Fortuna de Cesare Pavese en la poesía española contemporánea

José Muñoz Rivas
Universidad de Extremadura

RESUMEN. En el presente estudio se hace una revisión del legado de la obra de Cesare Pavese en las poéticas españolas contemporáneas a partir de la aparición de las primeras traducciones en castellano de sus libros de poesía y especialmente de la difusión de esta por el poeta catalán José Agustín Goytisolo a partir de los años sesenta en España. En él se discuten las distintas posiciones de los intelectuales hispanos frente a la obra del autor piamontés, claramente representadas por las posiciones críticas de José Agustín Goytisolo, el poeta que más lo tradujo, que vienen a representar las del resto de poetas que integraron la Generación del 50. De entre los distintos acercamientos críticos que se van estableciendo sobre todo en España sobre la obra de Pavese, se discuten aquí algunos puntos que actualmente son poco sostenibles en la crítica pavesiana, como la adhesión de este a la corriente "neorrealista" y sobre todo la etiqueta de escritor "decadente", que como aquí se muestra, interfiere gravemente a la hora de entender la poética pavesiana. La última parte del estudio está dedicada al análisis del último y famoso cancionero amoroso de Pavese al ser este el más conocido y haber creado cierta confusión crítica en la cultura literaria española en general.

1. Estoy desde hace años convencido de que entre los escritores italianos contemporáneos Cesare Pavese es uno de los más apreciados y queridos por los lectores hispanos. Es un escritor entrañable, con el que muchos poetas, críticos y lectores tienen una especial relación me atrevería a decir "afectiva", familiar, de hace tiempo. En realidad, y como voy a intentar mostrar en las páginas que siguen, el tono intimista, confesional (sin duda el del *Oficio de vivir*), o dicho de otro modo, el "lirismo simbólico" que se desprende de sus textos más conocidos y logrados empuja a menudo al establecimiento de una relación íntima (y cómplice) entre Pavese y sus lectores españoles[1] claramente constatable en la mayor parte de las intervenciones que han hecho los intelectuales hispanos y de las que aquí daré noticia.

[1] A lo que habría que añadir la tan admirada por los lectores españoles e hispanoamericanos zona

Recibido el 23/10/2012; publicado el 25/10/2012

Con todo, y pese a este panorama de empatía que comento y examinando la ya abundante bibliografía crítica con la que contamos, parece que la "influencia" de la reflexión pavesiana sobre la poesía y literatura en un sentido amplio y profundo (y de sus mismos textos publicados en vida o póstumos, poéticos, narrativos, ensayísticos o diarísticos), en la literatura española e hispanoamericana, no es precisamente muy destacable ni a primera ni a más vistas que uno quiera realizar[2], por una serie de motivos que aquí intentaré mostrar muy sintéticamente, pero que tienen sin duda que ver con el magnífico exotismo que acompañó a Cesare Pavese desde su preparado y chapucero suicidio en 1950 (Pavese, 2003; Mondo, 2006), que destapó rápidamente el interés desmesurado en sus libros dentro y fuera de Italia, y muy a menudo, la lectura de estos libros, claramente desde perspectivas hermenéuticas nada fiables y tendenciosas, de entre las que habría que resaltar el monografismo (Croce) al que se ha sometido a nuestro autor desde los años sesenta, y sobre todo biografismo (Muñoz Rivas, 2002: 1-13), o lo que es lo mismo, la difusión de la crónica negra de un desafortunado -sobre todo en amores- suicida turinés.

