerra degli Antò*, de 1992). O **Giulio Mozzi** (con *La felicità terrena*, de 1996, o *Parole private dette in pubblico*, de 1997, sin olvidar el título más reciente, *Il male naturale*, de 1998). Aunque también resulta muy relevante la influencia del género de terror, que es lo que caracteriza de hecho la famosa antología «*Gioventù cannibale*», que incluye relatos de autores como **Niccolò Ammaniti** (*Fango*, de 1996), **Matteo Galianzo** (*Una particolare forma di anestesia chiamata morte*, de 1997), **Aldo Nove** (nacido en Varese en 1967, autor de los relatos *Woobinda*, de 1996, de una primera novela, *Puerto Plata Market*, de 1998, y de *Bio*, 1999), **Enrico Brizzi** (nacido en 1947, autor que evoluciona desde una narrativa «precanibal», como en *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, de 1994, a una plenamente «canibal», como en *Bastogne*, de 1996), **Marco Philophat** (*Costretti a sanguinare*, de 1997), **Andrea G. Pinketts** (*Il conto dell'ultima cena*, de 1998), **Isabella Santacroce** (*Fluo*, de 1995, o bien *Destroy*, de 1996), **Alessandra Montrucchio** (*Ondate di calore*, de 1996), **Simona Vinci** (*Dei bambini non si sa niente*, de 1997), **Chiara Zocchi** (*Olga*, de 1996), **Andrea Demarchi** (*Sandrino e il canto celestiale di Robert Plant*, de 1996), **Giuseppe Caliceti**, **Francesca Mazzucato** (*Hot line*, de 1996) o **Giuseppe Culicchia** (autor del “best-seller” *Tutti giù per terra*, de 1994, además de *Passo doppio*, de 1995).

Una característica común es que los referentes culturales de esta nueva generación de narradores no proceden de la tradición literaria, a menudo completamente ignorada, sino del cine (en este sentido, cuenta especialmente el Tarantino de *Pulp Fiction*) y los cómics. De ahí que la crítica haya observado en ellos una nueva forma de cita o reescritura (diferente respecto a la que predominaba en la narrativa de los años '80), y sobre todo la total pérdida de validez de la cultura tradicional —y especial-

mente la literatura— como valores principales, en beneficio del espectáculo y la cultura de masas.

Aquella complacencia en la cita, característica de los primeros momentos de la narrativa postmoderna, es aún perceptible, sin embargo, en algunos exponentes de la joven generación, denominados asimismo “generación *pulp*”, que no se inscriben en el grupo de los «caníbales». Hablamos de escritores como **Tiziano Scarpa** (nacido en 1963 en Venecia), autor de una novela muy apreciada, *Occhi sulla graticola* (1996), que propone una relectura de Sterne, además de los volúmenes de relatos titulados *Anticorpi* (1997), *Tutti i denti del mostro sono perfetti* (1997) o el más reciente *Amore* (1998) —donde se hace patente su obsesión recurrente por la catalogación y el inventario—. Fue “Prix Italia 1997” con el drama para la radio *Popcorn*, además de ser responsable de una especial guía turística de la ciudad de Venecia titulada *In gita a Venezia con Tiziano Scarpa* (1998). O también del más famoso **Alessandro Baricco** (nacido en 1958), autor de novelas como *Castelli di rabbia* (1991) o *Seta* (1996), en quien las referencias a Calvino, Céline, Conrad o Perec resultan bastante evidentes.

Al margen de estas experiencias, y sin duda en contraposición con los «caníbales», para quienes cualquier Experimentalismo ha quedado ya totalmente desfasado, cabe mencionar la investigación llevada a cabo en el campo narrativo por parte de algunos miembros de “Gruppo '93” (que nos ocupará sobre todo en lo concerniente a la poesía, en el capítulo 20), quienes retoman en ciertos aspectos la experimentación de la Nueva Vanguardia, aunque al cabo de treinta años. Así, por ejemplo, **Filippo Ottolenghi** (nacido en 1958), con *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, de 1980, y *Crema acida*, de 1997. O bien **Umberto Lacatena**, un autor con una narrativa que recupera el Experimentalismo grotesco de Malerba en *Le spose*



*del marinaio* (1986) y *Amanti domestici* (1997). En el mismo sentido, cabe hablar de **Rossana Campo** (nacida en 1963), que lucha eficazmente por representar la verborrea femenina en *In principio erano le mutande*, de 1992, novela seguida de otros títulos como *Il pieno di super*, de 1993, *Mai sentita così bene*, de 1995 o *L'attore americano*, de 1997.

## 4. Actividades complementarias

### 4.1. Comentario de textos

- 4.1.1. P.P. Pasolini
  - 4.1.1.1. *Ragazzi di vita*
  - 4.1.1.2. *Scritti corsari*
- 4.1.2. F. Leonetti, *Piedi in cerca di cibo*
- 4.1.3. G. Bassani, *Storie ferraresi*
- 4.1.4. L. Romanò, *Le parole tra noi leggere*
- 4.1.5. D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*
- 4.1.6. I. Calvino
  - 4.1.6.1. *Le cosmicomiche*
  - 4.1.6.2. *Palomar*
  - 4.1.6.3. *Se una notte d'inverno un viaggiatore...*
- 4.1.7. L. Sciascia
  - 4.1.7.1. *Il giorno della civetta*
  - 4.1.7.2. *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*
  - 4.1.7.3. *Il contesto*
- 4.1.8. P. Volponi
  - 4.1.8.1. *Le mosche del capitale*
  - 4.1.8.2. *Memoriale*
- 4.1.9. E. Sanguineti, *Capriccio italiano*
- 4.1.10. N. Balestrini, *I furiosi*
- 4.1.11. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*
- 4.1.12. G. Pontiggia, *Il giocatore invisibile*

- 4.1.13. A. Pizzuto, *Signorina Rosina*
- 4.1.14. G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*
- 4.1.15. A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*
- 4.1.16. L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*
- 4.1.17. L. Meneghello, *Libera nos a Malo*
- 4.1.18. G. Parise, *Sillabario n. 1*
- 4.1.19. L. Malerba
  - 4.1.19.1. *Il serpente*
  - 4.1.19.2. *Il fuoco greco*
- 4.1.20. V. Consolo
  - 4.1.20.1. *Il sorriso dell'ignoto marinaio*
  - 4.1.20.2. *Retablo*
- 4.1.21. A. Tabucchi
  - 4.1.21.1. *Piccoli equivoci senza importanza*
  - 4.1.21.2. *Donna di Porto Prim*
  - 4.1.21.3. *Sostiene Pereira*
- 4.1.22. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*
- 4.1.23. D. Del Giudice, *Atlante universale*
- 4.1.24. A. Busi, *Vita standard d'un venditore provvisorio di collant*
- 4.1.25. G. Morselli, *Divertimento 1889*
- 4.1.26. S. Satta, *Il giorno del giudizio*
- 4.1.27. R. Pazzi, *Il vangelo di Giuda*
- 4.1.28. U. Eco, *Il nome della rosa*
- 4.1.29. A. De Carlo, *Treno di panna*
- 4.1.30. P.V. Tondelli, *Pao, pao*
- 4.1.31. E. Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*
- 4.1.32. A. Baricco, *Castelli di rabbia*

## 4.2. **Reflexión sobre los temas tratados**

4.2.1. ¿Qué rasgos (temáticos e ideológicos) muestra el Experimentalismo lingüístico en la obra de P.P. Pasolini y cómo evoluciona (en la imagen del intelectual, como

en la reflexión sobre la situación cultural italiana) hacia la fase denominada «*corsara*»?

4.2.2. Analiza la evolución temática, poética y/o lingüística de la propuesta narrativa de Italo Calvino, Luigi Malerba y Vincenzo Consolo.

4.2.3. Analiza la obra de L. Sciascia en sus temas principales, y reflexiona sobre si se puede considerar una propuesta postmoderna, y por qué.

4.2.4. ¿En qué sentido la narrativa de P. Volponi se enfrenta a la nueva realidad del capitalismo tardío?

4.2.5. ¿Cuáles son las características principales de la narrativa postmoderna italiana y qué directrices presenta en la actualidad?

## **5. Bibliografía**

### **5.1. Bibliografía general sobre narrativa italiana de los últimos 40 años**

G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV: *Il Novecento*, Einaudi, Turín 1991.

R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Turín 1980.

G. Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in AA.VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Turín 1986.

F. La Porta, *Gli ultimi vent'anni: nuovi romanzi per nuovi lettori*, in AA.VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Turín 1986.

S. Pautaso, *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Rizzoli, Milán 1991.

*Il romanzo contemporaneo*. Atti del trentesimo Seminario Biblioteca Pro Civitate Christiana, Assisi, P. Manni Lecce 1998.

*L'ultima letteratura italiana. Scrittori a Tor Vergata. Interventi ed interviste*, a cura di Cristiana Lardo, Fabio Pierangeli; Eraldo Affinati ... , A. Luzi ed., Roma 2000.

P. Pallavicini, *Riviste anni '90: l'altro spazio della nuova narrativa*, Fernandel, Ravenna 1999.

*Atlante letterario italiano, 1999*. Libreria padovana, Padua 1999, 4ª. ed.

Véase también:

A.Camps, *A proposito di bambole (Per uno studio della narrativa di Francesca Sanvitale)*, "La Ricerca" (Brasil), nº. 12, (1997/98).

A.Camps, *Una literatura intimista*, in AA.VV., *Paraula de dona*, ed. de M. Arizeta y M. Palau, Tarragona 1997, págs. 157-162.

A.Camps, *Principio senza fine: l'iperromanzo di I. Calvino*, "Annali di Italianistica", Un. Carolina del Sur, 2000.

## 5.1. **Bibliografía sobre el Experimentalismo**

### 5.1.1. **Paolo Volponi**

G.C. Ferretti, *Paolo Volponi*, La Nuova Italia, Florencia 1972.

E. Siciliano, *Paolo Volponi*, in AA.VV., *I Contemporanei*, Marzorati, vol. VI, Milán 1977.

E. Baldise, *Invito alla lettura di P. Volponi*, Mursia, Milán 1982.

G. Contini, *L'ultimo Volponi: invenzione e strategia*, «Allegoria», año III, n. 9, 1991, págs. 93-101.

- E. Zinato, *Volponi topografo del capitale*, «Allegoria», año III, nº. 9, 1991, págs. 102-113.
- AA.VV., *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, Franco Angeli, Milán 1985.
- AA.VV., *Volponi e la scrittura materialistica*, Lithos, Roma 1995.

### 5.1.2. **P.P. Pasolini**

- F. Brevini, *Per conoscere Pasolini*, Mondadori, Milán 1981.
- G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980.
- R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milán 1982.
- N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turín 1989.
- N. Naldini, *Cronologia della vita e delle opere*, in P.P. Pasolini, *Lettere*, Einaudi, Turín 1986 y 1988.
- R. Rinaldi, *P.P. Pasolini*, Mursia, Milán 1982.
- E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bolonia 1985.
- G. Borghello, *Interpretazione di Pasolini*, Savelli, Roma 1977.
- F. Brevini, *Pasolini, poeta civile?*, in «La rivista di libri», IV, 4, 1994.
- «Paragone», nº. 440, octubre 1986.
- A. Ferrero, *Il cine di Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milán 1979.
- P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti & Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, A. Mondadori, Milán 1999.
- P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti & Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, A. Mondadori, Milán 1999.
- F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma 2000.

G. Muraca, *Utopisti ed eretici nella letteratura italiana contemporanea: saggi su Silone, Bilenchi, Fortini, Pasolini, Bianciardi, Roversi e Bellocchio*, Rubbettino, Catanzaro 2000.

## **5.2. Bibliografia sobre la narrativa tradicional y burguesa**

### **5.2.1. G. Bassani**

M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milán 1972.

A. Delfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Liviana, Padua 1981.

A. Bon, *Come leggere «Il giardino dei Finzi Contini» di Giorgio Bassani*, Mursia, Milán 1977.

I. Baldelli, *Verso una lingua comune: Bassani e Cassola*, in *Varianti di prosatori contemporanei*, Le Monnier, Florencia 1965.

I. Baldelli, *La riscrittura «totale» di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura»*, «Lettere italiane», nº. XXVI, 1974.

### **5.2.2. L. Romanò**

C. Segre, introducción a L. Romanò, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milán 1991.

A. Cantalucci, *Invito alla lettura di Lalla Romanò*, Mursia, Milán 1980.

F. Vincenti, *Lalla Romanò*, in AA.VV., *I Contemporanei*, Marzorati, 6 vols., Milán 1963-1974.

### 5.3. Bibliografia sobre la obra de I. Calvino

- C. Calligaris, *Italo Calvino*, Mursia, Milán 1985.
- C. Benusi, *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milán 1990.
- C. Cases, *Patrie lettere*, Einaudi, Turín 1987.
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milán 1985.
- M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Turín 1978.
- M. Corti, *Intervista a I. Calvino*, "Autografo", nº. 6, 1985.
- C. Segre, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Turín 1984.
- C. Segre, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, "Strumenti critici", nº. XIII, 1979.
- A. Berardinelli, *Calvino moralista, ovvero restar sani dopo la fine del mondo*, "Diario", nº. 7, 1991.
- AA.VV., *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale di Firenze 1987*, a cura di G. Falschi, Garzanti, Milán 1988.
- L. De Federicis, *"La giornata di uno scruttatore" di Italo Calvino*, Loescher, Turín 1989.
- P. Lagorio, *I silenzi narrativi di Palomar*, "Autografo", nº. 2, 1984.
- D. Manuela, *Calvino critico: i percorsi letterari, gli scritti critici, le scelte di poetica*. Presentazione di Guido Guglielmi. Transeuropa, Ancona 1999.
- I. Calvino, *Lettere: 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini, A. Mondadori, Milán 2000.
- P. Castellucci, *Un modo di stare al mondo: Italo Calvino e l'America*, Adriatica, Bari 1999.
- Calvino*, a cura di Daniele Brogi, Palumbo, Palermo 2000.  
2 videos (VHS). 1 : Dal Neorealismo agli anni Sessanta.  
- 2 Dalla narrazione combinatoria al Postmoderno.

#### 5.4. **Bibliografia sobre la obra de L. Sciascia**

- L. Sciascia, *Opere: 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milán 2000.
- C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, Mursia, Milán 1990 (1a. ed. 1974).
- C. Ambroise, introducción a los 3 vols. de L. Sciascia, *Opere*, Bompiani, Milán 1987, 1989 y 1991.
- L. Cattanei, *Leonardo Sciascia*, Le Monnier, Florencia 1979.
- A. Motta, *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Lacaita, Manduria-Bari 1985.
- Il sereno pessimista. Omaggio a Leonardo Sciascia*, a cura di A. Motta, Manduria, Lacaita 1991.
- O. Rosani, *Leonardo Sciascia*, Luisè ed., Rimini 1990.
- F. Gioviale, *Sciascia*, Giunti, Florencia 1993.
- «Nuove Effemeridi», nº. 1 monográfico, 1990.

#### 5.5. **Bibliografia sobre la Nueva Vanguardia**

- AA.VV., *Grupoo'63. Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milán 1966.
- W. Siti, *Il realismo nell'avanguardia*, Einaudi, Turín 1975.
- M. Corti, *Neoavanguardia*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Turín 1978.
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 vols., Loescher, Turín 1981.
- F. Muzzoli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni sessanta*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982.
- L. Vetri, *Letteratura e caos*, Edizioni del Verri, Mantua 1986.



AA.VV., *Gruppo '63. La nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini & A. Giuliani, Feltrinelli, Milán 1964.

AA.VV., *Gruppo '63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli & A. Guglielmi, Feltrinelli, Milán 1976.

Para la bibliografía sobre los autores, nos remitimos al capítulo 20.

## 5.5. Bibliografía sobre el Neoexperimentalismo

### 5.5.1. A. Pizzuto

R. Jacobbi, *Antonio Pizzuto*, La Nuova Italia, Florencia 1971.

G. Contini, *Antonio Pizzuto*, in *Letteratura dell'Italia Unità 1861-1968*, Einaudi, Turín 1988.

G. Contini, *Guida breve a Paginette*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Turín 1970.

G. Contini, *Nota per l'ultimo Pizzuto*, in A. Pizzuto, *Ultime e penultime*, Il Saggiatore, Milán 1978.

C. Segre, «*L'Hypnopaleoneomachia*» di Pizzuto, in *I segni e la critica*, Einaudi, Turín 1969.

S. Longhi, *Pizzuto: l'oscurità, la luce (Studi di Ultime)*, «Strumenti novecenteschi», X, 1983.

L. Barile, *Piccolo omaggio a Pizzuto*, «Autografo», nº. 3, 1986.

G. Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note, riflessioni*. Introduzione di Walter Pedullà, Polistampa, Florencia 2000.

### 5.5.2. G. Parise

B. Callegher, nota bibliográfica a los dos vols. de G. Parise, *Opere*, Mondadori, Milán 1987, 1989.

- C. Altarocca, *Parise*, La Nuova Italia, Florencia 1972.
- P. Petroni, *Invito alla lettura di Parise*, Mursia, Milán 1975.
- A. Zanzotto, *Storia di Parise*, in G. Parise, *Arsenico*, Ed. Becco Giallo, Oderzo 1986.
- N. Naldini, *Parise dopo Comisso*, in G. Parise, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987.
- AA.VV., *Con Goffredo Parise. Atti del Convegno di Treviso di 1987*, Treviso 1988.

### 5.5.3. **G. Testori**

- E. Ghidetti, *Giovanni Testori*, in AA.VV., *I Contemporanei*, Marzorati, vol. VI, Milán 1977.
- A. Cascetta, *Invito alla lettura di G. Testori*, Mursia, Milán 1983.
- G. Testori, a cura di G. Cappello, "Il Castoro", La Nuova Italia, Florencia 1983.
- C. Segre, *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milán 1963.
- R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, Mursia, Milán 1985.

### 5.5.4. **A. Arbasino**

- G. Gramigna, *Alberto Arbasino*, in AA.VV., *I Contemporanei*, Marzorati, vol. VI, Milán 1977.
- M.L. Vecchi, *Arbasino*, La Nuova Italia, Florencia 1980.
- E. Bolla, *Invito alla lettura di Arbasino*, Mursia, Milán 1979.
- R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, Mursia, Milán 1985.

#### 5.5.5. **L. Mastronardi**

- AA.VV., *Per Mastronardi*, introducción de M. Corti, La Nuova Italia, Florencia 1982.
- G. Contini, *Lucio Mastronardi*, in *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Einaudi, Turín 1988.
- I. Crotti, *Lucio Mastronardi*, *Dizionario critico della letteratura italiana*, dirigido por V. Branca, 4 vols., UTET, Turín 1986 (1a.ed. 1973).

#### 5.5.6. **L. Meneghello**

- AA.VV., *Su per Meneghello*, a cura di G. Lepschy, Ed. di Comunità, Milán 1983.
- M. Corti, introducción a L. Meneghello, *I piccoli maestri*, Mondadori, Milán 1986.
- R. Damiani, *L. Meneghello*, *Dizionario critico della letteratura italiana*, dirigido por V. Branca, 4 vols., UTET, Turín 1986 (1a.ed. 1973).

#### 5.5.7. **L. Malerba**

- M. Corti, *Luigi Malerba. Salto mortale*, "Strumenti critici", nº. II, 1968.
- M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Turín 1978.
- M. Corti, *Luigi Malerba. Una scommesa con il reale*, "Autografo", nº. 13, 1988.
- P. Mauri, *Luigi Malerba*, La Nuova Italia, Florencia 1977.
- F. Muzzioli, *Malerba*, Bagatto, Roma 1988.
- Gruppo "Laboratorio", *Luigi Malerba*, Lacaita, Manduria-Bari 1994.

- M. Heyer-Caput, *Per una letteratura della riflessione: elementi filosofico-scientifici nell'opera di Luigi Malerba*, Haupt, Berna 1995.
- "Alfabeta", nº. 95, 1987.
- A.Camps, *Encuentro con el escritor Luigi Malerba*, "Lateral", Oct. de 1997.

#### 5.5.8. V. Consolo

- E. Mazzali, *Vincenzo Consolo*, in *Dizionario della letteratura mondiale del '900*, dirigido por F.L. Galati, Roma 1980.
- C. Segre, introducción a V. Consolo, *Lunaria*, Mondadori, Milán 1987.
- C. Segre, *La costruzione a chiocciola nel «sorriso dell'ignoto marinaio» di V. Consolo*, in C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Turín 1991.
- A. Camps, *Poliedricidad y dircusro narrativo en la narrativa de V. Consolo*, Actas del Congreso de Italianistas, Granada, 2000.

#### 5.6. Bibliografía sobre la narrativa postmoderna

- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Turín 1997.
- AA.VV., *Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Einaudi, Turín 1996.
- M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era dell simultaneità*, Donzelli, Roma 1997.
- AA.VV., *Now generation*, "Pulp", 5, mayo 1996.
- AA.VV., *Scrittori cannibali: chi sono, chi li pubblica, chi li critica*, "Letture", 534, feb. 1997.

- Nello Ajello, *Se una notte de inverno un Tarantino... Arriva il 'Pulp' italiano*, "L'Espresso", 21 marzo 1996.
- Narrative invaders! Panorama critico e pratico*, a cura di Nanni Balestrini & Renato Barilli, "La Bestia", 1, verano 1997.
- Narrative invaders. Narratori di Ricercare: 1993-1999*, scelti da Nanni Balestrini, Testo & immagine, Turín 2000.
- Lezioni sul postmoderno: architettura, pittura, letteratura. Malerba, Consolo, Eco, Vassalli, Volponi ...* Atti del Seminario di studi diretto da Romano Luperini, Palermo 1-3 aprile 1996, a cura di Franco Marchese, Palumbo Palermo 1997.
- G. Amoroso, *Il notaio della via lattea: narrativa italiana 1996-1998*, S. Sciascia, Caltanissetta 2000.
- M. Baudino, *La nuova scrittura? Acqua e sapone*, "La Stampa", 16 mayo 1998.
- L. Cazzato, *Generi, recupero, dissoluzione: l'uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, Schena, Brindisi 1999.
- Angiola Codacci-Pisanelli, *Foto di gruppo con atlante. Geografia dei nuovi narratori*, "L'Espresso", 23 abril 1998.
- Luca Gervasutti, *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*, Campoanotto Editore, Udine 1998.
- Angelo Guglielmi, *Uffa, la solita generazione*, "L'Espresso", 14 agosto 1997.
- Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Turín 1995.
- Filippo La Porta, *Scrittori. La mappa delle storie*, "Musica! Rock e altro", 22 enero 1998.
- Giampiero Mughini, *Giovani cannibali alla prova del Nove. Geografia e storia della generazione post-tutto*, "Panorama", 22 enero 1998.
- Postmoderno?*, a cura di Giuseppe Petronio, Massimiliano Spanu, Gamberetti, Roma 1999.

- P. Colaiaicomo, *Tutto questo è Beautiful: forme narrative della fine millennio*, L. Sossella, Roma 1999.
- M. Barengi: *Oltre il Novecento: appunti su un decennio di narrativa, 1988-1998*, Marcos y Marcos, Milán 1999.
- V, Spinazzola, *Letteratura e popolo borghese*, UNICOPLI, Milán 2000.
- A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli: attraversare l'attesa*, Diabasis, Reggio Emilia 1999.
- Lezioni sul postmoderno: architettura, pittura, letteratura. Malerba, Consolo, Eco, Vassalli, Volponi ... Atti del Seminario di studi diretto da Romano Luperini, Palermo, 1-3 aprile 1996*, a cura di Franco Marchese, Palumbo, Palermo 1997.

Véase, además:

- «La bestia», revista literaria, nº. 1, 1997.
- «L'indice dei libri», marzo de 1997.

A continuación recogemos algunos títulos relevantes de esta corriente, por orden alfabético de los autores:

- Niccolo' Ammaniti, *Fango*, Mondadori, Milán 1996.
- Silvia Ballestra, *Il compleanno dell'iguana*, Mondadori, Milán 1991.
- Enrico Brizzi, *Bastogne*, Baldini e Castoldi, Milán 1996.
- Giuseppe Caliceti, *Fonderia Italghisa*, Marsilio, Venecia 1995.
- Rosana Campo, *Il pieno di super*, Feltrinelli, Milán 1993.
- Giuseppe Culicchia, *Tutti giu' per terra*, Garzanti, Milán 1994.
- Giuseppe Culicchia, *Passo doble*, Garzanti, Milán 1995.
- Andrea Demarchi, *Sandrino e il canto celestiale di Robert Plant*, Mondadori, Milán 1996.

Matteo Galiano, *Una particolare forma di anestesia chiamata morte*, Einaudi, Turín 1997.

Francesca Mazzuccato, *Hot line*, Einaudi, Turín 1996.

Alessandra Montrucchio, *Ondate di calore*, Marsilio, Venezia 1996.

Giulio Mozzi, *La felicità terrena*, Einaudi, Turín 1996.

Giulio Mozzi, *Il male naturale*, Mondadori, Milán 1998.

Aldo Nove, *Woobinda*, Castelvechi, Roma 1996.

Aldo Nove, *Puerto Plata Market*, Einaudi, Turín 1998.

Marco Philopat, *Costretti a sanguinare*, Shake, Milán 1997.

Stefano Piccolo, *Storie di primogeniti e di figli unici*, Feltrinelli, Milán 1996.

Andrea G. Pinketts, *Il conto dell'ultima cena*, Mondadori, Milán 1998.

Luca Ragagnin, *Anime pixel*, Fermenti, Roma 1998.

Isabella Santacroce, *Fluo*, Castelvechi, Roma 1995.

Isabella Santacroce, *Destroy*, Feltrinelli, Milán 1996.

Tiziano Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Einaudi, Turín 1996.

Tiziano Scarpa, *Amore*, Einaudi, Turín 1998.

Simona Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, Einaudi, Turín 1997.

Chiara Zocchi, *Olga*, Garzanti, Milán 1996.

Véase, además, la reciente edición de:

P.V. Tondelli, *Opere: romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milán 2000, 2 vols.

#### 5.6.1. **U. Eco**

M. Ganeri, *Il "caso" Eco*, Palumbo, Palermo 1991.

B. Pischedda, *Come leggere "Il Nome della Rosa"*, Mursia, Milán 1994.

R. Puletti, *La storia occulta: Il pendolo di Foucault di Umberto Eco*, P. Lacaita, Taranto 2000.

#### 5.6.2. **G. Morselli**

V. Coletti, *Guido Morselli*, "Otto-Novecento", n°. 5, sept.-oct. 1978.

S. Costa, *Morselli*, La Nuova Italia, Florencia 1981.

AA.VV., *Guido Morselli dieci anni dopo. Atti del convegno*, Gavirate 1984.

#### 5.6.3. **S. Satta**

S. Caronia, *Un nichilismo arcaico. Memoria e pietà in "Il giorno del giudizio" di S. Satta*, "Letteratura Italiana contemporanea", n°. 8, 1983.

G. Amoroso, *Salvatore Satta*, in AA.VV., *La realtà e il sogno. Narratori italiani del Novecento*, a cura di G. Mariani y M. Petrucciani, vol. II, Lucarini, Roma 1987.

C. Martignoni, *"Il giorno del giudizio" di Salvatore Satta: la possibilità di un romanzo impossibile*, in AA. VV., *Dicibilità del sublime. Atti del Convegno*, a cura di T. Kemeny & E. Cotta Ramusino, Campoanotto, Udine 1990.

#### 5.6.4. **G. Bufalino**

G. Amoroso, *Gesualdo Bufalino*, in AA.VV., *La realtà e il sogno. Narratori italiani del Novecento*, a cura di G. Mariani & M. Petrucciani, vol. II, Lucarini, Roma 1987.

N. Zago, *Gesualdo Bufalino*, Il Pungitopo, Marina di Patti 1987.



Además de las recensiones de C. Marabini, “La Nazione”, 14 junio 1981, y L. Sciascia, “L’Espresso”, 23 dic. 1984.

## **6. Objetivos didácticos del capítulo**

Es objetivo didáctico prioritario de este capítulo la presentación de la evolución que ha seguido la narrativa italiana desde el “*boom*” económico hasta la actualidad. El capítulo traza una panorámica que sitúa en su contexto histórico y en la tradición literaria italiana las diferentes aportaciones de este período, desde la narrativa burguesa hasta el Postmodernismo, pasando por el análisis de autores clave como I. Calvino o L. Sciascia, y corrientes como el Experimentalismo y la Nueva Vanguardia.

## **Capítulo 20**

### **Últimas tendencias de la poesía y el teatro italianos**

## **1. Esquema del contenido del capítulo**

1. Esquema del contenido del capítulo
2. Introducción
  - 2.1. Problemática general
  - 2.2. Preguntas clave
3. Desarrollo del capítulo
  - 3.1. La poesía
    - 3.1.1. La línea lombarda
    - 3.1.2. El Experimentalismo
      - 3.1.2.1. Andrea Zanzotto
        - 3.1.2.1.1. Bio-bibliografía de A. Zanzotto
        - 3.1.2.1.2. Evolución de la obra de A. Zanzotto
      - 3.1.2.2. Pier Paolo Pasolini
        - 3.1.2.2.1. Bio-bibliografía de P.P. Pasolini
        - 3.1.2.2.2. Pasolini poeta
      - 3.1.2.3. Paolo Volponi
      - 3.1.2.4. Francesco Leonetti
      - 3.1.2.5. Roberto Roversi
      - 3.1.2.6. Amelia Rosselli
    - 3.1.3. Últimas investigaciones en poesía dialectal
    - 3.1.4. La Nueva Vanguardia
      - 3.1.4.1. "*I Novissimi*"
      - 3.1.4.2. A. Giuliani
      - 3.1.4.3. E. Pagliarani
      - 3.1.4.4. E. Sanguineti
      - 3.1.4.5. A. Porta
      - 3.1.4.6. N. Balestrini
      - 3.1.4.7. F. Leonetti
    - 3.1.5. Entre la superación del vanguardismo y la nueva investigación experimental

- 3.2. El teatro
  - 3.2.1. El teatro italiano en el último cuarto de siglo
  - 3.2.2. Dario Fo
- 4. Actividades complementarias
  - 4.1. Comentario de textos
  - 4.2. Reflexión sobre los temas tratados
- 5. Bibliografía
- 6. Objetivos didácticos del capítulo

## **2. Introducción**

### **2.1. Problemática general**

A mediados de los años '50, se abre una etapa compleja en el panorama poético no sólo en Italia sino en el plano internacional. Eso es debido a los cambios profundos que el capitalismo tardío introduce en el panorama cultural, en general, y literario, en particular, y a la extraordinaria difusión que alcanzan los medios de comunicación de masas. El modo como la poesía hace frente a esta nueva situación (que afecta a las relaciones interpersonales, la visión del mundo, la expresión de la subjetividad y el mundo personal del autor y, en último término, a la condición de alienación que sufre el hombre contemporáneo) resulta de todo punto determinante en sus nuevas propuestas estéticas. Por todo ello se ha hablado, en la última mitad de siglo, de una cierta negación de la poesía, que se produce de modo paralelo a un proceso de verdadero relanzamiento de la misma, según el cual se confía a la literatura, y más concretamente a la poesía, toda posibilidad de salvación personal.

En el campo poético, este período se caracteriza por una diversidad de propuestas, que van del Experimentismo, corriente halla nuevas vías de expresión en estos últimos años, a una renovación radical de la poesía, la cual en su grado máximo adopta soluciones vanguardistas, de la mano de la recuperación de las vanguardias históricas (Expresionismo y Surrealismo francés, básicamente). Junto a estas dos líneas, se halla también una corriente de retorno al orden, que se manifiesta en la recuperación del Simbolismo de finales del siglo XIX, más o menos impregnado de la influencia del Decadentismo italiano, que enlaza con posiciones literarias postmodernas (por ejemplo, al

conferir a la literatura la condición de Verdad), o manifiesta incluso un cierto *revival* del Romanticismo.

A continuación, veremos como evoluciona en Italia la poesía, desde el Experimentalismo y el Vanguardismo de los años '50-'60, hasta la crisis de la fase experimental (que comporta la de la poesía en sí misma), a finales de los años '70, pero sobre todo en los '80. Posteriormente trataremos del nuevo *revival* de la poesía, que se produce en la década de los años '90, y se desarrolla desde una pluralidad de tendencias estéticas, las cuales incorporan, de un modo más o menos intenso, la nueva visión postmoderna del mundo.

La segunda parte de este capítulo está dedicada, en cambio, a analizar la evolución de la producción dramática italiana en la segunda mitad del siglo XX. Ésta se produce bajo la influencia del Experimentalismo, presentando una fortísima innovación formal. Prestaremos una atención especial a una de las figuras italianas más representativas de este campo: Dario Fo.

## **2.2. Preguntas clave**

2.2.1. Analiza la situación de la literatura en el capitalismo moderno: ¿de qué modo la nueva realidad socio-económica queda reflejada en la poesía de esos años?

2.2.2. ¿Qué diferencias separan la investigación poética llevada a cabo por el Experimentalismo y la Nueva Vanguardia en Italia?

2.2.3. ¿Cuáles son las etapas que presenta la Nueva Vanguardia italiana en este terreno? Analiza la evolución del movimiento, en relación con el debate teórico que se desarrolla en el interior del grupo.

2.2.4. ¿Cuál es el panorama poético italiano a partir de mediados de los años '70 y qué tendencias y directrices presenta?

2.2.5. ¿Cómo evoluciona el Experimentalismo en el terreno de la producción dramática en la segunda mitad del siglo XX, desde el “Teatro del absurdo” a las nuevas propuestas teatrales?

### **3. Desarrollo del capítulo**

#### **3.1. La poesía**

La etapa que se abre a partir de 1956 se sitúa claramente fuera del ámbito del Hermetismo, que ha dominado el panorama italiano durante buena parte del siglo XX. Continuará la producción de algunas de las máximas figuras de la poesía italiana de la época, como Montale (que, sin embargo, deriva, en los años '50, hacia posiciones poéticas claramente antisimbolistas, por ejemplo en su volumen titulado *La Bufera e altro*). Paralelamente, ciertos poetas inicialmente vinculados con el Hermetismo muestran significativas evoluciones personales hacia otras posiciones (este es el caso de Luzi o de Zanzotto), mientras que aún persisten algunos epígonos del Hermetismo (como Maria Luisa Spaziani o Silvio Ramat). En estos años entran en escena otros nombres que pertenecen a una generación literaria posterior. Se trata de poetas reunidos en torno a “L'Officina”, que manifiestan claramente la superación de las posiciones herméticas y, en términos generales, el rechazo de la “línea novecentista” dominante, a la vez que presentan una investigación poética claramente experimental, en el lenguaje y los temas. Este cambio se empieza a producir ya en los años de la postguerra, en la primera mitad de los años '50, por ejemplo en Pasolini,

Volponi o Zanzotto. Otros autores, por el contrario, se adentran de lleno en una poética vanguardista (donde cuenta no sólo la negación de la “línea novecentista” dominante, sino el rechazo frontal a toda la institución poética tradicional) en la década de los años '60. Se trata de un desarrollo de las posiciones iniciales manifestadas a mediados de los '50 por el grupo de escritores que se reúne en torno a la revista “Il Verri”.

A finales de los años '60 y principios de los '70, se empiezan a observar, en cambio, los signos de una etapa que se caracterizará por el descrédito de la poesía en Italia (y de la literatura, en general), el cual se produce de modo paralelo a la eclosión de los movimientos contestatarios en el país. De tal modo que no se puede hablar de una verdadera renovación de la expresión poética en Italia hasta la última década del siglo pasado —o, si se prefiere, a partir de mediados de los años '80—. Dicha renovación se producirá gracias a la recuperación de la experimentación poética llevada a cabo por la Vanguardia anterior.

### **3.1.1. La línea lombarda**

En el proceso de distanciamiento respecto del Hermetismo, destacan las aportaciones de una corriente poética bastante compacta que la crítica italiana denomina la “línea lombarda” (sobre todo a partir de la antología poética de Luciano Anceschi, de 1952). Esta corriente surge del propio seno del Hermetismo, pero evoluciona hacia una poética que se halla próxima a soluciones narrativas, donde se impone la temática civil.

La “línea lombarda” se caracteriza no sólo porque su producción poética se centra en el ambiente cultural de Milán, sino también, y muy especialmente, por un racionalismo de corte ilustrado que se combina con una “poéti-



ca de los objetos”, sin rechazar las posiciones novecentistas de la etapa anterior. En gran parte eso se debe a que el maestro de esta línea es **Vittorio Sereni**, un autor muy estrechamente relacionado, en su origen, con la poética hermética, como sabemos (por ejemplo, en el volumen titulado *Frontiera*, de 1941), pero que evoluciona hacia nuevas soluciones poéticas a partir de *Diario d'Algeria* (1947) y, sobre todo, en su tercer volumen (*Gli Strumenti umani*, de 1965), plenamente inscrito en una poética narrativa que se adentra en una experimentación marcada por su fuerte investigación plurilingüística. Otros referentes de este grupo serán **Montale** y la poesía de **Rebora**.

Podemos establecer dos momentos dentro de este grupo. El primero alcanza su máximo desarrollo entre 1955 y 1965, mientras que el segundo comprende la etapa entre 1965 y 1975. Los miembros del primer grupo son **B. Cattafi**, **L. Erba**, **G. Orelli**, **N. Risi**, **D. Menicanti** y **G. Giudici**. Mientras que los del segundo grupo o generación son **G. Cesarano**, **G. Majorini**, **G. Raboni** y **T. Rossi**.

**Bartolo Cattafi** (1922-1979, nacido en Sicilia, pero trasladado muy pronto a Milán), propone una nueva interpretación (entre decadente y anarcoide, o por momentos casi surrealista) del Hermetismo. Es un poeta muy próximo a soluciones expresionistas, en volúmenes como *Le mosche del meriggio* (1958), *L'osso, l'anima* (1964), *L'aria secca del fuoco* (1972), *La discesa del trono* (1975), *Marzo e le sue idi* (1977) o bien *L'allodola otobrino* (1979).

El milanés **Luciano Erba** (1922), profesor universitario, estudioso de literatura francesa y traductor, se dio a conocer ya en 1951 con *Linea K*. En su obra se muestra más próximo a una poesía de lo prosaico, totalmente orientada a reflejar lúdicamente la realidad presente. En este sentido, se muestra próximo a soluciones poéticas como

las de Pagliarani, que veremos más adelante. Pero, sobre todo, se caracteriza por su ironía y por un tono de diversión y juego que le distancian de la poesía de Sereni, sin perjudicar su expresión poética, particularmente elegante. En este punto, como la crítica ha puesto de manifiesto, Erba recuerda por momentos al francés J.P. Toulet-. Posteriormente, reunirá su primera producción poética en el volumen *Il male minore* (1960), que irá seguido, años más tarde, de *Il prato verde* (1977), así como de un nuevo volumen conjunto, *Il nastro di Moebius* (1980). A continuación, publicará *Il cerchio aperto* (1983), *Il tranviere metafisico* (1987) –volumen que incluye unas pocas traducciones—, *L'ippopotamo* (1989), y más recientemente *L'ipotesi circense* (1995).

De tono innegablemente sabiano y penniano es la poesía de **Dacia Menicanti**, nacida en Piacenza en 1914, pero que ha vivido casi siempre en Milán (donde se licenció en estética con A. Banfi, y frecuentó su grupo de discípulos). De ahí su amistad con Sereni. Es una traductora notable (de autores como Noël Coward, y los poetas Silvia Plath y Dylan Thomas, entre otros), como también profesora, y colaboradora en múltiples publicaciones literarias. Su obra poética, orientada al cultivo del epigrama (una característica recurrente en la “línea lombarda”) se da a conocer algo tardíamente con el volumen *Città come* (1964). Otros títulos posteriores de Menicanti son *Un nero d'ombra* (1969), *Poesie per un passante* (1978), o *L'ultimo quarto* (1990). Se trata de una poesía realista, coloquial y narrativa, donde la ironía alcanza altas cotas satíricas, que se desarrolla en torno a algunos pocos núcleos temáticos — la crítica los ha sintetizado en la dicotomía “amor-muerte”—, los cuales son abordados desde múltiples registros y con una particular intensidad expresiva.

**Giorgio Orelli** (nacido en Airolo, en la Suiza italiana, en 1921), es conocido también como traductor de Goethe y crítico literario (destacaremos tan sólo sus *Accertamenti montaliani*, de 1984, o *Il suono dei sospiri*, un volumen sobre Petrarca, de 1990). Discípulo de Gianfranco Contini, se dio a conocer como poeta, apadrinado por el mismo Contini, en 1944, con *Né bianco né viola*. La suya es una poesía culta (donde se observa la complacencia por la cita irónica y la reescritura de otros textos), que remite a menudo a los clásicos italianos —Dante y Petrarca, en primer lugar—, así como a algunos maestros contemporáneos —recordaremos, en este sentido, al Montale de los *Mottetti* sobre todo, y a Pascoli, además de Saba, Penna y también Sinisgalli—, y otras figuras relevantes de la tradición alemana (Goethe y Rilke). Todo ello determina su tendencia al cultivo del epigrama (recurrente en la “línea lombarda”, junto con la “poética de los objetos”), que en su poesía se compagina cada vez más con un carácter narrativo y coloquial, así como con un tono difuso de ironía y una atención constante por el plurilingüismo poético. Sus volúmenes más destacables son *L'ora del tempo* (1972). *Sinopie* (1977) y *Spiracoli* (1989).

El milanés **Nelo Risi** (1920) presenta, en cambio, una producción poética donde la tradición lírica italiana (de nuevo el referente del Montale de los *Mottetti* resulta imprescindible, junto con la obra de Sereni) se combina con una investigación poética que incorpora el lenguaje de los nuevos medios de comunicación de masas. En este proceso, se aprecia un mayor compromiso con su tiempo, actitud que se irá matizando, sin embargo, a partir de los años '70, hacia el cultivo de una temática más personal y subjetiva. Risi ha presentado recientemente una antología personal de su obra que se conoce como *Il mondo in una mano* (1994). De su producción destacan los volúmenes

*L'esperienza* (1948), *Polso teso* (1956), *Pensieri elementari* (1961), *Dentro la sostanza* (1965), *Di certe cose che dette in versi suonano meglio che in prosa* (1970). Y, en su segunda etapa, *Amica mia nemica* (1976), *I fabbricanti del "bello"* (1983) o *Le risonanze* (1987) y *Mutazioni* (1991).