Esta situación, estoy convencido, tiene mucho que ver con la enorme confusión con que el autor de Santo Stefano Belbo ha sido digamos presentado en las letras españolas ya desde el primer momento, en las primeras traducciones de los mágicos años sesenta españoles, y en círculos de cultura muy restringidos, sobre todo catalanes[3] y sudamericanos[4]. De hecho, una de las lagunas que actualmente hay en la reflexión crítica pavesiana en España es precisamente la ausencia de una edición de

---

"exótica" de profundo arraigo a su tierra langarola que hay en sus textos narrativos, poéticos y ensayísticos, los fuertes contrastes entre paisajes míticos (desde luego que campesinos, como él lo fue siempre en el fondo) y paisajes ciudadanos más desgarrados y también líricos (Baudelaire que asoma en el joven Pavese), sobre todo en la etapa última, de pleno simbolismo mítico, *Feria d'agosto*, *La luna e i falò*, etc.

[2] Importante a este respecto la distinción que hace Claudio Guillén (Guillén, 1989) entre "influencia" y "tradición" (convención). Pavese desde el principio, como veremos, evidentemente, se mueve en la esfera de la influencia en autores muy determinados de entre los que señalaría en el panorama de la poesía española contemporánea a José Agustín Goytisolo, uno de sus traductores, así como a Jaime Gil de Biedma.

[3] Es en los años sesenta cuando se traduce a Pavese, Salvatore Quasimodo y Mario Luzi en volumen. Cfr. el estupendo estudio de Gabriel Ferrater (Ferrater, 1995).

[4] La traducción de la poesía de Pavese en Hispanoamérica (Argentina) es bastante temprana (a mitad de los años setenta) con relación a la española, si exceptuamos la selección que hace José Agustín Goytisolo en 1962. A Pavese se le incluye en antologías poéticas, se traducen selecciones de poemas, los ensayos críticos, y algunas novelas. Por lo que se refiere a la poesía, en los años setenta contamos con las traducciones de Horacio Armani, (Pavese, 1975) y (Pavese, 1976) y la reedición en la editorial Plaza & Janés de Barcelona de la antología poética de J.A. Goytisolo (Pavese, 1985). Son destacables también dos antologías en las que se publican textos poéticos pavesianos (Armani, 1974 y Colinas, 1977). Se puede perfectamente hablar incluso de bibliografía crítica sobre Pavese en ámbito suramericano, siendo buena muestra de ello la publicación incluso de libros de crítica sobre la obra de Pavese (AA.VV., 1972) antes incluso de que aparecieran las traducciones de los poemas en los volúmenes citados. Es también destacable el interés actual de la poesía pavesiana en México (Pavese, 1991) donde se publica la poesía completa en edición bilingüe.

ISSN: 1594-378X

los incisivos ensayos críticos de Pavese, que son los grandes desconocidos, visto que no se han vuelto a reeditar desde finales de los años setenta. Por lo que no tengo ninguna duda, en este sentido, de que las informaciones elementales no biográficas o "biografistas" que el lector de lengua española ha tenido y tiene de la poética de Pavese y su obra se limitan a las introducciones de los traductores y editores a las novelas y colecciones de poemas, cuando las hay, y a las notas que Italo Calvino realizó para la publicación de su edición de los poemas pavesianos (Pavese, 1962).

Quizá sea este el destino de los autores declaradamente "decadentes", o que el lector hispano atiende a lo que en realidad le interesa. Sin ir más lejos, y en este orden de consideraciones preliminares, resulta cuando menos curioso que uno de los poetas más grandes, fundamentales para entender la poesía contemporánea como Edgar Allan Poe, y desde luego también la poesía del autor piamontés (Muñoz Rivas, 1995-96), tuviera una fortuna en España muy parecida – salvando las distancias, claro está – estupendamente aclarada por Don Pedro Salinas, quien refiriéndose a la distinta fortuna del norteamericano en España y América dijo con una buena dosis de ironía al respecto:

> la mente española no se inclina hacia el elemento sobrenatural y terrorífico que predomina en los *Cuentos*, ni al neblinoso sentimentalismo en que se envuelve la poesía de Poe. (Salinas, 1983: 341)

Y en este sentido, es más sintomático aún que la poesía de Poe haya influido enormemente en el modernismo hispanoamericano (Rubén Darío) y haya sido tan ajena (pero no por ello menos admirada al menos a nivel de poética) a los dos grandes pilares del siglo XX español, como en un primer momento fueron Juan Ramón y Machado. Y posteriormente los autores del 27, más interesados en la poesía desromantizada por Baudelaire (o en el simbolismo) que dejan paso a la poesía del 50, mucho más abierta a la interiorización, la autobiografía y la experimentación (Rubio, 1980).