Al mismo grupo pertenece el poeta **Giovanni Giudici**, nacido en Le Grazie (provincia de La Spezia) en 1924, aunque se trasladó muy pronto a Roma (1933), donde se licenció en literatura francesa. Periodista, publicista (trabajó para la Olivetti de Ivrea), traductor (de poetas eslavos e ingleses, sobre todo) y ensayista, además de político, se dio a conocer como poeta en 1953 con el volumen *Fiori d'improvviso*, seguido del más importante *L'educazione cattolica* (1963), donde se consolidan ciertos temas y soluciones explorados ya anteriormente (como, por ejemplo, la figura del empleado, de sabor kafkiano —verdadero alter-ego y a la vez prototipo del hombre urbano contemporáneo—, que traduce la alienación del individuo en el mundo industrial y el capitalismo tardío. Toda esta primera producción poética converge en la antología personal *La vita in versi* (1965), seguida de *Autobiologia* (1969), *O Beatrice* (1972), *Il male dei creditori* (1977), *Il ristorante dei morti* (1981), *Lume dei tuoi misteri* (1984), *Salutz* (1986), *Prove del teatro* (1989), *Fortezza* (1990), *Quanto spera di campare Giovanni* (1993) y el más reciente *Empie stelle* (1996). Se trata de una poesía fundamentalmente autobiográfica, que tiende a un tono coloquial y de negación de lo sublime, básicamente irónico, es decir, a un realismo cotidiano netamente prosaico, que adquiere una función extrañante, sin renunciar, sin embargo, a la instancia comunicativa. Desde este punto de vista, se trata de una poesía ajena al Hermetismo, como también a ciertas soluciones experimentales coetáneas. De ahí que se le haya definido como un neo-crepuscular (Fortini), o que algunos

críticos hayan reconocido en su obra la influencia de Saba (a través de Caprioni), del primer Montale, y del Sereni de *Gli strumenti umani*.

El segundo momento de la “línea lombarda” incluye la obra del milanés **Giorgio Cesaranao** (1928-1975), que presenta una poesía narrativa, impregnada por el lenguaje de los medios de comunicación de masas, que se orienta completamente a la denuncia de las condiciones sociales del capitalismo tardío. De hecho, su compromiso social, mucho más sólido que en los otros miembros del grupo, le llevará a tomar parte en los movimientos contestatarios y, consecuentemente, desembocará en el abandono final de la poesía a partir del '68, en un proceso de radicalización de sus posiciones que no es exclusivo de Cesaranao, pero que en su caso le acabará conduciendo al suicidio en 1975. Destacaremos los volúmenes *L'erba bianca* (1959), *La pura verità* (1963), y sobre todo el más relevante, *La tartaruga di Jastov* (1966), que irá seguido de su último título, *Romanzi naturali* (publicado póstumamente en 1980).

El mismo tono de denuncia (sintomático, por otra parte, de una innegable “proletarización” de la condición social del poeta acaecida después del “boom” económico) se halla de nuevo en la poesía de un otro milanés, **Giancarlo Majorino**, nacido también en 1928, que no se da a conocer hasta 1959, con *La capitale del Nord*. Se trata de una producción poética centrada en la realidad cotidiana de la nueva sociedad capitalista, que persigue sobre todo soluciones comunicativas (una opción temática y poética que, al fin y al cabo, le aproximan a Pagliarani). Su poética se distancia del Neorrealismo no por la objetividad en la representación de la realidad, sino por la opción a favor de un experimentalismo lingüístico que le inscribe de lleno

en la línea del Expresionismo de la primera mitad del siglo XX (de ahí que se haya hablado de los vocianos como referentes poéticos directos de su obra). Marjorino presenta una poética de los objetos reales, común a toda la “línea lombarda”, que le sitúa en la misma línea de actuación poética de Pagliarani. Pero en su caso se combina con una ambición experimentalista recurrente, que se halla en consonancia con sus inquietudes ideológicas (la crítica le define como un marxista crítico, bastante conocido como ensayista), y le lleva a interesarse por la realidad del nuevo mundo industrial. Es una poesía entre prosaica, coloquial y satírica, que presenta una clara influencia de la obra de Brecht. Su experimentalismo poético se acentuará en volúmenes posteriores, como *Lotte secondarie*, de 1967, o *Equilibrio in pezzi*, de 1971, al incorporar fragmentos de ensayos o diálogos. El rechazo de la poesía entendida como consuelo gratificante y evasión de la realidad se consolida en posteriores volúmenes (*Sirena*, de 1976, o *Provvisorio*, de 1984), aunque se suaviza definitivamente en su producción poética de los años '80 y '90, por ejemplo, en volúmenes como *Ricerche erotiche* (1986) o *La solitudine degli altri* (1990).

Por su lado, **Giovanni Raboni** (nacido también en Milán, en 1932), poeta, crítico literario y teatral, traductor del francés (tanto de poesía –Baudelaire— como de prosa –Proust—), así como asesor editorial y colaborador en muchas publicaciones periódicas, se dio como poeta a conocer en 1961, aunque su primer volumen un poco importante será *Le case della Vetra* (1966), que reúne su producción juvenil. A este título le seguirán *Cadenza d'inganno* (1975), *Nel grave sogno* (1981), el volumen de corte erótico *Canzonette mortali* (1986), y la antología personal *A tanto caro sangue. Poesie 1957-1987* (1988), que recogen lo más significativo de su obra. Posteriormente han apa-

recido dos volúmenes más: *Versi guerrieri e amorosi* (1990) y *Ogni terzo pensiero* (1993). En Reboni se observa de nuevo el autobiografismo de otros miembros del grupo, que ahora se enriquece con múltiples referencias literarias (Montale, Eliot, los autores precedentes de la línea lombarda, como Sereni y Caproni, así como los coetáneos, Pagliarani y Majorino, o incluso el Fortini más ideológico). De tal modo que observemos como la poesía de Raboni se recarga de varios estilos, que van del más lírico, al más marcadamente político. Como la crítica ya ha puesto de manifiesto, su poesía se postula como simple operación de racionalización sobre el presente con los instrumentos culturales de los que dispone el autor, hasta el punto de que se ha hablado de un innegable manierismo en su obra, debido a las múltiples referencias culturales en juego. Todos los registros empleados por Raboni hallan, a pesar de la complejidad, un punto de difícil equilibrio armónico. Eso se debe a que el autor rebaja la tensión experimental y opta abiertamente por mantener la instancia comunicativa, lejos de las soluciones expresionistas más osadas.

Una investigación plurilingüística parecida a la de los demás miembros del grupo —aunque más orientada al Experimentalismo que en Raboni— se observa en la poesía del milanés **Tiziano Rossi**, nacido en 1935, cuyos volúmenes más importantes son *Il cominciamondo* (1963), *La talpa imperfetta* (1968), *Dello sdrucchiolare e del rialzarsi* (1976), *Quasi costellazione* (1982), *Miele o no* (1988) o *Movimento dell'adagio* (1993). De nuevo se pone de manifiesto la filiación “lombarda” del autor en la tendencia narrativa y discursiva de su poesía, que incluso se combina con diálogos (como ya hallábamos en Gozzano), y evidencia la centralidad del mundo cotidiano y los objetos que lo habitan en su obra. Todas estas características se hayan acentuadas, si queremos, por la lección poética de Sereni.

Más restringido es el conocimiento de **Giampero Neri**, (pseudónimo de Giampero Pontiggia), nacido en Guanda, cerca de Milán, en 1927, autor del volumen a mitad de camino entre prosa y poesía, *L'aspetto occidentale del vestito* (1976), al cual seguirá, a una cierta distancia, *Liceo* (1986).

Esta corriente se vincula parcialmente con algunos exponentes lombardos que se inscriben dentro la línea de los denominados “poetas enamorados”, de los años ’70-’80, como **Maurizio Cucchi**. La antología de poesía lombarda más documentada, en este sentido, es de **Giorgio Luzi**: *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, publicada en 1989, que incluye incluso algunos autores del Ticino.

### 3.1.2. El Experimentalismo

#### 3.1.2.1. Andrea Zanzotto

Considerado el poeta más relevante de “la generación intermedia”, según Montale, y sin duda una de las personalidades poéticas italianas más destacadas del siglo pasado, Andrea Zanzotto es un nombre clave en el Experimentalismo poético de la segunda mitad del siglo XX.

##### 3.1.2.1.1. Bio-bibliografía de A. Zanzotto

Nacido en Pieve di Soligo (provincia de Treviso) el 10 de octubre de 1921, y muy vinculado desde siempre a su tierra (excepto por algunos períodos transcurridos en Suiza, París, Viena y los EE.UU., o también Milán), se licenció en Letras por la Universidad de Padua en 1942, y participó en la lucha



partisana durante la Guerra. Fue profesor de instituto durante muchos años. Poeta, ensayista, periodista, crítico literario y prosista (con una producción que se publica muy tardíamente, excepto *Sull'Altipiano*, de 1964, en volúmenes como *Racconti e prose*, de 1990, o *Fantasie di avvicinamento*, de 1991), se dio a conocer como poeta en 1950 con el Premio “San Babilà”, y a continuación con el volumen *Dietro il paesaggio* (1951), al que siguieron *Elegia e altri versi* (1954), *Vocativo* (1957) y, unos años más tarde, la antología de poemas juveniles *A che valse?* (1971). La segunda etapa de Zanzotto se inicia con *IX Egloghe* (1962), en una línea que se verá profundizada a continuación por *La Beltà* (1968), *Gli sguardi i fatti e senhal* (1969), *Pasque* (1973), el volumen de poemas en dialecto titulado *Filò* (1976), la trilogía poética compuesta por *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986) y, por último, *Meteo* (1996).

### 3.1.2.2.2. Evolución de la obra de A. Zanzotto

Zanzotto muestra, en sus principios, una producción poética claramente heredera del Hermetismo, que es un referente ineludible para el autor, combinado con el legado surrealista, ya sea por el uso de la metáfora o por ciertas características estilísticas recurrentes en su obra. Otro referente en su caso será el Romanticismo (de Hölderlin y Leopardi). Nos hallamos, sin duda, ante una producción poética culta, cargada de referencias literarias, y muy elaborada conceptual y estilísticamente. El volumen poético *Vocativo* marca un momento de inflexión en su trayectoria, anticipando ciertos temas y soluciones poéticas propios de la segunda etapa de Zanzotto —que pasa por ser el más significativo para la evolución de la poesía italiana de la segunda mitad del siglo XX—: es decir, el Zanzotto de los años '60 (de *Beltà*, por ejemplo), plenamente inmerso en una poética experimental sintomática de la crisis del Simbolismo, que desemboca en la investigación de nuevas

vías para la expresión poética. Su conciencia de la crisis se consolida ya en *Vocativo*, en torno al tema de la disolución del yo (que se manifiesta, por ejemplo, en la disgregación de la estructura sintáctica, el uso del monólogo, a menudo carente de una verdadera expresión de la subjetividad, o la imposibilidad de comunicación humana), que se corresponde con una disgregación similar del mundo objetivo que rodea al yo poético (ya se trate del paisaje, como del mundo fisiológico, hasta extremos absolutamente fisiológicos y corporales). Esta nueva poética optará por un uso difuso y amplio del plurilingüismo, que incorpora todo tipo de registros lingüísticos, incluidos los propios del mundo contemporáneo, que ha impregnado totalmente la realidad del poeta.

Esta línea experimental será la que caracterice a Zanzotto en su madurez, es decir, en la etapa que se consolida a partir de los experimentos “metapoéticos” de *IX Egloghe* —una verdadera reelaboración, precisa y rigurosa, del antiguo código de la poesía bucólica, que comprende desde Virgilio hasta los clásicos italianos—. Dicha reelaboración se lleva a cabo sobre la base del tema recurrente de la problemática relación entre el yo poético y su entorno (entendido como “paisaje”, o bien “lenguaje poético”). Ésta alcanzará su apogeo en la afasia poética, ante la constatación de una irreconciliable relación entre significado y significante. Así se aprecia, por ejemplo, en *Beltà*, un volumen que representa una verdadera apología de la autonomía del significante. La nueva poética se manifiesta en Zanzotto a través de un rasgo que le caracteriza literariamente: el descubrimiento de la dimensión inconsciente, y estrictamente corporal del individuo, puramente fisiológica en muchos momentos. En esta fase, su poesía alcanza el punto del balbuceo insignificante, expresándose desde la total distorsión y deconstrucción sintáctica.

Sin embargo, el Experimentalismo osado de Zanzotto, afín, en muchos aspectos, a la investigación coetánea llevada a cabo por la Nueva Vanguardia, se diferencia de esta última por sus objetivos finales. En efecto, no se orienta a poner de manifiesto la artificialidad de la literatura, o a desmistificar y mostrar el absurdo de la realidad circundante a través de un lenguaje desintegrado, reflejo de un mundo que se halla en proceso de disgregación. Por el contrario, Zanzotto persigue, con esta operación, recuperar un significado originario, a través de una laboriosa investigación lingüística realizada entre los detritos lingüísticos —y culturales— de una entera civilización. Esta misma búsqueda presupone, por sí misma, una fe substancial en la poesía como espacio de salvación personal que recupera, sin duda, el legado hermético de los años de formación del autor. En Zanzotto, este aspecto se vincula (casi psicoanalíticamente, para una buena parte de la crítica), con su tierra natal de la región del Véneto, contemplada como el único espacio de autenticidad para la creación poética en los tiempos modernos.

De ahí la investigación constante de Zanzotto, ya desde los años '60, en un plurilingüismo de carácter polifónico, que se enriquece con los experimentos llevados a cabo en la poesía dialectal o el lenguaje infantil (*petèl*) hacia mediados de los años '70. A través de tales experimentos, Zanzotto alcanza un grado total de desintegración gramatical y sintáctica, como se aprecia en su obra de los últimos años, donde predomina la inserción de todo tipo de signos en la escritura poética. Por esta vía, Zanzotto no sólo emprende una renovación extraordinaria del lenguaje poético italiano de estos últimos años, sino que se enfrenta a uno de los máximos problemas de la nueva sociedad: la alienación del individuo en la fase del capitalismo tardío, que se manifiesta en el abismo existente entre significado y significante, desembocando en una poética del

balbuceo, donde se imponen las onomatopeyas o sugerencias fónicas de cualquier tipo (es decir, ya sea en los registros lingüísticos más pre-gramaticales, como en los más hiper-literarios), llegando incluso la afasia. En cualquier caso, asistimos a una búsqueda del significado primigenio, que se adivina en la densidad histórica que adquiere el lenguaje, e incluso en su misma corporalidad y dimensión física, y en la sorpresa suscitada por las asociaciones inusitadas (no exentas de ironía, o incluso de sarcasmo). La crítica ha interpretado este proceso como una verdadera regresión, que intenta desandar el camino desde la corrupción cultural del presente, hasta la pureza originaria de la naturaleza, expresándose a través de la dimensión matérica y más estrictamente fisiológica. Con todo, la fe en la poesía que manifiesta Zanzotto a pesar de todo, radica precisamente en esta capacidad de la poesía para situarse críticamente al margen del lenguaje corriente (en el registro más bajo y anterior a la norma, o bien en el más elevado y culto): es decir, al margen del fango de los detritos de una cultura en decadencia, que el poeta adivina en el lenguaje normativo y estandarizado de la nueva cultura de masas.

### 3.1.2.2. **Pier Paolo Pasolini**

De la múltiple actividad creativa de Pasolini, una personalidad compleja y contradictoria como pocas en la Italia de la segunda mitad del s. XX, sólo nos ocuparemos aquí de su producción poética, que se inicia en 1942 con la publicación de *Poesie a Casarsa*. Dejamos para el capítulo 19, que hemos visto precedentemente, los demás aspectos de su obra.

### 3.1.2.2.1. **Bio-bibliografía de P. P. Pasolini**

Pier Paolo Pasolini nació el mes de marzo de 1922 en Bologna, hijo de un militar de carrera. Este hecho motivó múltiples traslados en su infancia y adolescencia (Parma, Belluno, Conegliano, Cremona...). Su madre, una maestra originaria de Casarsa (Friuli), ejerció una extraordinaria influencia sobre él. Este hecho se añade al valor sentimental que siempre tuvo para Pasolini la tierra de su madre, Casarsa, donde pasaba los veranos y donde ambos se trasladaron entre 1942 y 1944 (cuando los bombardeos los desplazaron a Versuta, hasta el final de la Guerra). Allí vivió Pasolini incluso después de la Liberación, trabajando como maestro en Valdassone, cerca de Casarsa. El año 1945 está marcado por la tragedia familiar, debido a la muerte del hermano Guido —tres años más joven que él—, un partisano que luchaba por el Friuli contra los exyugoslavos. Ese es también el año de su licenciatura en Letras por la Universidad de Bologna (con una tesis sobre Pascoli), donde conoció al crítico de arte Roberto Longhi (una figura importante en su producción cinematográfica posterior).

Las discrepancias con su padre (e incluso el odio hacia él) se acentúan en estos años de la postguerra. En estos momentos se incrementa su actividad literaria, y se consolida el compromiso político (Pasolini se inscribe en el PCI y participa activamente en la campaña del Frente Popular en las elecciones de 1948). En otoño de 1949 estalla el primero de los múltiples escándalos de la vida de Pasolini, acusado de corrupción de menores y actos obscenos en lugares públicos; un hecho que determina su expulsión del magisterio, el abandono de Casarsa, y el traslado a Roma con su madre al año siguiente. Los '50 marcan el inicio de su colaboración cinematográfica (como guionista y director), y la intensificación de la actividad literaria, que Pasolini alterna con las colaboraciones en publicaciones de la época, donde irá tomando cuerpo su intervención, siempre polémica, en el debate cultural del país. Son también los años de la fundación de una revista fundamental del panorama italiano del momento, "L'Officina", que estará vigente entre 1955 y 1959. Es una época decisiva para el autor, que le proyecta al verdadero centro del panorama cultural italiano en las dos décadas siguientes, hasta su muerte. Pasolini murió asesinado en Ostia, cerca de Roma, la noche del 1 al 2 de noviembre de 1975.

### 3.1.2.2.2. **Pasolini poeta**

La poesía de Pasolini se inscribe de lleno en la “línea antinovecentista”, un término que él mismo contribuyó a acuñar en 1952. En gran parte este hecho deriva de su conocimiento profundo de Pascoli, autor que es el punto de partida y verdadero maestro de esta línea poética italiana, continuada más tarde en la obra de Saba, Penna, Bertolucci, entre otros. Esta línea se enfrenta, con una mayor o menor voluntad de polémica o lucidez en los objetivos perseguidos, al Hermetismo predominante aún en la inmediata postguerra.

*Poesie a Casarsa*, escritas en friulano y publicadas en 1942, constituyen la primera parte del volumen posterior y más conocido, *Le meglio gioventù* (1954, obra reeditada con múltiples revisiones en 1973 como *La nuova gioventù*, de acuerdo con los cambios experimentados por el autor en los veinte años que habían transcurrido). *Le meglio gioventù* reúne las poesías escritas por Pasolini en dialecto entre 1941 y 1953. A este núcleo inicial de *Poesie a Casarsa*, que recibió muy buena acogida en su época, cabe añadir otros escritos de Pasolini publicados en la revista que él mismo fundó en 1943, “*Lo stroligùt di cà da la aga*” (“el astrólogo de este lado del agua”, es decir del Tagliamento). Son también los años en que Pasolini funda, con otros amigos, la “*Academiuta di lenga furlana*” (“la academia de la lengua friulana”), en 1945.

El mismo mundo friulano se halla presente en el volumen poético *L’usignolo della Chiesa cattolica* (1958), escrito, sin embargo, en lengua italiana. Mientras, Pasolini había publicado un volumen fundamental para la época, *Le ceneri di Gramsci* (1957), que se compone de once poemas largos escritos en estrofas de tres versos. Este volumen constituye el punto de partida de su poesía civil, escrita en el dialecto de Roma, al cual Pasolini incorpora el

habla jergal de los bajos fondos de la ciudad. Esta línea hallará continuidad en los títulos posteriores: *La religione del mio tempo* (1961), *Poesía in forma di rosa* (1964) y *Trasumanar e organizzar* (1971).

La intensa actividad de Pasolini como crítico contribuye en gran medida a perfilar su poética en esta época. Así, por ejemplo, son notables los ensayos de *Passione e ideologia* (1960) —que sugieren un orden de prioridades claro entre ambos términos, apostando por el primero—. Este volumen de ensayos se publicó parcialmente en “L’Officina”, en primer lugar. Allí Pasolini dio a conocer un texto fundamental en la época: *La poesia dialettale del Novecento*, como también *La poesia popolare italiana*, dos ensayos clave de 1952 y 1955 respectivamente, que se habían publicados previamente como introducción a dos antologías poéticas editadas por la editorial Guanda. Otros volúmenes de ensayos publicados con posterioridad son también muy útiles para entender su poética y su análisis de la sociedad contemporánea: *Empirismo eretico* (1972), *Scritti corsari* (1975), y el volumen póstumo *Il Portico della Morte* (1988).