Comentaba recientemente[5] (2006) José Manuel Caballero Bonald que para él la literatura es – como para Pavese, de quien copió la frase, como afirma – una forma de defensa contra las ofensas de la vida, y que sus poemas siempre tienen algo de última voluntad. Y saco a colación la cita tan famosa y repetida para afirmar que es precisamente en este núcleo de poesía del 50 donde los libros de Pavese empiezan a ser leídos y comentados, sorprendiendo especialmente al núcleo catalán, integrado por poetas muy conocidos y encumbrados como Gabriel Ferrater, José Agustín Goytisolo (que deslumbrado por la literatura contemporánea italiana y particularmente por la poética pavesiana traduce a su modo poemas de *Lavorare stanca* y *Verrà la morte*

[5] En la "Entrevista a José Manuel Caballero Bonald" realizada por Antón Castro para *Europa Press* con motivo de la concesión del Premio Nacional de las Letras Españolas.

ISSN: 1594-378X

e avrà i tuoi occhi), Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. Un grupo, pues, que encuentra muchos temas de interés en el poeta italiano, al estar necesitado precisamente de la modernidad que Pavese representaba sin duda en el gris panorama literario español que a estos autores les tocó vivir.

Con todo, hay que esperar al menos en España a la década de los ochenta, que es cuando se edita la mayor parte de los relatos cortos y las novelas de Pavese, el diario, los ensayos y posteriormente las colecciones de poemas. Así, en lo concerniente a la narrativa, Esther Benítez realiza la traducción de la narrativa completa en la colección "Narradores de hoy" de la editorial Bruguera a partir de 1980. Y por lo que se refiere a la poesía, si bien en 1962 José Agustín Goytisolo publica en la editorial de Santander "La Isla de los Ratones" una *Antología* de los poemas de Pavese (luego reeditada en 1971 y 1985 en la editorial barcelonesa Plaza & Janés) la poesía pavesiana estuvo apartada de este proyecto por decisión personal parece que de la traductora, por lo que solo en 1986 se publica en España una traducción, en la editorial Taifa de Barcelona, a cargo de Carles José i Solsona, de la edición que Italo Calvino, con el título de *Poesie edite e inedite*, realizó para la editorial Einaudi de Turín en 1962, con el título *Poemas*, que mantiene las importantes notas de Calvino, actualmente reeditada sin correcciones y sin cambios sustanciales en la editorial Visor de Madrid.

Este sería en síntesis el panorama de las publicaciones de las obras narrativas y poéticas del autor piamontés en lengua española. De él se desprende que es la *Antología poética* de J.A. Goytisolo la más publicada y por tanto la que más difusión ha tenido desde 1962 hasta la mitad de los años ochenta (1985), cuando se reedita nuevamente y aparece finalmente en castellano la edición de Italo Calvino con sus notas explicativas a los poemas de Pavese que él estudió y dató con mucha precisión, como es sabido[6].

2. Son muchos, numerosísimos los "homenajes" que encontramos en textos de poetas españoles a Pavese, de entre los que resaltaría el espléndido poema de Juan Luis Panero (Panero, 1998), "A la mañana siguiente Cesare Pavese no pidió el desayuno", que está en plena sintonía con otras muchas afectuosas referencias (porque a Pavese en el mundo hispánico no le ha faltado nunca el afecto) por parte de poetas e intelectuales españoles pertenecientes a distintas generaciones (José Angel Valente, Manuel Vázquez Montalbán, etc.), sobre todo al espectacular, torpe suicidio del autor piamontés, y de manera general, a la desazonada y triste existencia cargada

[6] Me parece necesario indicar que a lo largo de estas páginas me voy a centrar en la recepción de Pavese en la poesía española, como anuncia el título del trabajo, por lo que el periodo de tiempo en el que nos moveremos se corresponderá con los años 1960-1990, ya que a partir de de los años noventa no tengo noticia de ninguna publicación que tenga que ver con la poesía pavesiana en España y América. Por lo que se refiere a la narrativa, el cierre de la editorial Bruguera ha provocado que el fondo editorial (donde se encuentra la narrativa completa de Pavese) se haya dispersado bastante, sobre todo en los últimos años. A esto habría que añadir la aparición a partir de los años noventa de bastantes traducciones de relatos (incluso algunos que estaban inéditos) y novelas de Pavese en editoriales de ambos lados del océano, traducciones que son fácilmente localizables en Internet.

ISSN: 1594-378X

de sufrimiento que, como vengo defendiendo, el mundo hispánico está absolutamente convencido de que el poeta que nos ocupa, Cesare Pavese, tuvo que soportar en su corta vida, y puede ser que así fuera.

De hecho, impresiona bastante la cantidad de artículos y de referencias que navegan por el Internet hispánico (a menudo muy inexactas) sobre la figura intelectual de Cesare Pavese y Turín, la ciudad mágica y trágica, la ciudad de los suicidas: Salgari, Pavese, Primo Levi, etc. Y también las muchas explicaciones al suicidio, de todos los gustos. Es decir, la clarísima y exasperante asociación que se establece entre el intelectual italiano y la literaturización de su tenebrosa biografía de "autor decadente" por excelencia. Y también de bastantes monografías sobre la obra pavesiana, a menudo limitadas a un intento de explicación (insisto una vez más) de la vida y "vicisitudes vitales" del turinés, y en muy pocos casos, de interpretación de los textos pavesianos, que es lo que claramente se echa mucho a faltar.

Luego no me cabe la menor duda de que la figura intelectual del poeta y narrador italiano en el mundo hispánico deslumbra mucho más por lo que tiene de vistosa crónica de un suicida abandonado a su tristeza por una serie de novias, y especialmente por una actriz norteamericana, que fue casi la última presunta novia (Mondo, 2006), que por su literatura, por sus bellos y ricos textos, que en Italia empezaban a ser tomados muy en consideración por las nuevas generaciones, y especialmente por el grupo de intelectuales ligados a la editorial Einaudi de Turín, como Italo Calvino, Beppe Fenoglio, y Giovanni Arpino, que fueron los primeros fieles seguidores (y continuadores) de la obra de Pavese.

Es larga la lista de autores italianos que siguen la lección pavesiana en sus poéticas y libros a partir de los años sesenta, si de esta excluimos los textos pertenecientes al "neorrealismo" que justo en la década de los sesenta empieza el camino de su disolución como "tendencia postbélica" en la cultura italiana (Corti, 1978: 25-98) en la que Pavese participó solo marginalmente con una novela (*Il compagno*) y una colección de poemas (*La terra e la morte*). En este contexto, la obra de Pavese, si se me permite la simplificación esquemática expositiva, actúa así de puente entre las poéticas de principios de siglo (el crepuscularismo, el primer hermetismo) y la neovanguardia de los años sesenta, donde tiene un espacio importante incluso en los textos que funcionaron de "manifiesto", como por ejemplo el artículo de Alfredo Giuliani "La forma del verso" (Giuliani, 1965: 214-222).

3. Se hace necesaria una síntesis de la fortuna pavesiana en España (o de su influencia), ya que la poesía se defiende por sí misma, y los libros de Pavese se empiezan a introducir en España justo en los años en que se han formado ya los grupos o tendencias ("generaciones") de mitad de siglo (Castellet, 1960)[7] que convergen, como afirmaba antes, sobre todo en la generación del 50, la más famosa y atenta a las

[7] La antología de José María Castellet vino a significar un "manifiesto" del final de la poesía de tradición simbolista en España, reivindicando los valores de la poesía social, el carácter comunicativo de la misma y la defensa de la función social de la poesía a través del realismo histórico o crítico, ya que es desde este "realismo" desde el que se empieza a leer al Pavese poeta.