El mundo friulano, vinculado íntimamente a la figura de su madre, a sus vacaciones veraniegas, a la juventud y el descubrimiento del mundo, en fin, es fundamental en los primeros tiempos de la carrera literaria de Pasolini, como podemos ver. Casarsa tendrá un valor mítico para el autor, como espacio de su edad de oro personal. Y esa lengua poética —el habla de Casarsa, con ecos de una influencia veneciana—, será elevada por Pasolini, de un modo totalmente artificial, a la condición de *koinè* friulana. Con todo, no hay que olvidar que se trata de la lengua de su madre, pero no de la suya propia, y que Pasolini empieza a escribir en dialecto cuando ambos ya habían abandonado Casarsa, es decir, en Bolonia. Por tal motivo, la poesía dialectal de Pasolini adquiere, por la misma naturaleza de su

singular opción lingüística, un cariz muy claro de operación mitificadora, hallándose impregnada de un halo de leyenda, como la crítica ya ha evidenciado anteriormente: el poeta contempla y describe ese mundo, pero se sitúa ya fuera de él, geográficamente y culturalmente, pues no pertenece íntimamente a él.

El “mito” de una edad de oro personal es fundamental para entender a Pasolini, pues más tarde se proyectará sobre otras esferas, al margen de la experiencia estrictamente personal del autor. Así, por ejemplo, en el mundo pre-capitalista y primitivo, que el autor percibe como auténtico de un modo similar, por su carácter ahistórico e incontaminado.

Este cambio se produce ya con el traslado de Pasolini a Roma, y se evidencia en el abandono del friulano por del dialecton de Roma, que se acompaña de la incorporación de una nueva temática poética. En efecto, en los años '50 este espacio mítico está representado, a los ojos de Pasolini, no tanto por el mundo rural, sino por el subproletariado urbano de Roma (que veremos también pulular por sus novelas y películas, como *Accattone*, de 1961). Este nuevo grupo social se caracteriza por su primitivismo y su existencia primaria, un rasgo que en Pasolini reviste siempre un aire de felicidad y plenitud sensual, de libertad, al fin y al cabo, propia tan sólo de la vida instintiva y casi animal. En este mundo urbano marginal Pasolini proyectará su anhelo de heterodoxia y afán de protesta. En gran parte porque el *lumpen*, en su marginalidad que reviste una ahistoricidad consubstancial, queda esencialmente fuera (más allá o más acá, según se mire) de cualquier proyecto político, incluido el Marxismo que Pasolini, como militante del PCI, profesa. Dicha profesión de fe política se ponía muy de manifiesto ya en *Le ceneri di Gramsci*, un volumen poético importante no sólo por su innovadora propuesta formal, sino también porque la forma discursi-



va del poema largo le permite reflexionar sobre los límites y el alcance real del compromiso político intelectual: sus condicionantes y limitaciones de clase, o bien su interés de orden totalmente personal —más que político o incluso ideológico— por el subproletariado, pues no persigue de hecho su verdadera emancipación.

El mito de una pureza primigenia persistirá en Pasolini, a la búsqueda de esa “humanidad virgen y primitiva” que cada vez le alejaba más del mundo del capitalismo tardío, surgido con el “boom” económico. Este es el motivo de su interés, en primer lugar, por el Sur de Italia, después por África, y más tarde por la India. Este proceso de traslación del espacio mítico al Tercer Mundo irá en aumento a medida que cambian las condiciones socio-económicas italianas, a partir de los años ‘50-’60. En esa época, se asiste a una verdadera homogeneización cultural del país, a la consolidación de la nueva industria cultural italiana, a la difusión de los medios de comunicación de masas, etc. En la misma época, Pasolini se va distanciando cada vez más del Marxismo oficial, de un modo que se hace patente ya a partir de los sucesos de Hungría de 1956. Dicho momento de distanciamiento y de pérdida de fe en la revolución se halla representado en su obra por el volumen poético titulado *La poesía in forma di rosa* (1964), y se verá progresivamente incrementado con las revueltas del ‘68, interpretadas por Pasolini como meras revueltas de jóvenes burgueses, y como tal, criticadas duramente. La posición de Pasolini será muy polémica con unos y con otros por entonces. Su crisis ideológica de esa época, sin duda profunda, acompaña a su progresivo abandono de la poesía, que acaba siendo tan sólo poesía civil para él. Este proceso está en plena consonancia con su vocación de polemista y casi fustigador social, llevada a cabo desde sus ensayos y colaboraciones periodísticas, así como desde el cine, en el conjunto de su obra comprendida entre los años

'60 a los '70. En este contexto —de carácter mucho más desesperanzado y completamente diferente del de sus años de juventud—, surge la revisión de *La nuova gioventù*, que —como la crítica ya ha puesto de manifiesto—, representa no tanto una revisión, como un ataque feroz a su poética juvenil.

No cabe duda de que Pasolini es una figura contradictoria y compleja, incómoda para muchos (de derechas o de izquierdas) hacia el final de su vida, que acabará de un modo más bien oscuro. A la vez decadente y realista, poeta civil y poeta experimental, historicista y antihistoricista, comunista fiel al PCI y anticomunista radical del PR, gramsciano y disidente, poeta-culto y “poeta-salvaje” o instintivo, racional y furioso a la vez. Es un autor que oscila siempre entre la inocencia y el sentimiento de culpa, siendo un símbolo de la contradicción radical y absoluta de dos polos esencialmente irreconciliables, que no hallarán jamás un punto de equilibrio. Entre ambos se halla la figura del intelectual en la segunda mitad del s. XX, tal como Pasolini ve el conflicto. Esto explica su violenta vocación de polémica, y sus posiciones más discutidas y discutibles contra el '68 o la Nueva Vanguardia, pero sobre todo evidencia la absoluta incomodidad de su figura en el panorama italiano de los años anteriores a su muerte.

### 3.1.2.3. **P. Volponi**

Paralelamente al Experimentalismo de Zanzotto y Pasolini, se desarrolla la actividad poética de los miembros del grupo “L'Officina”, fundada en 1955 por Pasolini, Leonetti y Roversi. En este grupo colaboró estrechamente Paolo Volponi. Como ya anticipamos en el capítulo 18, el grupo de “L'Officina” se enfrenta críticamente, en la narrativa y la poesía, al canon literario anterior: el Herme-

tismo, por un lado, y el Neorrealismo, por el otro. Su rechazo de la línea dominante se realiza reivindicando, desde el cultivo de una poética experimental, la “línea anti-novecentista”, contraria a la tradición predominante en buena parte del siglo XX.

Paolo Volponi, un autor que ya presentamos en el capítulo 19 en su faceta de narrador, cultiva también una poesía caracteriza particularmente por el prosaismo expresivo, muy consciente de su confrontación con la tradición hermética. Su obra poética se orienta casi exclusivamente a la recuperación del poema largo (“*poemetto*”), también cultivado por Pasolini, que es, de hecho, un rasgo distintivo de toda esta corriente. En el mismo sentido, explora una poesía de carácter narrativo, rehuyendo el momento subjetivo y lírico (como también la tradición métrica dominante), en beneficio de la racionalidad y la comunicación con el público. Esta línea poética desarrolla fundamentalmente el plano de la reflexión ideológica sobre el presente, con un fuerte contenido político e ideológico, a la vez que opta prioritariamente por el verso libre, de carácter poco musical, y los períodos sintácticos largos y complejos. De tal modo que en Volponi, como en los demás autores de esta línea poética del siglo XX, poesía y narratividad se hallan estrechamente entrelazados, orientándose a un mismo compromiso social del escritor con su tiempo, que es de carácter más personal que exactamente —o bien orgánicamente— político.

De su obra destacaremos los volúmenes poéticos *Il ramarro* (1948) y *L'antica moneta* (1955), en los que aún persiste la influencia hermética, ya superada en *Le porte dell'Appennino* (1960), seguido por la antología personal *Poesie e poemetti. 1946-1966* (1980), *Con testo a fronte* (1986) y *Nel silenzio campale* (1990).

### 3.1.2.4. **F. Leonetti**

Leonetti, por su lado (nacido en Cosenza en 1924, pero inscrito en el ambiente literario de Bolonia hasta 1963, cuando se traslada a Milán, y pasa a gravitar plenamente en el grupo de la Nueva Vanguardia), muestra, en estos primeros años de su etapa de Bolonia y de la amistad con Pasolini, una total colaboración con el grupo de “L’Officina” que él mismo contribuye a crear en 1955. Esta colaboración se desarrolla paralelamente a su vinculación con “Il Menabò” de Vittorini en los mismos años. Prevalece en toda esta etapa el compromiso del escritor con su tiempo, ya sea en su obra poética como en la narrativa. Pero en Leonetti se hace patente también la recuperación de los clásicos italianos, como Carducci y Leopardi, así como Parini y Campanella, a la búsqueda de modelos válidos y útiles para una poesía civil en la segunda mitad del siglo XX. Una poesía civil que, sin embargo, no rehuye la lección vanguardista del Expresionismo de la primera mitad del siglo XX, profundamente intervencionista en el plano social, por otra parte, como ya vimos en el volumen I al tratar de los escritores vocianos. En este sentido, cuenta sobre todo el referente de Rebora, un verdadero maestro para Leonetti en el lenguaje poético y el estilo, de carácter fuertemente discursivo. De los vocianos, Leonetti retoma el uso del epigrama.

Con estos precedentes no sorprenderá la derivación de Leonetti, después de las revueltas del ‘68 y de su etapa de superación de la Nueva Vanguardia, hacia una poesía entendida como vehículo de las ansias de lucha política del autor. No hay que olvidar tampoco la fuerte influencia ejercida por Brecht en Leonetti. Su Experimentalismo poético no sólo es muy evidente en su orientación hacia la crítica social —o incluso claramente política—, sino también en la combinación de varios géneros

—por ejemplo, en el corte narrativo y argumentativo que presenta la poesía en su caso, donde abundan las reflexiones teóricas—. En este sentido, cabe recordar los volúmenes poéticos titulados *Antiporta* (1952) y *Poemi* (1953), que desembocan en los “*poemetti*” más significativos de *La cantica* (1959). En el terreno de un mayor compromiso político, cabe mencionar *Percorso logico de 1960-1975* (1976). En cambio, el desencanto revolucionario del autor se reflejará sobre todo en *In uno scacco (nel settantotto)* (1979). En su obra poética más reciente persiste aquella posición crítica inicial respecto al presente que caracteriza a Leonetti en líneas generales. Así se observa, por ejemplo, en los volúmenes *Palla di filo* (1986) y *Le scritte sconfinare* (1994), que trata de la Guerra del Golfo y reúne los textos en prosa *Foglietti privati* —que para algunos críticos es lo mejor de este autor—.

### 3.1.2.5. **R. Roversi**

Por su lado, Roberto Roversi, nacido en Bolonia en 1923, poeta y narrador a su vez, se inscribe de lleno en el ambiente literario de “L’Officina” y la tensión ética que preside la actividad literaria de todo el grupo. Con todo, será un compromiso menos proclive a las investigaciones experimentales, que evoluciona, sin embargo, desde un marcado populismo inicial hacia posiciones más innovadoras, a partir de la influencia recibida del experimentalismo vanguardista de los años ’60, y de los movimientos contraculturales posteriores. *Dopo Campoformio* (1962) recoge la producción poética inicial, compuesta básicamente de “*poemetti*” de corte pasoliniano. Mientras que *Le descrizioni in atto (1963-1969)*, de 1970, se inscribe ya de lleno en el segundo momento del autor. En esta etapa, Roversi muestra un rechazo radical a aceptar la nueva industria

cultural, reivindicando el espacio de una absoluta marginalidad literaria.

### 3.1.2.6. **Amelia Rosselli**

El caso de Amelia Rosselli, nacida en París en 1930, es bastante diferente. No se trata de una poeta inscrita en el grupo de “L’Officina”, aunque su obra presenta una fuerte investigación experimental. Hija de un antifascista asesinado por el régimen, se refugiará en 1940 en los EE.UU. Y en Inglaterra después de la ocupación de Francia por parte de los nazis. Su formación en Letras (francesas e inglesas), Filosofía y Música (un dato importante en su experimentación en el verso y la métrica) resulta poco corriente por entonces en Italia, y en cualquier caso le confiere un carácter diferente. Por tal motivo, no sorprende que remita a otros referentes culturales –que no son comunes en sus compatriotas coetáneos—, como Ezra Pound, los surrealistas franceses, o los poetas metafísicos ingleses. Cuanto a la tradición italiana, serán relevantes Campana y Montale, así como Pavese, por el uso del verso largo. Si se prefiere, todos ellos se pueden resumir como el momento de crisis de la tradición simbolista internacional. Rosselli no regresará a Roma hasta la postguerra (1950). Desde entonces, trabajó en esa ciudad como asesora editorial y traductora, hasta su suicidio en 1996.

Rosselli se dio a conocer como poeta en 1963 con 24 poesías presentadas por Pasolini en “Il Menabò”. Seguirán los volúmenes *Variazioni belliche* (1964), *Serie ospedaliera* (1969), *Documento 1966-1973* (1976), el “poemetto” *Impromptu* (1981) y la antología personal *Antologia poetica* (1987). Junto a esta importante producción, cabe recordar también su obra poética en inglés y francés (recordaremos, en este sentido, *Sleep. Poesie in inglese*, de 1992). El Experimentalismo de Rosselli, muy centrado en la investigación métrica y el uso no normativo del lenguaje (en

el terreno sintáctico como en el léxico, o bien en el uso de la puntuación), persigue siempre una intensidad emotiva y una violencia expresiva que son muy características de la autora, como también lo es su invención léxica (a menudo bilingüe), repleta de asociaciones lingüísticas libres que a menudo rozan el delirio. Éstas se orientan a expresar de un modo no mediatizado lo que podríamos definir no exactamente como sus vivencias, sino más bien los movimientos de su inconsciente. De este modo, en su obra se interrelacionan mundo interior –plano profundo– y exterior –que no se halla representado, sino interiorizado–, donde destaca la combinación de lenguaje privado y lenguaje corriente –aunque éste último se halla sometido a un proceso de extrañamiento o enajenación–. Se trata de una poesía que persigue la comunicación absoluta del yo, y en este afán evidencia toda la problemática de una ausencia de significado en el lenguaje de nuestros tiempos, definido por su inautenticidad. De ahí que la autora se haya aproximado por momentos a experiencias poéticas como el orfismo (en la recuperación de Campana, por ejemplo), y también, desde otra perspectiva, a la investigación vanguardista llevada a cabo por “Gruppo ’63”, con el cual participará momentáneamente.

### **3.1.3. Últimas investigaciones en poesía dialectal**

La poesía dialectal ha experimentado en la segunda mitad del siglo XX un gran incremento y muestra niveles de una innegable calidad. Esto se produce precisamente en un momento en que se produce la práctica desaparición del dialecto como lengua de uso en el mundo cotidiano, como consecuencia de la consolidación de la sociedad de masas y los nuevos medios de comunicación. En gran medida, la opción a favor del dialecto refleja, en varios

autores, un anhelo de carácter nostálgico por salvar el mundo que el capitalismo tardío amenaza con haciendo desaparecer a grandes velocidades (las tradiciones populares, la realidad coloquial inmediata y más auténtica, los paisajes natales, así como ciertos valores humanos ligados a este mundo pre-industrial). Sin embargo, otra parte importante de poesía dialectal se inclina más bien por la denuncia social, o incluso se vincula con los movimientos contestatarios de finales de los '60. Por todo ello, esta corriente constituye un terreno fundamental para el Experimentalismo poético italiano de los años '50-'60.

No hay duda de que en la opción a favor del dialecto, el elemento lingüístico resulta fundamental, aún más, si cabe, en un país como Italia, de rica tradición cultural popular, que ha alcanzado una homogeneización lingüística muy tardíamente en el siglo XX, en una época en la que la irrupción de la nueva sociedad del “boom” económico ha contribuido por partida doble al proceso de alienación del sujeto. Por tal motivo, el uso del dialecto en poesía se ha equiparado a la búsqueda de la pureza y autenticidad originarias que los nuevos tiempos amenazan. Este fenómeno se acentúa aún más en los dialectos que no cuentan siquiera con una tradición escrita (como es el caso del cawsarsés de **Pasolini**, que él llamaba friulano). Entre la nostalgia de los orígenes (en **Giotti** o **Marin**, e incluso en **Pasolini**) y las posiciones más ideologizadas (de **Pedretti** o **Loi**), se abre un abanico de investigaciones poéticas en varios dialectos, que se desarrollan desde una pluralidad de posiciones poéticas: la poética elegiaca y onírica de **Tonino Guerra**, por ejemplo, el populismo de **Nino Pedretti**, el existencialismo de **Raffaello Baldini**, el Expresionismo de **Franco Loi**, o el descubrimiento del mundo arcaico en **Albino Piero**.

**Tonino Guerra** nació en Santarcangelo de Romaña (provincia de Forlì) en 1920. Sus inicios como poeta se re-



montan a la experiencia vivida en el campo de concentración alemán de Trosidorf. Conocido sobre todo como guionista cinematográfico en Roma, donde colaboró con los más importantes del cine italiano (con nombres que van de Antonioni a Elio Petri, Francesco Rosi, y sobre todo Federico Fellini), es también narrador (recordaremos, en este sentido, sus obras de los años '50, hasta sus novelas más recientes, como *La pioggia tiepida*, de 1984), además de poeta, muy conocido y apreciado desde su primer volumen, *I scarabócc* (1946), que incluye las poesías sobre el campo de concentración. Este volumen inicia su primera etapa (donde predomina la composición lírica breve), y continúa con *La sciuptèda* (1950), reunidos en *I bu* (1972). La segunda, en cambio, manifiesta la predilección por el poema largo de corte narrativo, o "*poemetto*", escrito en verso libre. Este segundo momento se desarrolla en torno al mundo de la Romaña rural (que se expresa naturalmente en dialecto), contemplada como un mundo arcaico: una Romaña que se convierte en el símbolo del sufrimiento humano, representada de manera realista y con un sabor populista (predominan los ancianos, los locos del lugar, los mendigos...), con un matiz crepuscular innegable, que no cae nunca, sin embargo, en efusiones patéticas, dejándose llevar, en cambio, por las sugerencias oníricas (por ejemplo, en la recreación de los paisajes, que toman visos irreales). Destacan los volúmenes *Il miele* (1981), *La campanna* (1985), *Il viaggio* (1986), y el más reciente *Libro delle chiese abbandonate* (1988), que opta, sin embargo, por el cultivo de la prosa poética.

Del mismo pueblo es **Nino Pedretti**, nacido en 1923 y fallecido en 1981. Conocido como profesor de literatura inglesa en la Universidad de Urbino, y traductor del inglés (de la poeta Silvia Plath, por ejemplo), una lengua que conocía bien por sus estancias frecuentes en Inglate-

rra y los EE.UU. Pedretti publica en el dialecto de Romaña tres volúmenes: el cancionero con más de una voz anónima *Al vòusi* (1975), y los volúmenes —menos populares y más elegíacos— titulados *Te fugh de mi paèis* (1977) y *La chèsa de témp* (1981), donde este último se halla más centrado en los recuerdos infantiles, que se verán recuperados ante la inminencia de la muerte del autor. Su opción por el dialecto aspira a representar -- como manifiesta el autor en el volumen de 1975—, con una “lengua brutal y trágica” --es decir, la lengua de los pobres—, el mundo de sufrimientos de las clases populares y socialmente más marginadas, de un modo similar a lo que hemos visto al hablar de Guerra, y a lo que veremos más tarde en Baldini.

Igualmente de Santarcangelo de Romaña es **Raffae-lo Baldini**, nacido en 1924, licenciado en Filosofía por la Universidad de Bolonia, y conocido sobre todo como publicista y periodista. Baldini no se dio a conocer como poeta hasta muy tarde, en 1976, con el volumen *È solitèri*, primera parte del volumen siguiente, *La nàiva* (1982), al que seguirá *Furistìr* (1988). Se trata de una poesía de corte existencialista, que opta por el dialecto en la búsqueda de una comunicación más amplia con todos los estratos sociales. En un primer momento, prefiere las composiciones líricas breves y adopta un estilo realista, con el cual se enfrenta al mundo marginal de su provincia natal, y especialmente al mundo de los locos, que en *Furistìr* no serán personajes extravagantes, sino absolutamente corrientes, contemplados desde una óptica grotesca, que alcanza incluso al yo poético, protagonista a su vez. En el segundo volumen se observa la tendencia hacia el cultivo del “*poemetto*”, así como una fuerte orientación hacia la parataxis en la reproducción del habla coloquial, en monólogos o diálogos de carácter obsesivo.

**Franco Loi**, en cambio, nació en Génova en 1930, hijo de padre sardo y madre emiliana, aunque muy pronto se trasladó a Milán (1937). De ahí su pluralidad de opciones dialectales, aunque se inclina mayoritariamente por el milanés. Militante comunista hasta 1962, cuando pasa a militar en la Nueva Izquierda y empieza a trabajar para la editorial Mondadori como publicista. Es muy conocido como crítico, especialmente de poesía contemporánea.

Sus inicios como poeta se remontan a finales de 1965, cuando empieza a escribir poesía de manera casi febril. El fuerte Expresionismo de sus primeros volúmenes poéticos, entre grotescos y sarcásticos, obedece sin duda a eso. No publicará, sin embargo, hasta 1971, en la revista "Nuovi Argomenti", y en volumen hasta 1973, bajo el título *I cart*, que irá seguido de *Poesie d'amore* (1974), *Stròleggh* (1975), *Teàter* (1978), *Angel y L'aria* (1981), *Lünn* (1982), *Bach* (1986), *Liber* (1987) y *Umber* (1992). Su poesía experimental mezcla múltiples registros lingüísticos (pero básicamente explora en la confusión lingüística y la condición cambiante del habla de la ciudad de Milán en los años '50), orientándose a la deformación lingüística y la representación alucinada de la realidad, con una voluntad de denuncia social (que se adentra en una temática plural, que va de la Guerra, al descubrimiento del mal, en el plano histórico como en el personal, el lamento por el paraíso personal perdido, el mundo del proletariado urbano, etc.). Predomina la ambientación de tonos trágicos, donde no faltan elementos visionarios, como, por ejemplo, un particular bestiario amenazador que le caracteriza. Con todo, los dos volúmenes que abren la década de los '80 parecen marcar el abandono de este expresionismo de tonos agresivos que define al primer Loi, y nos remite directamente a la lección poética de Tessa y del Expresionismo de la primera mitad del siglo XX. En su segunda etapa, Loi muestra, en cambio, la tendencia hacia lo que el propio

autor ha definido como un “lombardo provenzal”, es decir, una poesía de tonos más serenos, que se corresponde a la caída de la tensión experimental, en líneas generales, en la Italia de esos años. Esta etapa corresponde también al momento del desengaño político del autor, que se verá superado con el volumen *Liber*.

**Albino Pierro**, nacido en Tursi (provincia de Matera, Basilicata) en 1916, estudió, sin embargo, en el norte, aunque se licenció en Filosofía en Roma, en 1944. En la capital trabajó como profesor de instituto, y allí murió en 1995. Pierro mantuvo, con todo, un fuerte vínculo con su pueblo natal, que cuenta con un dialecto de los más arcaicos de Italia. Se dio a conocer como poeta en 1946 con *Liriche*, un volumen que irá seguido de seis volúmenes poéticos más, también en italiano. Las primeras muestras en poesía dialectal, y las más auténticas y apreciadas por la crítica, son muy más tardías, ya que Pierro no publica su primer volumen, *A terra d'u ricorde*, hasta 1960. A este título le siguen *Metaponto* e *I'nnamurete* de 1963, entre otros. En su poesía hallamos de nuevo el mundo primigenio, casi atemporal y ciertamente pre-industrial, propio de la cultura rural de su Tursi nativo, que se expresa en una lengua completamente inexistente y fuertemente expresionista, con la cual Pierro se enfrenta, desde su “exilio” cultural, a una temática fundamentalmente elegíaca y existencial, marcada por el tema recurrente de la muerte.

Junto a estas figuras poéticas, no hay duda que cabe tener en cuenta la parte de producción poética dialectal de algunos autores que hemos tratado anteriormente, como **Pasolini** o **Zanzotto**, los cuales se aproximan al dialecto desde varias posiciones poéticas, en concomitancia con estas experiencias coetáneas.

### 3.1.4. La Nueva Vanguardia

El período innovador y experimental que se inicia a mediados de los años '50 está dominado inicialmente por el grupo de "L'Officina", pero muy pronto se verá relevado por un nuevo grupo de escritores reunidos en torno a la revista "Il Verri". Esta inflexión se acentúa aún más a partir de la organización de la Nueva Vanguardia en el congreso de Palermo de 1963, cuando surge el denominado "Gruppo '63". Esta nueva corriente poética ya estaba definida, sin embargo, en la antología *I Novissimi...*, de Alfredo Giuliani, presentada en 1961. Incluso antes de esta fecha, se observan las primeras muestras de poesía vanguardista, por ejemplo, en *Laboerintus* de Sanguineti, publicado en 1956, o incluso en la obra poética de Edoardo Cacciatore (*Graduali*, de 1953 y 1954), un autor que, sin embargo, no perteneció a "Gruppo '63".

#### 3.1.4.1. «*I Novissimi*»

En 1961 hallamos ya el núcleo esencial de la nueva escuela —aunque ésta no tomará un nombre definitivo hasta el '63— con la publicación de una antología poética muy famosa, *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, presentada por uno de los miembros del grupo, **Alfredo Giuliani**. La antología en cuestión presentaba las obras recientes de cinco poetas: **Elio Pagliarani**, **Edoardo Sanguineti**, **Antonio Porta**, **Nanni Balestrini** y el propio **Alfredo Giuliani**, todos ellos pertenecientes a la generación nacida entre '27-'35, menos el último, que era ligeramente mayor (nació en 1924). Mostraban varios elementos comunes, a pesar de sus personales evoluciones literarias posteriores: se presentaban como intérpretes de una ruptura manifiesta respecto a la generación poética preceden-

te (o posthermética), y mostraban una fuerte voluntad experimental, y un compromiso con la nueva sociedad de masas, resultante del capitalismo tardío imperante a partir del “boom” económico. Como consecuencia, su poética aspira a dar respuesta a esta nueva visión del mundo. Se define por su fragmentarismo, su discontinuidad del proceso imaginativo y cognoscitivo, su distorsión de la sintaxis convencional, la supresión del yo-poético, y la visión esquizofrénica de la realidad.

La influencia de Luciano Anceschi fue determinante desde el primer momento en la formación del grupo. Especialmente por la valoración positiva de una cierta línea poética del s. XX contraria al Hermetismo; un s. XX que no será, con todo, demonizado, como sí hicieron, en cambio, los miembros del Experimentalismo de “L’Officina” respecto a la literatura de la primera mitad del siglo XX. La propuesta de Anceschi se orientaba más bien a una redefinición respecto a la línea novecentista de la lírica italiana contemporánea, en parte perfectamente válida. En el mismo sentido, propugnaba un redescubrimiento en la poesía de una dimensión nueva, que rechaza la instancia evasiva, y se abre al cambio histórico y a los nuevos tiempos —y, por lo mismo, a la evolución de las respectivas poéticas—. De este modo, al cambiar el contexto de los años ’30, cambiaba igualmente el carácter de la poesía contemporánea, como de hecho se constataba también en la pintura y otras artes plásticas.

Así pues, la decidida defensa del s. XX emprendida por Luciano Anceschi en esos años le alejará definitivamente de las posiciones de “L’Officina”, y le llevará a reivindicar a futuristas, dadaistas, surrealistas, etc., a la búsqueda de nuevos instrumentos literarios capaces de dar respuesta a una nueva realidad social. En este sentido, cabe destacar su interés por la poética de Montale (de un cierto Montale), de signo muy contrario al de Ungaretti y

al Hermetismo de los años '30; y en el plano internacional, su predilección por la obra de Pound y Eliot. Todo ello permite tomar en consideración de modo especial un elemento fundamental de la nueva poética: el “correlativo objetivo”, que propicia el acercamiento sorprendente de elementos sin conexión entre sí, o bien la aproximación entre el plano de lo abstracto y el de lo concreto, de lo intelectual y lo sensitivo. La poética del objeto montaliana adquiere, por esta vía, una cierta aureola mágica en esta época, de la mano de la valoración positiva que lleva a cabo Anceschi. Entre el objeto y el símbolo se desarrolla, de hecho, la investigación anceschiana de los años '50, como pone de manifiesto el título que el autor dio a la colección de poesía experimental que él dirigió, y cuyo primer volumen fue *Linea Lombarda* (1953).

La insistencia de Anceschi en crear una nueva poética del objeto, vinculada a la “línea lombarda” (Vittorio Sereni, Nelo Risi, Luciano Erba...), nos remite a una línea de experimentación que se remonta, a decir verdad, al sensualismo de Parini, se ratifica con Manzoni, y halla en Gadda su momento culminante en la prosa. Constituye, sin embargo, una línea donde predominan las nieblas y paisajes lacustres, muy distante de la solaridad mediterránea más trabajada, en cambio, por la poética de la analogía —como se puede observar en el postsimbolismo de Ungaretti o Valéry—.

El regreso al objeto predicado por Anceschi debía ir acompañado por un tono poético apagado e intenso, lleno de imágenes rápidas, y heredero manifiesto de la teoría de “las palabras en libertad”, o “*paroliberismo*”, de los futuristas italianos, con F.T. Marinetti a la cabeza. Un tono, por otro lado, muy contrario al que imperaba en los miembros de “L'Officina”. De hecho, como la crítica ha evidenciado, la poesía *in re* que proponía era claramente contraria a aquella *ante rem* del esencialismo hermético de los

años '30, como también a la poesía *post rem* de los años '50, que defendía una poética de la mimesis o del reflejo estricto de la realidad. La poesía que Anceschi patrocinaba, en cambio, no aspiraba a ser realista, sino que se orientaba más bien a captar las relaciones sinérgicas, las circunstancias objetivas, en un sentido que no dejaba de evidenciar los estrechos vínculos de esta poética con los crepusculares, como también, en el plano internacional, con Eliot o Pound.

Las polémicas surgidas en el seno de la Nueva Vanguardia no contemplaban, de hecho, un solo campo artístico, sino que relacionaban todos los diferentes campos de la actividad creadora: poesía, novela, música, etc., como también el aspecto ideológico... El primer momento importante en este sentido fue la aparición del primer número de la revista "Il Verri" en otoño de 1956. En él se presentaba el *Discorso generale* de Luciano Anceschi donde se enunciaban los criterios y las líneas directrices de la revista. Su relación, incluso profesional, con el ámbito de la filosofía y, en este sentido, la influencia ejercida por Antonio Banfi, le abrieron, en aquellos años, un campo nuevo que relacionaba filosofía y literatura, inspirándose en la Fenomenología de Husserl; un terreno antes inexplorado por los críticos herméticos, y bastante desconocido en Italia. Este bagaje de Anceschi le permitió desvincularse de su etapa de crítico militante hermético de los años '30 y evolucionar hacia un racionalismo crítico que se presentaba, de hecho, como un nuevo historicismo. Dicha evolución fue determinante en la aceptación del nuevo espíritu de los tiempos, pues partía del convencimiento de que existe una periodicidad del fenómeno literario, y que el cambio artístico está históricamente connotado, siendo una de las claves interpretativas de todos los fenómenos literarios. Eso comportó la valoración positiva del paso "de los tiempos reclusos", de los años '30, a los "tiempos



abiertos” de las vanguardias históricas, es decir, del “trovar *clus*” a un poesía abierta: en definitiva, del Hermetismo, encerrado en sí mismo, a la Nueva Vanguardia de los años '60, abierta a la exterior y orientada a desprovincializar el país y eliminar la persistente tendencia *Strapaese* y localista de la cultura italiana.

La posición de Anceschi se movía, en realidad, entre los dos polos de una dicotomía: la oportunidad para comprender el cambio histórico y aceptarlo, y la militancia crítica. Por tal motivo se procedió al reclutamiento de varios poetas de la nueva generación, a la búsqueda de una eficacia operativa en los instrumentos de una batalla que mostraba su animadversión por las posiciones estéticas crocianas, así como por el abismo —o incluso la ruptura— entre intuición artística y reflexión estética. La línea novecentista, en cambio —para Anceschi, como para Banfi antes que él—, era una línea donde la noción poética rehuía el esencialismo y adquiría un valor programático. Esta militancia crítica y la reivindicación del aspecto pragmático dieron lugar, una vez más, al desarrollo, en los años de la Nueva Vanguardia, del gusto por las proclamas y manifiestos literarios, que ya habían puesto de moda las llamadas vanguardias históricas en la primera mitad del s. XX.

### 3.1.4.2. **Alfredo Giuliani**

Nacido en Mombaroccio (Pesaro) en 1924, licenciado en Filosofía por la Universidad de Roma y profesor de Literatura Italiana Contemporánea en la Universidad de Chieti, es una figura muy estrechamente vinculada a “Il Verri”, revista en la que se ocupó de la sección de poesía hasta 1961. En ese año publicó la antología *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta*. Redactor y colaborador de otras revistas del grupo, como “Grammatica”, “Marcatré”

o “Malebolge”, así como director de “Quindici” (menos en los últimos 4 números, cuando la revista se halla bajo la dirección de Nanni Balestrini). Su poesía se caracteriza por una continua experimentación en múltiples formas y en una gran variación de tonos, que van del más tierno e intimista al más sarcástico, del puro divertimento al tono reflexivo. Giuliani se dio a conocer como poeta en 1955 con *Il cuore zoppo*, un volumen que se hallaba aún influido por la poesía postthermética. En este volumen se hacía patente la huella dejada por el Simbolismo de tonos visionarios de Dylan Thomas, un poeta que Giuliani tradujo, por cierto.

Con la antología de *I Novissimi* se inicia una nueva etapa en su carrera. Giuliani se encarga de situar la corriente a un nivel lingüístico, estilístico y métrico en la introducción que precede la Antología, la cual se completa en el ensayo *La forma del verso*. De todos los miembros del grupo, Giuliani es quien más manifiesta un marcado interés por los aspectos rítmicos y métricos de la poesía, un tema fundamental para la colocación histórica del movimiento en la tradición poética del siglo XX. Su argumentación en torno a la métrica “novísima”, basada en el verso “atonal” o “dinámico”, se fundamenta en el rechazo de dos criterios tradicionales: el isosilabismo (que hace corresponder un mismo número de sílabas a cada tipo de verso), y la isocronía de los acentos (que determina una presencia fija de acentos en el verso). Y propone, en cambio, la construcción del poema sobre la base de la agregación de grupos semánticos y rítmicos.

Su poesía muestra sobradamente la eliminación del yo poético y el subjetivismo, y el correspondiente traslado de todo el interés a los objetos, de un modo que tiende incluso a convertir los pensamientos en objetos. Destaca su interés marcado por el Surrealismo, y muy especialmente por el grotesco, el absurdo, incluso la *clownerie*, en

un sentido que le sitúa en relación directa con el maestro del Surrealismo francés Alfred Jarry. Su posición poética manifiesta una clara voluntad desacralizadora y desmitificadora de la literatura, pero, al mismo tiempo, parte de la base que practicarla desde estos presupuestos acaba comprometiendo, en el ridículo y el absurdo más absoluto, a toda la realidad circundante, incluidos el lenguaje poético y creativo en general.

La variedad de tonos a la que nos referíamos se pone de manifiesto a partir de la publicación de *Povera Juliet* (1965), que recoge en un sutil equilibrio textos surrealistas, otros de una candidez casi infantil —que apuntan a la voluntad de extrañamiento—, y reflexiones metafísica de alta densidad filosófica, con una mezcla de estilos y registros que caracteriza sobradamente su experimentalismo lingüístico. En la misma línea, publica *Il Tautofono* (1969), *Chi l'avrebbe detto* (1973) y el volumen de aforismos y prosas *Il giovane Max* (1972). A todo ello cabe añadir los inéditos de *Versi e non versi* (1986), y el más reciente *Ebbrezza di placamenti* (1993), con una experimentación en el lenguaje insignificante de la demencia, con el que Giuliani lleva hasta las últimas consecuencias su expresionismo de corte surrealista.

### 3.1.4.3. **Elio Pagliarani**

Nacido en Viserba (Rimini) en 1927, su formación va ligada a las ciudades de Padua y Milán, hasta los 33 años, cuando se traslada a Roma. Licenciado en ciencias políticas, fue maestro y periodista, no dándose a conocer como poeta hasta 1954 con *Cronache e altre poesie*, un volumen que evidencia, por un lado, su rechazo del lenguaje poético áulico (que en el siglo XX remite claramente al Hermetismo de los años '30), y, por el otro, el interés por una

temática que podríamos calificar como provinciana. *Inventario privato* (1959) muestra ya una nueva orientación hacia el lirismo autobiográfico, aunque va madurando el tono irónico que será esencial en su estilo posterior.

Su constante investigación en la línea de una nueva objetividad, capaz de limitar las efusiones del yo poético, le conduce al uso de una forma poética con larga tradición en Italia: el “*poemetto*” o poema largo, que él (re)define como “narración en verso”. En este sentido, publica –primero en “Il Menabò” y más tarde en volumen— *La ragazza Carla* (1960), su título más representativo. Son precisamente los años en que Pagliarani entra en contacto con la Nueva Vanguardia, lo cual comportó que Giuliani le incluyera en su antología. Su investigación, a partir de entonces, se orientará al ataque de la línea “bien pensante” y “sensata” de la literatura italiana del siglo XX, tanto como a la desprovincialización del ambiente cultural italiano a través de una experimentación que afecta prioritariamente al instrumento literario por excelencia, es decir, el lenguaje. Esta posición dará lugar a los experimentos plurilingüísticos presentes en los recitativos dramáticos de *Lezione di fisica* (1964), que desembocarán más tarde en el extenso, y largamente elaborado, *La ballata di Rudi* (cuya primera muestra aparece parcialmente en 1977, con *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza*, publicándose más tarde en 1985 como *Poesie da recita*), verdadero fresco de la Italia de los años del “boom” económico. La influencia de la “poética de la ligereza” de Palazzeschi (un autor muy apreciado por él, especialmente el Palazzeschi de *L’incendiario*), le inspira la experimentación lingüística y la composición por montaje que se puede observar en *Esercizi platonici* (1985). Aquella línea inicial de su formación le hará regresar a un cierto moralismo con *Epigrammi* (1987), un volumen que se compone de las variaciones libres escritas en verso al margen de los sermones del fraile Savonarola, del siglo XV.

Su obra corresponde al momento sin duda más realista en la investigación experimental llevada a cabo por la poesía de la Nueva Vanguardia, muy especialmente gracias a *La ragazza Carla*, que cuenta una historia de cada día, con un tono antiheroico y gris, narrando hechos completamente banales de la vida cotidiana de una muchacha que vive en la Milán de los años del milagro económico italiano. El punto de vista oscila entre el “narrador”—ya sea mostrando simpatía, o bien distancia crítica—, y la protagonista. La resignación de Carla ante el sistema imperante, junto con su infeliz educación sentimental, es el tema principal de este poema largo. El texto se ve animado por una gran pluralidad de materiales muy variados que se sobreponen unos a otros en forma de *collage*: fragmentos de manuales de mecanografía o de derecho, comentarios de la voz que recita, diálogos, citas de diarios o de discursos políticos, e incluso de textos literarios..., todo ello con una variedad de registros que van del tono lírico al surrealista o visionario. El carácter del texto es claramente satírico: se trata de una sátira de la realidad de los tiempos presentes, lo cual evidencia el alcance ideológico de la obra poética del autor y su experimentalismo literario. El objetivo es desenmascarar las “mistificaciones” políticas a las que se ve sometido el lenguaje diariamente. La experimentación plurilingüística revela, así pues, una dimensión caótica y no comunicativa del lenguaje, que aspira a ser el reflejo de la Babel del presente en los tiempos del “*boom*” económico italiano: el eco de la caída de todos los sistemas de valores y puntos de referencia válidos para el sujeto.

### 3.1.4.4. Edoardo Sanguineti

Para su biografía, nos remitimos al capítulo 19 de este volumen, donde hemos tenido ocasión de tratar de su obra como narrador. Como poeta, recordaremos que se da a conocer en 1956 con *Laboerintus* (título que hace alusión a la obra de Everardo Alemanno), que desarrolla el tema del laberinto. Constituye un volumen muy osado en el aspecto formal, por la introducción de incisos en caracteres tipográficos griegos, o letras en mayúscula, donde destaca la gran variedad de registros utilizados: latín medieval, francés antiguo y moderno, inglés, alemán... Sanguineti explora la forma del verso largo, atípico, con continuos paréntesis, juegos fónicos sobre la base de la rima, aliteraciones y asonancias, repeticiones obsesivas, junto con una mezcla constante del tono trágico y cómico: la tragedia, la farsa, la parodia, se combinan en una poética de un tono barroco difuso, en una obra que aspira a presentar un viaje alegórico por los “marasmos pútridos” del presente social, cultural y existencial en la Italia del “boom” económico. Constituye una difícil experimentación lingüística, no carente de una complacencia en su carácter críptico, que intenta una nueva vía hacia lo trágico adentrándose en el caos y el desorden. La crítica ha relacionado esta experimentación con otras de la vanguardia de su época, situándola en concomitancia con los experimentos musicales del Dodecafonismo o el *Action Painting* de Pollock, por ejemplo.

En 1961, Sanguineti publica *Erotopaegnia* (“juegos de amor”, en griego), formalmente inscrito dentro de la misma línea del volumen anterior, pero con una fuerte influencia de la *Antología Palatina*, por el carácter epigramático e incisivo de muchos de sus textos. Muestra una clara tendencia a la recuperación del legado expresionista (exclamaciones, incisos, paréntesis...), y una inclinación hacia un registro más íntimo, propio de los ámbitos afectivos y

familiares, expresado con una sintaxis y una métrica más distendidas que en el anterior volumen. Corresponde a un momento en que el autor manifiesta la esperanza de poder rehuir las posiciones anarcoides anteriores (y la condición de marginación social del escritor que se deriva de ella). En el plano formal, esto se relaciona con una apertura del texto poético hacia un mayor grado de comunicabilidad, que adopta ahora un tono coloquial y elegantemente irónico (caracterizado por la constante abundancia de citas, referencias culturales o insertos eruditos, siempre presentes).