ISSN: 1594-378X

demás literaturas de todas las anteriores. Y dentro de ésta, la llamada "Escuela de Barcelona" (Riera, 1988)[8], cuyos componentes más destacados, José Agustín Goytisolo (Muñoz Rivas, 1996), Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma se encuentran a mitad del franquismo enzarzados entre dos concepciones distintas (*grosso modo*, claro está) de entender la poesía que en buena medida llegan hasta nuestros días. Es decir, poesía como conocimiento (corriente claramente defendida por Vicente Alexandre (Alexandre, 1977), y llevada a su sistematización teórica como es bien conocido por Carlos Bousoño (Bousoño, 1952), o como comunicación (los poetas catalanes del 50 en general y la poesía social[9]). Polémica iniciada, como es bien sabido, en la Generación del 27, pero cuyo debate se da a partir de los años 50.

No es éste desde luego el lugar para abordar la polémica aludida[10], ni tan siquiera para realizar un planteamiento de las líneas de poética de la España de los primeros años sesenta, sino más bien para indicar el nuevo "clima" que la nueva y en muchos sentidos fortalecida cultura literaria española iba progresivamente adquiriendo, en pleno franquismo, y cómo el inicialmente cerrado en lo hispánico panorama literario español se va abriendo en poesía y narrativa a otras literaturas. A los textos sin ir más lejos que se leían en el resto de países europeos desde hacía años y que en España a menudo leía quien tenía acceso a las publicaciones que se hacían en los grandes centros editoriales hispanoamericanos.

De entre estos textos, la literatura italiana tiene un lugar privilegiado por muchos motivos, y dentro de ella ostenta en esta época concreta una posición importante la obra de Cesare Pavese, debido como vengo defendiendo a que la etiqueta de "decadente" que ya acompañaba al poeta turinés en Italia (no hay que olvidarlo) cautivó rápidamente a las nuevas generaciones de poetas de entonces (aparte de Baudelaire y Verlaine, casi sin libros decadentes en sus purificadas bibliotecas), e incluso también de nuestros días. Quiero decir con esto, que en muchos sentidos, Pavese es desde el principio (años sesenta) una indiscutible autoridad y que en su figura intelectual los poetas, sobre todo los españoles, encuentran una infinidad de facetas interesantes, apasionantes. Es sobre todo un literato de verdad, como afirmaba Alberto Moravia en 1951 (Moravia, 1976), de indiscutible oficio[11].

---

[8] Mucho más útil en mi opinión para una delimitación de la influencia de Pavese en la poesía del 50 y especialmente en la obra de J.A. Goytisolo y Jaime Gil de Biedma es el espléndido libro de Jordi Virallonga (Virallonga, 1992).

[9] Abordar aquí la polémica entre poesía como comunicación y como conocimiento nos llevaría lejos de nuestro propósito principal. Con todo señalo unos pocos títulos en la bibliografía de ambas corrientes puesto que vienen en muchos sentidos a conformar el panorama poético español hasta nuestros días (Celaya, 1974), (Barral, 1953), (Gil de Biedma, 1955), (Badosa, 1958) y (Valente, 1961).

[10] Para un estudio detallado de lo que vengo esbozando con tanta generalidad y pese a la mucha dificultad de la empresa puede ser de ayuda la *Historia y crítica de la literatura española 8/1*, al cuidado de F. Rico, el apéndice *Época contemporánea: 1939-1975*, ed. de Santos Sanz Villanueva (Sanz Villanueva., 1999).