*Triperuno* (1964) constituye la exhumación de un título de Folengo, a la vez que recoge el poema *Purgatorio dell'Inferno*, de alusión dantesca muy clara. Destacan a continuación los volúmenes *Wirrwarr* (1971), una especie de *zibaldone* o diario poético de carácter caótico; *Postkarten* (1978), un título que alude a los escritos en el reverso de las postales; *Stracciafoglio* (1980), *Scartabello* (1981), reunidos más tarde en el volumen conjunto *Seganlibro-Poesie 1951-1981* (1982). A este volumen seguirán *Novissimum Testamentum* (1986), es decir, "Testamento Novísimo", y *Bisbidis* (1987), que parte de una evocación del poeta del s. XIV, Immanuel Romano. Además de todo ello, se cuenta *Senza titolo* (1992), y el más reciente *Corollario* (1997), que caracterizan su etapa poética final, plenamente desacralizadora y orientada a la crítica del mundo de lo cotidiano.

Destaca, por otra parte, su colaboración con algunos músicos contemporáneos, de manera especial en sus textos de *Storie naturali* (1971), escritos para ser musicados por Luciano Berio.

En Sanguineti se puede hablar de una verdadero poesía "informal". Él mismo definió su posición sobre este punto en "Il Verri" en 1961: se trata de un "informalismo" poético que no está genéricamente, sino históricamente

determinado, y que, en su caso, apunta a un informalismo “sufrido”: el que el autor entiende que se corresponde con la realidad contemporánea, considerada en su conjunto, y especialmente desde el punto de vista político, económico y social.

En su vertiente de crítico literario, de filiación marxista, destaca especialmente el volumen de textos críticos y teóricos titulado *Ideologia e linguaggio* (1965), donde se pone de manifiesto el carácter ideológico del lenguaje, así como el alcance, necesariamente lingüístico, de toda operación ideológica revolucionaria. A esta idea, fundamental en la interpretación de cualquier cuestión cultural, Sanguineti permanecerá fiel, más allá de los límites históricos de la Nueva Vanguardia como corriente que se desarrolla en Italia en los años '60. Desde esta óptica, la operación transgresora emprendida en su obra tiende a hacer estallar las contradicciones internas, ya sean de la realidad como del sistema ideológico imperante.

### 3.1.4.5. **Antonio Porta**

Antonio Porta es el pseudónimo de Leo Paolazzi. Nació en Milán en 1935 y falleció prematuramente en Roma en 1989. Su actividad en el mundo editorial y como activista cultural fue muy intensa. Al ser incluido en la antología de Giuliani de 1961, empezó a colaborar intensamente con el “Gruppo ‘63”, por ejemplo en la redacción de las revistas “Malebolge” o “Quindici”. Fue uno de los fundadores de “Alfabeta” en 1979.

Porta se dio a conocer con el volumen poético *La palpebra rovesciata* (1960), al cual siguieron otras experimentaciones poéticas reunidas en 1966 en *I rapporti*, que es quizá su obra de más alcance poético, donde el autor halla un estilo propio y alcanza una gran tensión expresiva.



sionista, que en algunos momentos roza incluso el mundo visionario, muy próximo al Surrealismo. En su poesía se analizan los hechos más escabrosos y repulsivos con un frío sadismo, lo cual confiere al texto un carácter de verdadera pesadilla. Después de este volumen, Porta presentó *Cara* (1969), como prolongación de la misma temática, pero con un esfuerzo manifiesto por utilizar estructuras métrico-sintácticas más precisas. En *Metropolis* (1971), Porta emprende, sin embargo, nuevas vías de investigación, hacia un lenguaje institucionalmente no poético, como el de los medios de comunicación o los tópicos y frases hechas, trabajando en la línea de la adopción de modelos expresivos elementales: cantilenas, cadencias silábicas, etc. *Week-end* (1974) retoma muchos temas de los *Rapporti*, pero pone un mayor acento sobre las causas socio-económicas del capitalismo tardío. La novedad interesante es que en este momento aparece, en su poesía, el tema del nómada, que manifiesta su aspiración a la libertad y canaliza su búsqueda de un mundo más auténtico.

La etapa más experimental y destructiva de Porta queda superada en este punto, orientándose a una reivindicación del aspecto más netamente formal de la expresión poética: el ritmo, la autonomía del significante, el lenguaje en su estadio pre-gramatical... *Passi passaggi* (1980) inaugura, en cambio, lo que la crítica ha denominado una “ideología de la transformación” o, si se prefiere, del “renacimiento”. Le seguirán *Invasioni* (1984) e *Il giardiniere contro il becchino* (1988).

La base de la operación poética de Porta está en la crisis de la literatura italiana de finales de los '50, donde el propio Porta descubría el legado de un Montale hasta entonces mal interpretado por la poesía posthermética, a la vez que comprobaba el agotamiento completo del Neorrealismo y constataba lo determinante que resulta la irrupción de una nueva realidad con el capitalismo mo-

dermo. Ante eso, Porta experimenta en la línea de un rechazo del yo poético, y la consecuente negación del subjetivismo poético, hacia la revalorización del entorno exterior. En este sentido, se vincula a la “poética del objeto”, teorizada ya por Luciano Anceschi, cuya radicalización se lleva a cabo por los miembros de la Nueva Vanguardia como instrumento para proceder a una mirada crítica sobre la realidad, capaz de evidenciar sus íntimas contradicciones internas. Su reacción dará como resultado la inclusión en su obra de muchas imágenes de violencia —horrores e incluso la demencia colectiva—, que alcanza un grado de paroxismo. De tal modo que algunos críticos han calificado su poesía como un “devastador triunfo de la muerte”. Sea como sea, el trasfondo no es otro que un profundo sentimiento trágico ante el presente italiano de aquellos años.

#### 3.1.4.6. **Nanni Balestrini**

En lo concerniente a su biografía, nos remitimos al capítulo 19, donde hemos tratado también sobre su faceta de narrador. Su obra poética presenta varias fases de experimentación, donde destaca especialmente la poesía electrónica y la poesía visual, a partir de 1961. Aquel mismo año, Balestrini se dio a conocer con la antología de Giuliani y con la publicación de *Il sasso appeso*, un volumen que se caracterizaba por la complacencia en el juego de las estructuras métricas tradicionales. La ironía sobre el mundo exterior se aplicaba a la métrica, en una transformación desde dentro, hasta alcanzar un fuerte efecto paródico.

La clave de la propuesta poética transgresora de Balestrini radica en la utilización de la técnica del *collage*, que comporta un montaje provocador de materiales muy

variados y heterogéneos, recogidos del ámbito más cotidiano o bien del lenguaje de los medios de comunicación, e incluso de lenguajes técnicos especializados, entre los que el autor incluye también la literatura en su tradición áulica. El propósito es atentar contra el significado habitual de estos materiales, con una finalidad claramente ideológica: el vacío semántico que se deriva de esta operación se interpreta como rechazo ideológico al sistema dominante. Éste se llevará a cabo desde el ámbito estrictamente literario, en un primer momento, para desembocar en una toma de posición política mucho más radical a partir de las revueltas del movimiento contestatario de finales de los años '60.

Toda la producción de Balestrini muestra este efecto de automatización y desarraigo o alienación, ya sea en la poesía como en la prosa, aunque en el primer caso la exploración dadaísta se halla más marcada, orientándose a la revisión crítica de la tradición lírica. Ironía y gusto lúdico se combinan con una frialdad racional ya desde sus primeros volúmenes. A estos le siguen *Come si agisce* (1963) y *Ma noi facciamone un'altra* (1968). Más tarde, en *Le ballate della signorina Richmond* (1977), presenta una visión estilizada de la revolución.

#### 3.1.4.7. **F. Leonetti**

En lo concerniente a su biografía, nos remitimos al capítulo 19, donde hemos tratado de su obra narrativa. En el campo de la poesía, destaca el carácter prosaico de su obra (propio de un discurso gnoseológico, o incluso directamente narrativo). Ésta tiende a presentarnos un poema desestructurado en varios cuadros, donde el autor insertará su discusión sobre aspectos sociales o ideológicos. Por tal motivo, algunos críticos han observado en Leonetti una

clara influencia de Brecht, que se corresponde con su fuerte compromiso político.

### 3.1.5. **Entre superación del vanguardismo y nueva investigación experimental**

Con el declive de los movimientos contestatarios, a principios de los años '70, se pone fin a la Nueva Vanguardia. Así concluye una etapa de experimentación en poesía, que se corresponde con un momento caracterizado por el compromiso social del escritor. A partir de entonces, se asiste a un cierto repliegue hacia una temática privada, entre intimista —o claramente romántica— por un lado, o bien postmoderna, por el otro. En cualquier caso, las nuevas tendencias italianas en poesía, a partir de mediados de los años '70 y hasta mediados de los '80, se oponen radicalmente a la tónica imperante en la etapa anterior. Por tal motivo, se puede decir que se impone una fase de clara superación del vanguardismo en la Italia de los últimos tiempos.

Varias antologías poéticas jalonan esta segunda mitad de los años '70, definiéndose precisamente a partir de su confrontación con el vanguardismo anterior. Recordaremos, por ejemplo, *Il pubblico della poesia* (1975), editada por **Franco Cordelli** y **Alfonso Berardinelli** (que reúne a autores como **D. Bellezza**, **V. Zeichen**, **G. Manacorda**, **M. Bettarini**, **M. Cucchi**, **M. De Angelis**, **A. Lumelli** o **G. Conte**). Junto a ésta, la antología de **Di Mauro** y **Pontiggia**, *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978* (1978), muy significativa del clima del momento, y la de **Tommaso Kemeny** y **Cesare Viviani**, *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta* (1979), que reúne las aportaciones críticas de **N. Cagnone**, **G. Conte**, **G. Marjorino**, **R. Carifi** o **E. Krumm** en un seminario crítico don-

de el tema central era, precisamente, la confrontación de esta corriente con la Nueva Vanguardia.

Dentro de la corriente de recuperación del Romanticismo se hablará en Italia de la generación de los “poetas enamorados”, reunidos en torno a la antología poética titulada exactamente *La parola innamorata*, publicada en 1978 por **Giuseppe Pontiggia** y **Enzo Di Mauro**, como anticipábamos. En ella se recogen nombres como **V. Magrelli**, **G. Scalise**, **M. Cucchi**, **N. Cagnone**, o el propio **Di Mauro**. Esta tendencia postula un retorno a la poesía entendida como un don sagrado, es decir, una recuperación de la concepción de la poesía fundamentalmente como “canto”, que será reacia a cualquier planteamiento ideológico y se entenderá surgida directamente del corazón. La característica de esta corriente, que se prolonga hasta mediados de los años '80, es el regreso a la concepción órfica de la poesía, y como tal, la recuperación de la tradición simbolista de la “línea novecentista”, predominante en buena parte del siglo XX italiano, que trae consigo un nuevo predominio del lirismo y una poesía de la subjetividad. Por tal motivo, la crítica ha hablado de un verdadero *revival* de la concepción sagrada de la poesía, que bebe en las fuentes entre Simbolistas, Decadentistas y Herméticas, y que intenta recuperar, como único y quizá último reducto de autenticidad (no sin una conciencia de la problematicidad y ciertamente del anacronismo de su propuesta), las posiciones poéticas y también ideológicas desbancadas por el Experimentalismo poético de los años '50 y '70. Este Experimentalismo permanecerá aún persistente, sin embargo, en algunas grandes figuras de más edad (como, por ejemplo, **Zanzotto**, **Luzi**, **Fortini**, **Sanguineti**...), y en otras más jóvenes, que recuperan las posiciones vanguardistas de finales de los '80.

Los “poetas enamorados” no constituyen exactamente una escuela poética, y en gran medida son tan sólo –

quizá de un modo algo artificial— una tendencia o corriente unitaria de la poesía italiana reciente. Algunos nombres relevantes inscritos bajo este epígrafe de “poetas enamorados” son **M. De Angelis, G. Conte, M. Cucchi, C. Viviani, D. Bellezza, B. Frabotta** o **V. Magrelli**. A una cierta distancia se halla la poesía de **A. Merini**, como veremos.

**Milo De Angelis** (Milán, 1951), heredero de Rimbaud y del Simbolismo, como también de Hölderlin, fue director de la revista “Niebo” (1977-1980). Presenta una poesía órfica y de carácter sin duda trágico, llena de imágenes contrastadas y violentas —un rasgo que el propio autor no considera típico de los “poetas enamorados”—, donde el mundo urbano se convierte en el escenario de siniestros dramas existenciales, en los que la poesía se configura como único espacio de salvación. Así, por ejemplo, en *Somiglianze* (1976), volumen que irá seguido de *Millimetri* (1983), *Terra del viso* (1985) o *Distante un padre* (1989), escrito parcialmente en el dialecto de Monferrato.

Se puede hallar una tendencia similar a tratar el vacío de la existencia, expresada ahora con un lenguaje seco, en la poesía del escritor de Liguria **Nanni Cagnone** (1939), que se inicia escribiendo en inglés en 1975 (*What's hecuba to him o he to Hecuba?*). Más tarde presentará en italiano el volumen *Andatura* (1979) y *Vaticinio* (1984).

Por su lado, **Maurizio Cucchi** (Milán, 1945) remite a la tradición lombarda de una poesía proclive a la sobriedad narrativa (de carácter incluso crepuscular), coloquial y de tonos grises, que no comporta ninguna problematización del plano referencial, aunque se adentra puntualmente en un Simbolismo a menudo de carácter inquietante. Destacan los volúmenes como *Il disperso* (1974, muy revi-

sado en la edición de 1994), *Le meraviglie dell'acqua* (1980), *Donna del gioco* (1987) o *Poesia della fonte* (1993).

**Giuseppe Conte** (nacido en Imperia en 1945) es uno de los autores más característicos y representativos del *revival* romántico de estos últimos años en Italia. En su poesía, lo sublime y lo inefable, el misticismo paganizante, la comunión pánica con la naturaleza, que se expresan desde un uso muy abundante de la metáfora, nos remiten directamente al Simbolismo de finales del XIX y principios del XX (y muy especialmente al D'Annunzio de *Le Laudi*), en volúmenes como *L'ultimo aprile bianco* (1979), *L'Oceano e il ragazzo* (1983), *Le stagioni* (1988) o *Dialogo del poeta e del messaggero* (1992).

Un caso parecido es el de **Roberto Mussapi** (Cuneo, 1952), con una poesía a medio camino entre el Simbolismo y el Orfismo, por un lado, y los Románticos ingleses, por el otro (recordaremos que fue traductor de Coleridge), ya desde su primer volumen, *Luce frontale* (1984). Esta tendencia halla continuidad en su volumen poético, de tonos míticos, titulado *Gita meridiana* (1990).

En la misma línea se inscribe la obra de **Tommaso Kemeny** (Budapest, 1939, aunque residente en Milán), que se presenta inicialmente en volúmenes poéticos de fuerte cariz surrealista, y sobre todo lúdico, como *Il guanto del sicario* (1976), *Qualità di tempo* (1981) o *Recitativi in rosso porpora* (1988), para desembocar, más recientemente, en una poesía de tonos más místicos, centrada en el mundo femenino, como en *Libro dell'Angelo* (1991).

Distante de las sugerencias románticas es la poesía, de tonos metafísicos, de otro lombardo, **Ermanno Krumm** (1942), que remite a la obra de Paul Celan, Osip

Mandel'stam, Montale, Zanzotto y Fortini, en volúmenes poéticos de carácter fuertemente especulativo, como *Le cahier de Monique Charmay* (1987) o *Novecento* (1992).

Otros exponentes más recientes de la línea lombarda (que viven en Milán, aunque proceden de otras provincias), son el crítico, ensayista y poeta **Gilberto Finzi** (Mantua 1927, aunque residente en Milán desde hace años), con obras como *Tre formule di desiderio* (1981) o *L'oscura verità del nero* (1987); **Vivian Lamarque** (nacido en Tesero, provincia de Trento, en 1946, aunque trabaja en Milán), cuya obra se caracteriza por su ironía de tonos ligeros y llenos de gracia, como se puede observar en *L'amore mio è buonissimo* (1987) o *Poesie dando del lei* (1989).

Por su lado, **Dario Bellezza** (Roma, 1944-1996), poeta, narrador y uno de los exponentes de la llamada “escuela romana”, es un claro heredero de la corriente órfica de la primera mitad del siglo XX, como también de los poetas “*maledetti*”, por un lado, y, por el otro, de Penna y Pasolini, con los que le une no sólo la temática homosexual, sino también —especialmente por lo que concierne al segundo— una fuerte tendencia al escándalo y la provocación. Destacan en su obra los volúmenes *Invettive e licenze* (1971), *Morte segreta* (1976), *Libro de amore* (1982), *Io* (1983), *Serpenta* (1987), *Libro di poesia* (1990), *L'avversario* (1994) o *Proclama sul fascino* (1996). Como en los demás miembros de este grupo, sin embargo, la tensión ética y política desaparece. Este es uno de los rasgos que más diferencian a Bellezza de Pasolini, por ejemplo.

**Alda Merini** (Milán 1931) constituye un caso sin duda a parte, no sólo por su edad, sino porqué su carrera es algo irregular, en gran medida debido a serios problemas de salud mental, que sufre desde hace tiempo. Se dio a conocer en 1953 con el volumen *La presenza d'Orfeo*, al



que siguieron *Paura di Dio* y *Nozze romane* (1955), *Tu sei Pietro* (1961) y *Destinati a morire* (1967), más conocido hoy en día como *Le rime petrose*, después de la edición de 1981. En los años '80, reaparece con una serie de volúmenes poéticos de singular intensidad poética, como *La terra santa* (1983), la antología *Testamento* (1988), editada por G. Raboni, el volumen de textos de inéditos editado por M. Corti, *Vuoto de amore* (1991), o bien *Ballate non pagate* (1995). Se trata de una poesía fuertemente visionaria, que recoge el legado órfico y expresionista (por la violencia de ciertas fulguraciones, y la tensión que el uso de la metáfora introduce en el verso, a menudo de un metro tradicional) y se combina con la tendencia narrativa, recurrente en la línea antinovecentista, siempre con particular intensidad. Los temas de la demencia, así como los espacios de su mundo privado, o del amor por la vida... predominan en toda su obra.

Íntimamente vinculado al ambiente milanés, aunque nacido en Siena, es **Cesare Viviane** (1947), cuya poesía se halla más orientada al experimentalismo vanguardista (como, por ejemplo, en el primer volumen, *L'ostrabismo cara*, de 1973, o en los dos últimos, pues plantean de nuevo la substancial inautenticidad del lenguaje poético), que se combina con la orientación psicoanalítica (de carácter lacaniano) y desconstruccionista en este autor. Así se observa en los siguientes volúmenes, *Piumana* (1977), *L'amore delle parti* (1981), *Merisi* (1986), *Pregghiera del nome* (1990), *L'opera lasciata sola* (1993) y el reciente volumen *Una comunità degli animi* (1997). Es una poesía que procede a desmontar el lenguaje, gramatical y sintácticamente, con el propósito de alcanzar un efecto extrañante, que se halla muy próximo al Dadaísmo.

De un modo parecidamente experimental, se nos presenta la propuesta poética de **Gregorio Scalise** (Catanzaro, 1939), un poeta, dramaturgo y narrador experimental vinculado al ambiente de Bolonia desde los años '60, y también a la Nueva Vanguardia en sus inicios. Presenta una poesía de tonos fuertemente irónicos, que tiende al absurdo (con una influencia surrealista, a pesar de su sólida estructura sintáctica). Destacaremos, en su producción poética, los volúmenes *Poemetti* (1977), *La resistenza dell'aria* (1982) y *Deanny Rose* (1989).

Dos exponentes claros de las tendencias experimentales más recientes son: por un lado, el piemontés **Sandro Sinigaglia** (1921-1990), con una poesía de un experimentalismo de corte expresionista y temática generalmente erótica (como, por ejemplo, en su volumen juvenil *Il flauto e la bricolla*, de 1954, o el más logrado *Camena gurgandina*, de 1979). Y, por el otro, **Paolo Valesio** (Bolonia, 1939, ensayista, narrador experimental, profesor de italiano en la Universidad de Yale y también poeta), con una poesía entre narrativa y fuertemente alegórica, que recurre a menudo a las citas y referencias culturales, en volúmenes como *Prose in poesia* (1979), *La rosa verde* (1987), *Le isole del lago* (1990) o *La campagna dell'ottantasette* (1990).

Igualmente proclive al experimentalismo poético de la década de los años '90 es la poesía de otro miembro de la "escuela romana", **Biancamaria Frabotta** (Roma, 1946), que explora los territorios de un mundo privado nuevo. Su toma de posición feminista le conduce, sin embargo, a la investigación en nuevas vías expresivas, como en sus volúmenes *Il rumore bianco* (1982) y *La viandanza* (1995).

Un caso similar es el del más joven **Valerio Magrelli** (Roma, 1957). La misma centralidad del subjetivismo

lirico que se halla presente en todo el grupo se repite en sus volúmenes *Ora serrata retinae* (1980), *Nature e venature* (1987) y *Esercizi di triptologia* (1992), recientemente reunidos en el volumen conjunto, *Poesie* (1996). Pero su poética no se detiene, como en otros casos, en el momento sentimental, sino que se enriquece con su cultura poética (recordaremos que también es traductor) y muestra una interesante tendencia a cuestionarse la viabilidad de la poesía como instrumento de conocimiento del mundo, y sobre todo como don sublime y superior. Estas posiciones le llevarán a reivindicar el aspecto artesanal de la escritura, lo que determina su atención minuciosa por los aspectos formales —que no rehuye el control racional del discurso poético, sin embargo—, y que, en sus últimas muestras poéticas, tiende a incorporar elementos propios del ensayo filosófico. En su obra, se aprecia una escritura poética de una sintaxis geométrica y nítida, un minimalismo poético que se expresa con rigor y lucidez, alcanzando soluciones que podríamos considerar propias de un surrealismo de propósitos extrañantes.

Más proclive a la ironía y la paradoja es la obra poética de otro miembro de la “escuela romana”, **Valentino Zeichen** (Fiume, 1938, residente en Roma desde 1950), con volúmenes como *Area di rigore* (1974), *Ricreazione* (1979), *Museo interiore* (1987) o *Gibilterra* (1991).

En la misma tónica podemos inscribir la poesía del absurdo, que se combina, sin embargo, con tonos lúdicos y fantasiosos, en **Toti Scialoja** (Roma, 1914), un autor que pertenece a una generación anterior, aunque no se ha dado a conocer como poeta hasta los años '70. Su obra poética se recoge en los recientes volúmenes *Versi del senso perso* (1989), *Le sillabe della Sibilla* (1988) y *Violini del diluvio* (1991). También en el capítulo de una poesía del absurdo,

cabe hablar de **Giulia Niccolai** (1934) y **Milli Graffi** (1940), dos poetas que por su experimentación se aproximan claramente a la recuperación de la Vanguardia que se lleva a cabo en los años '80-'90.

Nuevamente afín a un experimentalismo vanguardista es la más reciente poesía de una escritora de Messina, residente en Roma, **Jolanda Insana** (1937), que explora las posibilidades plurilingüísticas más osadas, incluida la utilización del dialecto siciliano, en *Fendenti fonici* (1982) o *La clausura* (1987).

Junto a estas experiencias poéticas, conviven ciertas propuestas surgidas a mediados de los '80 que se caracterizan por su recuperación del experimentalismo de las posiciones de la Nueva Vanguardia. Es la generación de los poetas nacidos entre 1924 y 1934, donde destacan nombre como **F. Cavallo**, **C. Costa**, **M. Lunetta**, **G. Tosti**, **F. Piemontese**, todos ellos inscritos en la línea poética de "Gruppo '63". A este grupo cabe añadir **Eugenio Signoribus** (autor de *Case perdute*, de 1986 o *Istmi e chiuse*, de 1996), y **Gianfranco Ciabatti** (nacido en Pisa en 1937 y fallecido en Florencia prematuramente en 1995), vinculado al movimiento contestatario y autor de *Preavvisi al reo* (1985), que irá seguido de *Niente di personale* (1989), *Prima persona plurale* (1988) y el volumen, ya póstumo, *In corpore viri* (1998).

En 1989 se publica en Roma la antología *Poesía italiana della contraddizione*, en edición de **F. Cavallo** y **M. Lunetta**, con el subtítulo significativo de *L'avanguardia dei nostri anni*. En ella no sólo se recogen ciertas experimentaciones (entre ellas, las de miembros de la generación precedente, como Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Sanguineti, Leonetti, Guglielmi, A. Spatola o L. Pignotti,

así como las de Emilio Villa o Edoardo Cacciato, y una buena cantidad de jóvenes), sino que se trazan las líneas de desarrollo de una posible recuperación del vanguardismo de los años '60, realizado desde posiciones que ahora se enfrentan violentamente a la postmodernidad —y en especial a las tendencias nihilistas y mistificadoras, el “pensamiento débil” y la supresión de las contradicciones entre vanguardia y arte de consumo que se dan en los tiempos del capitalismo tardío, la omnipresencia de los medios de comunicación de masas, etc.—. En este sentido, destaca la propuesta de una vía alegórica como rasgo distintivo de la experimentación poética del momento (Luperini), que recoge la lección del Marxismo crítico de la Escuela de Francfort. De ahí los recientes ataques a la poesía postsimbolista y “neoclásica” de los “poetas enamorados”. Esta corriente se consolida en el festival “Milanopoesía” de septiembre de 1989, cuando los autores que la componen se definen como “Gruppo '93”, el mismo nombre que da título al volumen de **F. Bettini** y **F. Muzzioli** (1990). Se trata de una verdadero plataforma de debate sobre las nuevas directrices y la vía a seguir por la poesía contemporánea. En la misma tónica se inscribe la revista “Baldus”, que surge casi al mismo tiempo (1990), dirigida por los napolitanos **Mariano Bàino**, **Biagio Cepollaro**, **Lello Voce**.

La recuperación del Experimentalismo y Vanguardismo se consolida entre los más jóvenes, es decir, entre la generación de poetas nacidos entre 1955 y 1965, que se dan a conocer a finales de los años '80, y sobre todo en los '90. El nombre que adoptan, “Gruppo '93”, no obedece al año de la fundación del grupo, sino al de su disolución programada. No hay duda de que remite directamente al precedente de “Gruppo '63”, reivindicado por los miembros de esta corriente. Pero se trata de una recuperación que, sin rehuir la crítica social del presente, característica de

sus precedentes inmediatos y claramente constatable en todos ellos, incorpora ahora, no obstante, una característica nueva, que se podría resumir como un gusto postmoderno, inexistente en la Vanguardia anterior. Este gusto se cifra en la tendencia al *pastiche* lingüístico, la mezcla de géneros y registros, la combinación de esquemas métricos y estilísticos...: es decir, la reescritura, incluso en la recuperación de la característica construcción por montaje que define la producción de la Nueva Vanguardia. Esta poética persigue los mismos propósitos de la tendencia vanguardista anterior, al adoptar de nuevo una dimensión de extrañamiento literario con finalidad de denuncia social.

Así se observa, por ejemplo, en **Patrizia Valduga** (1953), cuya poesía se caracteriza por su elevado gusto por la cita, que algunos críticos han considerado —no sin razón— exhaustivo, en volúmenes como *Medicamenta* (1982), *La tentazione* (1985), *Donna di dolori* (1991) o *Requiem* (1994). La misma tendencia se observa de nuevo en la poesía de **M. Berisso** (Génova, 1964), **Marcello Frixione** (Génova, 1960, en quien destaca *Diottrie*, de 1991), o bien **Paolo Gentiluomo** (Génova, 1964), vinculados a su ciudad natal y reunidos en torno a la revista “Altri Luoghi”. Como también **Mariano Bàino** (Nápoles, 1953, quien se da a conocer en 1983 con *Camera iperbarica*), **Biagio Cepollaro** (Nápoles, 1959, en quien destaca *Le parole d'Elidora*, de 1984), o **Lello Voce** (Nápoles, 1957, autor de *Singin' Napoli cantare*, de 1985). Todos ellos se reúnen en torno a la revista “Baldus”, de Milán. Al margen de este grupo, se encuentra la poesía de **Gabriele Frasca** (Nápoles, 1953), autor de *Rame* (1984) y *Lime* (1995).

En la evolución de la poesía de los últimos años resulta fundamental el papel desempeñado por varias publicaciones, de mayor o menor difusión, como las revistas florentinas de los años '70, “Collettivo r”, “Casi” o “Salvo

Imprevisti”, de temática más feminista, o bien la más experimental “Tam, tam”, creada en 1971 por **Spatola**, entre otros.

### 3.2. El teatro

#### 3.2.1. El teatro italiano en el último cuarto de siglo

La misma renovación que se constata en otros ámbitos culturales a partir de mediados de los años '50 se observa igualmente en el panorama dramático italiano, que empieza a mostrar signos evidentes de un cambio muy claro a partir de los años '60, en gran parte por la presencia de importantes directores teatrales, como **Luca Ronconi** o **Giorgio Steller**.

Las vías de renovación teatral son múltiples en Italia: desde el Experimentalismo y el Vanguardismo, al Teatro del absurdo (por ejemplo, en la propuesta, de corte kafkiano, que presenta **Dino Buzzati** en *Un caso clinico*, de 1953); o bien desde la recuperación del cabaret o teatro de variedades (que cuenta con una fuerte tradición en Italia ya desde los años '30, conociendo su mejor momento a partir de la postguerra), que es el punto de partida de investigaciones dramáticas como la de **Ennio Flavio** o el mismo **Dario Fo**, al género del musical (por ejemplo, en **Roberto De Simone**, que recupera la rica tradición napolitana). Pero en esta transformación destacará sobre todo la recuperación de la tradición dramática popular emprendida por Dario Fo.

Muchos autores han experimentado en el campo teatral en estos últimos años. Los nombres van desde **Mario Luzi**, cuya obra dramática (entre el teatro y el poema largo dramático, orientada a la búsqueda de una posible re-

cuperación de la dimensión trágica en los tiempos contemporáneos, carentes de valores y de significado) acompaña a su última producción lírica, en títulos como *Ipazia* (texto radiado en 1971 y publicado en 1978); *Rosales* (1983), sobre el asesinato de Trotsky; *Hystrio* (1987); *Corale della città di Palermo per santa Rosalia* (1989) o *Io, Paola, la commediante* (1992).

Por su lado, la investigación en el Experimentalismo llevada a cabo por **Pasolini** se interesa muy pronto por el teatro, con una propuesta que plantea, en los años '60, la viabilidad de la tragedia en verso (es decir, de un género literario que se halla a medio camino entre el teatro y la poesía), con títulos como *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia* y *Bestia da stile*. Estos presentan una clara continuidad con el resto de su producción literaria (por ejemplo, es recurrente una vez más el valor positivo que reviste el mundo primitivo, caracterizado por su barbarie y su fisicidad, de un vitalismo genuino, anterior a cualquier tipo de alienación y represión social). En la propuesta dramática de Pasolini resulta muy evidente la recuperación del teatro clásico (ya sea de los clásicos griegos o modernos), en una actualización que se orienta a la (re)lectura del presente, con el propósito de denunciar los valores burgueses (en este sentido, no resulta gratuita una lectura psicoanalítica de las relaciones familiares en su obra) y los acontecimientos políticos y sociales (por ejemplo, es muy evidente la crítica del stalinismo, a partir de la figura del poeta checo Jan Palach). Con el mismo propósito de denuncia, en muchos momentos, Pasolini recurrirá incluso a una estética del horror, con voluntad de provocación.

Con todo, el Experimentalismo dramático más osado en la Italia de esos años se lleva a cabo por parte de la Nueva Vanguardia, entre los '60 y los '70, procediendo a la recuperación de las vanguardias históricas, ya sea el Fu-



turismo o el Surrealismo, y en concomitancia con las experimentaciones llevadas a cabo por el Teatro del absurdo francés. Dicha experimentación, que se desarrolla en varios planos (por ejemplo, al nivel de la dirección dramática, o bien de una radical transformación de la puesta en escena), será determinante por entonces, pues comporta la apertura a nuevos espacios de representación teatral. En este sentido, cabe recordar que se organizarán, por ejemplo, circuitos alternativos de representación dramática, que evidencian la influencia ejercida por las corrientes culturales norteamericanas. Esta tendencia se combina, además, con una fuerte experimentación en el campo del texto dramático, que potencia ahora otros elementos al margen del lenguaje, como la búsqueda de una saturación de significados que tiende al absurdo (por ejemplo, en el recitado simultáneo de varios actores), o una tensión expresionista que desemboca en la deformación, por no hablar de la experimentación en un plurilingüismo que no rehuye el lenguaje de la jerga, y que se manifiesta en la propuesta estilística recurrente de un *pastiche* lingüístico.

Este es el caso, por ejemplo, del teatro de los años '70 de un autor como **Giovanni Testori** (1923), que evoluciona hacia el Experimentalismo desde posiciones inicialmente afines al Neorrealismo de la década anterior, como se puede observar en su “trilogía de la tragedia”: *Amleto*, de 1972, *Macbetto*, de 1974 y *Edipus*, de 1977. Nos hallamos ante un Experimentalismo que muestra su vocación innegable por la parodia y la reelaboración grotesca, en la operación que emprende de reactualización del repertorio clásico universal. Por tal motivo, hay quien ha hablado de Testori como un claro ejemplo de un teatro que plantea la imposibilidad de alcanzar de nuevo la tragicidad del mundo clásico en los tiempos actuales.

Sin embargo, el Vanguardismo en el campo dramático se hallará más auténticamente representado por

**Edoardo Sanguineti.** Su investigación es más sólidamente consciente y de un mayor alcance teórico, orientándose a mostrar la imposibilidad de toda comunicación humana y el absurdo de la existencia en el alienante mundo contemporáneo. Roza la desmistificación del lenguaje y persigue la emancipación —de carácter psicoanalítico— de las pulsiones de la libido. Así, por ejemplo, en el diálogo entre Kafka y un amigo en *K* (1959), o *Passaggio* (1961-2), texto dramático con música de Luciano Berio, como también en *Traumdeutung* (1964), o bien en *Protocolli* (1968), donde experimenta en el recitado múltiple, alcanzando resultados polifónicos interesantes. Fruto de la colaboración con Luca Ronconi, presenta los montajes dramáticos titulados *Orlando furioso* y *Storie naturali* (1971). La misma reelaboración de los clásicos, combinada con el uso del *pastiche* lingüístico y el abundante gusto por la cita literaria se halla de nuevo en su *Faust* (1980).

El Experimentalismo de los años '60-'70 presenta también otro nombre importante. Se trata de un autor más vinculado al mundo de la escena: **Carmelo Bene** (nacido en Campi, provincia de Lecce, en 1937). Nuevamente hallamos aquí una clara orientación a la reescritura de los clásicos —en su caso, de Shakespeare, en primerísimo lugar—, que muestra una voluntad paródica derivando de la influencia recibida del Surrealismo. Bene incorpora un elemento ya característico de la vanguardia: la música, en lo que constituye, de hecho, una recuperación del melodrama del siglo XIX. Algunos títulos fundamentales de la producción dramática de Bene son *Pinochio* (1961), *Nostra signora dei Turchi* (1966), y sus múltiples versiones de *Amleto*, así como un título muy sintomático: *Romeo e Giulietta (Storia di Shakespeare) secondo Carmelo Bene* (1976).

### 3.2.2. Dario Fo

Como ya hemos anticipado en otras ocasiones, Dario Fo ocupa un lugar de privilegio en el experimentalismo y la renovación teatral realizada en los últimos años en Italia. Personalidad polifacética, a medio camino entre el actor y el dramaturgo, resulta fundamental en la recuperación de la tradición popular italiana. Sin embargo, se trata de una personalidad muy discutida por la crítica, sobre todo en su vertiente de dramaturgo, que para algunos es irregular, aunque recientemente ha sido inmortalizada con el Premio Nobel, en 1997.

Nacido en San Gano (provincia de Varese) en 1926, estudió en la “Accademia di Brera” y en la Facultad de Arquitectura, para dedicarse luego al teatro. Empieza a darse a conocer a principios de los años '50, en la radio, con una revisión de la historia de Caín y Abel (*Poer nano*), y ciertas revistas, así como en la película *Lo svitato*, de Lizzani (1956). Pero su derivación hacia el teatro resulta definitiva a partir de 1959, cuando funda junto con su esposa, **Franca Rame**, la compañía de teatro “Compagnia Dario Fo-Franca Rame”, para la que escribe una gran cantidad de textos dramáticos (entre los que destacan títulos como *Gli arcangeli non giocano a flipper*, de 1959, o bien *Settimo: rubba un po' meno*, de 1964). Se trata, sobre todo, de comedias de corte surrealista, donde se observa una progresiva vocación de denuncia social y política, que a partir de mediados de los años '60 presenta la influencia de la canción popular (de ahí su colaboración con el cantautor Enzo Jannacci), en un intento de abrirse a un público mayor (por ejemplo, con *Ci ragiono e canto*, de 1966).

Esta radicalización de su posición de denuncia desemboca en la disolución de la compañía en 1968, a favor de una nueva propuesta teatral: la “Associazione Nuova Scena”, que se inscribe de lleno en el antiinstitucionalismo

del teatro italiano de la época y los movimientos contestatarios de finales de los años '60. En este sentido, las representaciones de Fo se abren a los circuitos alternativos, es decir, a las “Case del popolo” (del PCI) y la distribución de la ARCI. Corresponde a los años de máximo compromiso político del autor (sus textos dramáticos se cargan de denuncia social sobre los mecanismos del poder, por ejemplo), en los que Fo emprende la revisión de la rica tradición italiana de la *Commedia dell'Arte*. Sin embargo, la misma radicalidad de la posición ideológica de Fo, así como la aparición, en el panorama político italiano, de la Nueva Izquierda, la conducirán a una dura crítica de la ortodoxia marxista del PCI. De ahí su distanciamiento respecto al Partido y también a la ARCI; de ahí también la disolución de la “Associazione Nuova Scena” y la creación de una nueva compañía teatral en 1970, llamada “Collettivo Teatrale La Comune”, ideológicamente más afín a la izquierda extraparlamentaria italiana. Partiendo de la actividad llevada a cabo en esta compañía, Fo emprende una completa denuncia de la sociedad italiana, con textos altamente provocadores y espectáculos que se basan en sucesos reales —como, por ejemplo, *Morte accidentale di un anarchico* (1970)—, el terrorismo —como, por ejemplo, *Pum, Pum! Chi è? La polizia!* (1972), *Il Fanfani rapito* (1975)—, o bien la caída de Salvador Allende —en *Guerra di popolo in Cile* (1973)—, por citar tan sólo unos casos.

Con todo, se constata una cierta caída de la tensión experimental en el teatro de Fo de esos años, paralela a la pérdida de relevancia social de los movimientos contestatarios. Esta tendencia, que ha ido progresivamente en aumento en los últimos tiempos, se debe probablemente a la incorporación del autor al mundo de la televisión y los medios de comunicación de masas, en general, un proceso que corre parejo a su éxito internacional, y que desemboca, a fin de cuentas, en la concesión del el Premio Nobel en

1997. Sin embargo, su trayectoria no se diferencia (más que en el éxito) de otras trayectorias teatrales internacionales de estos últimos años, que presentan una evolución similar, es decir, evolucionando desde un fuerte antiinstitucionalismo inicial, hacia un cada vez mayor grado de institucionalización cultural.

Su obra principal, verdadera convergencia de varias tradiciones teatrales y punto álgido de su invención dramática, es *Mistero buffo*, un proyecto teatral iniciado ya a partir de finales de los años '60. *Mistero buffo* se presenta como un montaje de varias piezas teatrales de inspiración fundamentalmente religiosa, que recogen la rica tradición de los misterios (inspirándose básicamente en los evangelios apócrifos), por un lado, y la *Commedia dell'arte* (incluido en el uso de las máscaras tradicionales) y el mundo medieval de los juglares, por el otro. El punto de vista del autor es siempre desacralizador y popular. Corresponde, más concretamente, a la visión del mundo de los socialmente oprimidos, sirviendo de vehículo para una crítica implícita al poder (político, eclesiástico, etc.), que parte de una forma de expresión provocativa. Ésta se muestra consecuente con sus planteamientos antiinstitucionales, recuperando una visión vitalista y sana del pueblo, susceptible de promover una inversión, de carácter cómico, de las relaciones establecidas de poder. De ahí el adjetivo "*buffo*", que nos remite a la gran tradición grotesca, a la vez que recupera la vanguardia de principios del siglo XX, orientándose a la emancipación de los más oprimidos en la sociedad. *Mistero Buffo* se organiza en tres partes, y cada una de ellas en varios episodios, que oscilan entre dos grandes polos: la sátira y el expresionismo grotesco (1a. parte); y el registro íntimo, en torno a la temática de la Pasión de Jesucristo, contemplada desde el punto de vista de la Virgen María (2a. parte). Destaca el plurilingüismo expresionista de todo el conjunto (que va de un dialecto

lombardo medio inventado, a la invención de un lenguaje inexistente, y la recuperación de la tradición socialmente desacralizadora de la *Commedia dell'Arte*), combinada con un uso amplio de la gestualidad y la recuperación de las máscaras tradicionales.

## **4. Actividades complementarias**

### **4.1. Comentario de textos**

#### 4.1.1. Poesía

- 4.1.1.1. G. Giudici, *Salutz*
- 4.1.1.2. L. Erba, *Il nastro di Moebius*
- 4.1.1.3. G. Orelli, *Sinopie*
- 4.1.1.4. G. Raboni, *A tanto caro sangue*
- 4.1.1.5. D. Menicanti, *Un nero d'ombra*
- 4.1.1.6. A. Zanzotto
  - 4.1.1.6.1. *Dietro il paesaggio*
  - 4.1.1.6.2. *Vocativo*
  - 4.1.1.6.3. *La beltà*
  - 4.1.1.6.4. *Idioma*
- 4.1.1.7. P.P. Pasolini
  - 4.1.1.7.1. *Le meglio gioventù*
  - 4.1.1.7.2. *Le ceneri di Gramsci*
- 4.1.1.8. P. Volponi
  - 4.1.1.8.1. *L'antica moneta*
  - 4.1.1.8.2. *Nel silenzio campale*
- 4.1.1.9. F. Leonetti, *Le scritte sconfinite*
- 4.1.1.10. A. Rosselli
  - 4.1.1.10.1. *Serie ospedaliera*
  - 4.1.1.10.2. *Documento*
- 4.1.1.11. E. Pagliarani, *La ragazza Carla*
- 4.1.1.12. E. Sanguineti
  - 4.1.1.12.1. *Erotopaegna*

- 4.1.1.12.2. *Novissimum testamento*
- 4.1.1.13. G. Conte, *L'oceano e il ragazzo*
- 4.1.1.14. V. Magrelli, *Ora serrata retinae*
- 4.1.1.15. A. Merini, *Testamento*
- 4.1.1.16. G. Ciabatti, *Preavvisi al reo*
- 4.1.2. Teatro
  - 4.1.2.1. Dario Fo, *Mistero buffo*

## 4.2. Reflexión sobre los temas tratados

4.2.1. ¿Cómo se refleja la nueva realidad socio-económica en la literatura de esos años? Analiza temas y motivos literarios recurrentes.

4.2.2. Analiza la propuesta de poesía dialectal de Pasolini respecto a la anterior de Noventa y a las últimas investigaciones en poesía dialectal.

4.2.3. ¿De qué modo la Nueva Vanguardia intenta hacer frente a la nueva realidad surgida con el capitalismo tardío, y qué polémica mantiene contra el Neorrealismo y el Experimentalismo de "L'Officina"?

4.2.4. ¿Qué diferencias, en cuanto a poética y actitud, se observan entre los "poetas enamorados" y los de "Gruppo '93"?

4.2.5. ¿Cómo se manifiesta en Italia la renovación teatral en la segunda mitad del siglo XX?

## 5. Bibliografía

### 5.1. Poesía

#### 5.1.1. Bibliografía sobre la poesía italiana de este periodo

Los siguientes títulos constituyen una aproximación general y de conjunto a la evolución de la poesía italiana de estos años. Algunos corren a cargo de sus propios protagonistas:

AA.VV., *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, 2 vols., Einaudi, Turín 1969.

AA.VV., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milán 1978.

AA.VV., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di G. Luti, Nis, Florencia 1985.

F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari-Roma 1988 (1a. ed. 1977).

G. Raboni, *Poeti del Secondo Novecento*, in *Letteratura Italiana*, vol.: *Il Novecento*, Garzanti, Milán 1989.

*Per la poesia tra Novecento e nuovo millennio. Atti del Convegno di Letture*, San Paolo, Milán 1997.

M. Clementoni, *La via della distanza: l'invisibile buio in poesia dal 1969 al 1997*. Prefazione di Giuseppe Selvaggi, Bastogi, Foggia 2000.

*Poesie di Dio: itinerario spirituale nel Novecento italiano*, a cura di Enzo Bianchi, Einaudi, Turín 1999.

*Poesia '99: annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Castelvecchi, Roma 2000.

*Il sacro nella poesia contemporanea. Atti del Convegno, Firenze, 28-29 ottobre 1997*, a cura di Giuliano Ladolfi & Marco Merlin; con un testo introduttivo di Mario Luzi, Interlinea, Novara 2000.



*Per la poesia tra Novecento e nuovo millennio. Atti del Convegno di Letture*, San Paolo, Milán 1997.

### **5.1.2. Bibliografía sobre la línea lombarda**

A continuación presentamos, por autores, la bibliografía correspondiente al capítulo, diferenciando entre las varias tendencias o escuelas.

#### **5.1.2.1. Giorgio Orelli**

- G. Contini, prefazio in verso a G. Orelli, *Né bianco né viola*, Lugano 1944 (ahora en *Pagine ticinesi*, ed. de R. Broggin, Salvioni, Bellinzona 1981).
- P. Fontana, *Giorgio Orelli*, in AA.VV., *I Contemporanei*, Marzorati, vol. VI, Milán 1974.
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.
- G. Luzi, *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, 1989.
- G. Pacchiano, *G. Orelli*, in AA.VV., *Poesia italiana del Novecento*, a cura di P. Gelli & G. Lagorio, 2 vols., Garzanti, Milán 1980.
- G. Silva, *Intervista a G. Orelli*, «Autografo», nº. 12, oct. 1987.

#### **5.1.2.2. Luciano Erba**

- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.
- G. Luzi, *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, 1989.
- A. Di Benedetto, *L. Erba*, in AA.VV., *I Contemporanei*, Marzorati, vol. VI, Milán 1974.
- P. Ruffilli, *L. Erba*, in AA.VV., *Poesia italiana del Nove-*

cento, a cura di P. Gelli & G. Lagorio, 2 vols., Garzanti, Milán 1980.

M. Forti, *Le proposte della poesia*, Mursia, Milán 1963.

F. Fortini, *Saggi italiani*, Garzanti, Milán 1987.

P. Frare, *Testo e macrotesto nel "Nastro di Moebius"*, "Autografo", nº. 4, feb. 1985.

### 5.1.2.3. **G. Giudici**

G. Raboni, *G. Giudici*, in AA.VV., *Poesia italiana del Novecento*, a cura di P. Gelli & G. Lagorio, 2 vols., Garzanti, Milán 1980.

F. Fortini, *Saggi italiani*, Garzanti, Milán 1987.

A. Berardinelli, *Il critico senza mestiere*, Il Saggiatore, Milán 1982.

F. Baldini, introducción a G. Giudici, *Poesie scelte*, Mondadori, Milán 1975 (contiene además otros estudios sobre varios autores).

C. Ossola, introducción a G. Giudici, *Prove del teatro*, Einaudi, Turín 1989.

F. Ferretti, *La poesia di Giovanni Giudici*, "Studi novecenteschi", agosto 1972.

M. Forti, *Giudici: vita, "commedia", esperimenti in versi*, "Resine. Quaderni liguri di cultura", oct.-dic. 1986.

*Giovanni Giudici ovvero la costruzione dell'opera*, nº. monográfico de "Hortus", 18, 1995.

### 5.1.2.4. **G. Raboni**

P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.

M. Forti, *Le proposte della poesia*, Mursia, Milán 1971.

M. Cucchi, *Giovanni Raboni*, "Belfagor", XXXII, 1977.

V. Sereni & E. Siciliano, in *Il più freddo anno di grazia*, S. Marco dei Giustiniani, Génova 1978.

#### 5.1.2.5. **Daria Menicanti**

G. Raboni, *D. Menicanti*, in AA.VV., *Poesia degli anni Sessanta*, a cura di G. Raboni, Editori Riuniti, Roma 1976.

AA.VV., *Poesia italiana del Novecento*, a cura di P. Gelli, & G. Lagorio, 2 vols., Garzanti, Milán 1980.

S. Solmi, nota a D. Menicanti, *Poesie per un passante*, Mondadori, Milán 1978.

M. Marchi, *D. Menicanti*, in AA.VV., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di G. Luti, Nis, Florencia 1985.

#### 5.1.3. **Bibliografía sobre el Experimentalismo**

##### 5.1.3.1. **A. Zanzotto**

##### 5.1.3.1.1. **Obras de A. Zanzotto**

Sus obras se han publicado en Mondadori de Milán, excepto:

A. Zanzotto, *Meteo*, Donzelli, Roma 1996.

Véase especialmente:

A. Zanzotto, *Poesie*, antología a cura di S. Agosti, Mondadori, Milán 1993.

A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, A. Mondadori, Milán 1999.

Véase también las prosas de creación y los ensayos siguientes:

- A. Zanzotto, *Racconti e prose*, Mondadori, Milán 1990.
- A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milán 1991.
- A. Zanzotto, *Aure e disincanti*, Mondadori, Milán 1994.

#### 5.1.3.1.2. **Ensayos sobre la obra de A. Zanzotto**

Para profundizar en el estudio del autor son imprescindibles:

- S. Agosti, introducción a A. Zanzotto, *Poesie*, Mondadori, Milán 1993.
- G. Nuvoli, *Zanzotto*, La Nuova Italia, Florencia 1979.
- L. Conti Bertini, *Andrea Zanzotto e la sacra menzogna*, Marsilio, Venecia 1984.
- V. Abati, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materializzata della poesia di Andrea Zanzotto*, Il Bagatto, Roma 1992 (volumen que recoge la crítica sobre el autor).
- V. Abati, *Andrea Zanzotto. Bibliografia 1951-1993*, Giunti, Florencia 1995.

#### 5.1.3.2. **P.P. Pasolini**

##### 5.1.3.2.1. **Obras de P. P. Pasolini**

En lo que concierne a sus volúmenes de poesías, todos han sido publicados individualmente por Garzanti, excepto:

- P.P. Pasolini, *La nuova giventù*, Einaudi, Turín 1975.

- P.P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Einaudi, Turín 1976.
- P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 vols., Garzanti, Milán 1993.
- P.P. Pasolini, *Lettere*, 2 vols., a cura di N. Naldini, Einaudi, Turín 1986 y 1988.

#### 5.1.3.2.2. **Ensayos sobre la obra de P. P. Pasolini**

De la abundante bibliografía sobre el autor destacaremos los siguientes títulos imprescindibles (el primero es el más básico):

- F. Brevini, *Per conoscere Pasolini*, Mondadori, Milán 1981.
- F. Brevini, *Pasolini, poeta civile?*, "La rivista di libri", IV, 4, 1994.
- G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980.
- R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milán 1982.
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.
- N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turín 1989.
- N. Naldini, *Cronologia della vita e delle opere*, en P.P. Pasolini, *Lettere*, Einaudi, Turín 1986 y 1988.
- R. Rinaldi, *P.P. Pasolini*, Mursia, Milán 1982.
- E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bolonia 1985.
- G. Borghello, *Interpretazione di Pasolini*, Savelli, Roma 1977.
- W. Siti, postfacio a la edición de P.P. Pasolini, *Le cereri di Gramsci*, Einaudi, Turín 1981.
- A. Zanzotto, *Pasolini, poeta*, in *Aure e disincanti*, Mondadori, Milán 1991.

Como complemento, el número monográfico:

“Paragone”, nº. 440, octubre 1986.

### 5.1.3.3. **Bibliografía sobre los poetas de “L’Officina”**

Para una visión de conjunto, resulta muy útil el siguiente estudio:

G.C. Ferretti, *“Officina”. Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Turín 1975.

#### 5.1.3.3.1. **P. Volponi**

##### 5.1.3.3.1.1. **Obras de P. Volponi**

P. Volponi, *Poesie e poemetti (1946-1966)*, Einaudi, Turín 1980.

P. Volponi, *Con testo a fronte (poesie e poemetti)*, Einaudi, Turín 1986.

P. Volponi, *Nel silenzio campale*, Manni, Lecce 1990.

##### 5.1.3.3.1.2. **Ensayos sobre la obra de P. Volponi**

Para profundizar en el estudio de este autor conviene empezar por los siguientes títulos:

N. Santi, *Nota a AA.VV., Poesie e poemetti (1946-1966)*, Einaudi, Turín 1980.

G. Ferretti, *Volponi*, La Nuova Italia, Florencia 1972.

E. Baldise, *Invito alla lettura di Volponi*, Mursia, Milán 1982.

- AA.VV., *Il coraggio dell'utopia*, Actas del congreso de Milán de 1996, edición de M. Raffaelli, Ist. Gramsci Marche e Transeuropa, Ancona 1997.
- M.C. Papini, *La poesia di P. Volponi: da "Il ramarro" a "Foglia mortale"*, "Studi Novecenteschi", XIII, 1986.
- M.C. Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Florencia 1987.
- AA.VV., *Volponi e la scrittura materialistica*, Lithos, Roma 1995.
- F. Bettini, introducción a P. Volponi, *Nel silenzio campane*, Manni, Lecce 1990.
- P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán 1960.

Como complemento, el monográfico:

"L'immaginario" nº. 83-84, nov.-dic. 1990.

#### 5.1.3.4. **Amelia Rosselli**

##### 5.1.3.4.1. **Obras de A. Rosselli**

A. Rosselli, *Poesie*, Garzanti, Milán 1997.

##### 5.1.3.4.2. **Ensayos sobre la obra de A. Rosselli**

- G. Giudici, introduzione a A. Rosselli, *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, Garzanti, Milán 1987.
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.
- P.P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, "Il Menabò", nº. 6, 1963.

- A. Porta, *Note ai testi*, in AA.VV., *Poesia italiana degli anni Settanta*, a cura di A. Porta, introduzione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milán 1979.
- N. Lorenzini, *Gli enigmi della poesia* "Il Verri", 3-4, 1987.
- C. Milanini, *Antologia poetica*, "Belfagor", marzo de 1988.
- A. Berardinelli, *"Il mio canto solitario" per Amelia Rosselli*, "Linea d'ombra", junio de 1996.

#### 5.1.4. **Bibliografía sobre la poesía dialectal**

Véanse, sobre todo, las antologías:

- AA.VV., *Le parole di legno*, antología a cura di M. Chiesa e Tesio, Mondadori, Milán 1984.
- AA.VV., *Poeti dialettali del Novecento*, antología a cura di F. Brevipi, Einaudi, Turín 1987.

En cuanto a la crítica:

- P.P. Pasolini, introducción a *Poesia dialettale del Novecento*, ahora en *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán 1960.
- G. Contini, *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Sansoni, Florencia 1968.
- T. De Mauro & A. Strussi, *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Il Mulino, Bolonia 1982.
- AA.VV., *Lingua, dialetto e poesia*, Actas del seminario sobre T. Guerra, de Santarcangelo en 1973,
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.
- F. Brevini, *Poeti dialettali del Novecento*, Einaudi, Turín 1987.
- P. Gibellini, *L'Adda ha buona voce. Studi di letteratura lombarda dal Sette al Novecento*, Bulzoni, Roma 1984.



- F. Fortini, introducción a F. Loi, *Stròleggh*, Einaudi, Turín 1975.
- F. Brevini, introducción a F. Loi, *L'Angel*, S. Marco dei Giustiniani, Génova 1981.
- R. Luperini, introducción a F. Loi, *Umber*, Manni, Lecce 1992.
- D. Isella, introducción al volumen de F. Loi, presentado en "Almanacco dello Specchio", nº. 2, 1973.
- F. Brevini, *Lo stile lombardo. La tradizione letteraria da Bonsevin de la Riva a Franco Loi*, Pantarei, Lugà 1984.

### 5.1.5. **Bibliografía sobre la Nueva Vanguardia**

Para una visión en conjunto de esta corriente, situándola en el panorama italiano de estos años:

- AA.VV., *I Novissimi*, antología, editada por A. Giuliani, reeditada por E. Sanguineti, Einaudi, Turín 1970.
- AA.VV., *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di M. Cucchi y S. Giovanardi, Mondadori, Milán 1996.
- L. De Maria, *Avanguardia e neoavanguardia*, Sugarco, Milán 1966.
- A. Giuliani, introducción a *I Novissimi*, ahora en Einaudi, Turín 1970.
- W. Siti, *Il realismo nell'avanguardia*, Einaudi, Turín 1975.
- M. Corti, *Neoavanguardia*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Turín 1978.
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 vols., Loescher, Turín 1981.
- F. Muzzoli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni sessanta*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982.

- L. Vetri, *Letteratura e caos*, Edizioni del Verri, Mantua 1986.
- AA.VV., *Gruppo '63. La nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini & A. Giuliani, Feltrinelli, Milán 1964.
- AA.VV., *Gruppo '63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli y A. Guglielmi, Feltrinelli, Milán 1976.
- A. Pinchera, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento*, "Quaderni urbinati di cultura classica", nº. 1, 1966.
- A. Pinchera, *La metrica dei "novissimi"*, "Ritmica", nº. 4, junio 1990.

Como complemento, los siguientes números de las revistas:

- "Quaderni di critica", 1, 1973
- "Allegoria", I, 1989 y VIII, 1996.

#### 5.1.5.1. **E. Sanguineti**

En la bibliografía sobre el autor destacaremos los siguientes títulos:

- A. Giuliani, *Immagini e maniere*, Feltrinelli, Milán 1965.
- A. Guglielmi, *Vent'anni de impazienza*, Feltrinelli, Milán 1965.
- R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milán 1967.
- G. Sica, *E. Sanguineti*, La Nuova Italia, Florencia 1974.
- A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles 1991.
- A. Camps, *Edoardo Sanguineti: un cuerpo a cuerpo poético*, "Poiesis", nº. 6, 1998, pág. 38-45.

- L. De Maria, *Ricognizione sui testi*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, Sugarco, Milán 1966.
- F. Bettini, *Direzioni linguistiche e dinamismo ideologico nella poetica di «Laboerintus»*, «Quaderni di critica», 1, 1973.
- F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Il Mulino, Bologna 1991.
- AA.VV., *Edoardo Sanguineti: opere e introduzione critica*, Anterem, Verona 1993.

#### 5.1.5.2. **A. Porta**

- L. Sasso, *Antonio Porta*, La Nuova Italia, Florencia 1980.
- E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, en *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milán 1970.
- A. Giuliani, *Le droghe dio Marsiglia*, Adelphi, Milán 1977.
- M. Corti, introducción a A. Porta, *Week-end*, Roma 1974.
- M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Turín 1978.
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milán 1978.

#### 5.1.5.3. **E. Pagliarani**

- W. Pedullà, *Elio Pagliarani*, in AA.VV, *I Contemporanei*, Marzorati, vol. VI, Milán 1974.
- W. Siti, *Il realismo nell'avanguardia*, Einaudi, Turín 1975.
- A. Giuliani, *Autunno del Novecento*, Feltrinelli, Milán 1984.
- G. Di Paola, *La ragazza Carla: linguaggio e figure*, Bulzoni, Roma 1987.
- A. Asor Rosa, introduzione a E. Pagliarani, *La ragazza Carla e otro poesie*, a cura di A. Asor Rosa, Mondadori, Milán 1978.

- G. Sica, introduzione a E. Pagliarani, *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza. Doppio trittico di Nandi*, Cooperativa Scrittori, Roma 1977.
- R. Luperini, introduzione a E. Pagliarani, *Epigrammi ferraresi*, Manni, Lecce 1987.
- A. Briganti, introduzione a E. Pagliarani, *Poesie da recita*, Bulzoni, Roma 1984.

#### 5.1.5.4. **A. Giuliani**

- G. Ferroni, A. Giuliani, in AA.VV, *I Contemporanei*, Marzorati, vol. VI, Milán 1974.
- F. Curi, *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milán 1965.
- A. Guglielmi, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milán 1973.
- Fare poesia dopo I Novissimi*, intervista a A. Giuliani, a cura di F. Bettini, «Rinascita», nº. 25, 24 junio 1983.

#### 5.1.5.5. **N. Balestrini**

- R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milán 1967.
- E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milán 1970.
- A. Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milán 1977.

#### 5.1.6. **Bibliografía sobre la poesía de los últimos años**

En el estudio de las varias tendencias que animan la poesía italiana de los últimos años, cabe mencionar los siguientes títulos (que incluyen, en muchos casos, una antología de textos):

- AA.VV., *Poesia degli anni Sessanta*, a cura di G. Raboni, Editori Riuniti, Roma 1976.
- AA.VV., *La poesia italiana degli anni Settanta*, a cura di T. Kemeny & C. Viviane, Dedalo, Bari 1979.
- AA.VV., *Poesia italiana degli anni Settanta*, a cura di A. Porta, introduzione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milán 1979.
- AA.VV., *La parola innamorata. I poeti nuovi. 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia & E. Di Mauro, Feltrinelli, Milán 1978.
- AA.VV., *Poesia italiana della contraddizione*, a cura di F. Cavallo & M. Lunetta, Newton-Comptom, Roma 1989.
- AA.VV., *Poesia italiana del secondo Novecento*, a cura di M. Cucchi y S. Giovanardi, Mondadori, Milán 1996.
- AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a cura di A. G. de Oria, Manni, Lecce 1992.
- N. Lorenzini, *Il presente della poesia (1960-1990)*, Il Mulino, Bologna 1991.
- V. Bagnoli, *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*, Esedra, Padua 1996.

En lo concerniente a las revistas poéticas de los últimos años, podemos hallar la bibliografía completa (hasta 1977) en “L’immaginazione”, nº. 40-42, 1977.

## 5.2. Teatro

### 5.2.1. Bibliografía sobre el teatro de este período

Para un estudio de conjunto de la evolución del teatro italiano en los últimos años:

- AA.VV., *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di C. Vicentini, Il Mulino, Bologna 1983.
- M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Abete, Roma 1975.
- F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1976.
- G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milán 1989.
- P. Pappa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990.

## 5.2.2. **Bibliografía sobre Dario Fo**

### 5.2.2.1. **Obras de D. Fo**

Las comedias de Dario Fo han sido publicadas por Einaudi en numerosas ediciones. Véase, además:

D. Fo, *Mistero buffo*, Bertani, Verona 1977.

### 5.2.2.2. **Ensayos sobre la obra de D. Fo**

- L. Binni, *Dario Fo*, La Nuova Italia, Florencia 1977.
- C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo: il bufalo, il bambino*, Bulzoni, Roma 1978.
- P. Pappa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venecia 1978.

## **6. Objetivos didácticos del capítulo**

Es objetivo didáctico de este capítulo el estudio de la evolución de la poesía y el teatro italianos de los últimos años.

En este sentido, el capítulo se estructura en dos partes. En la primera, se traza una panorámica detallada de las directrices de la poesía italiana, desde la llamada “línea lombarda” de la segunda mitad del siglo XX, al Experimentalismo (en figuras como Zanzotto o Pasolini, entre otros, aunque también A. Rosselli, por ejemplo), y la Nueva Vanguardia, o bien la investigación experimental realizada en los años '60 por parte de Pagliarani, Sanguineti, Balestrini, Porta, etc. Este apartado se completa con una mención sucinta de la importante producción dialectal de estos años, y, por último, con la panorámica de las recientes tendencias poéticas postvanguardistas.

En el segundo apartado, se analiza cuál ha sido la innovación en el terreno teatral en la Italia de los últimos años, y se estudia con profundidad la figura más representativa de este período: Dario Fo.