[11] Me refiero desde luego a su famosa, despiadada, e injusta reseña al diario pavesiano "Pavese decadente", donde Moravia venía a denunciar la extraordinaria distancia que él encontraba entre la lengua de los personajes de las novelas de Pavese y el verdadero lenguaje de este tipo de personas en el mun-

ISSN: 1594-378X

De modo que es claramente la generación del 50 la primera receptora de los textos que se publican en una Italia inmersa culturalmente (ideológicamente me atrevería a decir) en plena neovanguardia de los años sesenta. De un lado, el Grupo 63 (Giuliani, 1965)[12], y de otro lado, las posiciones a menudo exasperadas de la antivanguardia (Pasolini, 1972), protagonizadas por dos intelectuales incansables como Pier Paolo Pasolini y Franco Fortini, por solo citar a dos de los más conocidos, a los que pronto se les empieza a leer y a traducir también en el ámbito cultural hispánico. La cultura italiana se haya sumida en un clima político y cultural de izquierdas que digiere el "boom" económico e ideológico de los años sesenta lo mejor que puede, y sin duda es esta la Italia que muchos intelectuales españoles ven como modelo de libertades y cultura avanzadas, a menudo sin las informaciones necesarias de primera mano para realizar una valoración adecuada.

Creo necesario afirmar, en este orden de consideraciones tan general que los intelectuales españoles reciben gradualmente la producción literaria italiana como casi siempre en España, es decir, tarde y mal (exceptuando algunos casos puntuales), y que el canon poético del siglo XX italiano en España, exceptuando el caso de Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, que requerirían una explicación mucho más detallada, se limita, de un lado y por lo que se refiere al gran público, a unos cuantos autores neorrealistas poco censurados por el franquismo por contar éste con censores a menudo poco preparados. De otro lado, y en ambientes digamos más cultos, se reducía a Dante y Petrarca (y algún clásico más), y a casos como el de Giovanni Papini convertido al ultracatolicismo y traducido enseguida en la editorial Aguilar, y presentado más como una autoridad moral en Italia que como un pensador plenamente novecentista.

Es decir, que la literatura italiana se relaciona estrechamente con autores "izquierdistas" y católicos conflictivos (Pavese incluido, por supuesto como antifascista militante y víctima de la dictadura de Mussolini) como por ejemplo Vasco Pratolini, Elio Vittorini, y más tarde, y muy especialmente, Pier Paolo Pasolini y alguno más[13], por sólo limitarme a los más conocidos. Quiero decir con esto, que durante los

---

do no ficcional, encontrando en su persona solo a un decadente de provincia.

[12] Sobre las inexistentes conexiones de la neovanguardia italiana de los años sesenta con el grupo de poetas "novísimos"y las nulas implicaciones de la "poesia novísima" italiana con la antología de J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970), aparte claro del calco léxico, que agrupaba a jóvenes poetas *Novísimos* me he detenido en otro lugar (Muñoz Rivas, 1996). Muy esclarecedor es en este sentido el estudio de María Corti "Neoavanguardia" (Corti, 1978: 111-124).

[13] Es con el cine obviamente con el que la censura se va a cebar más, especialmente con el cine neorrealista italiano, que sólo empezará a conocerse bien a finales de los años setenta siempre en ambientes universitarios y culturales determinados. No hay que olvidar que la producción intelectual italiana se la relaciona directamente con este izquierdismo, y especialmente el cine neorrealista, muy crítico con el estamento eclesiástico que en los países europeos mediterráneos este no ha hecho (y en muchos sentidos lo sigue haciendo aún) sino obstaculizar, molestar y censurar cualquier manifestación artística de calidad. Y mucho más en España, casi a punto de iniciar su camino a la tímida democracia de los años ochenta. No se pierda de vista que fue precisamente J.A.Goytisolo quien tradujo los guiones cinematográficos de *Mamma Roma* y *Accattone* de Pasolini (Muñoz Rivas, 1996).

ISSN: 1594-378X

desafortunados para muchos españoles años a los que aludo lo italiano empieza a ser sinónimo de alternativo, izquierdista, de oposición al régimen franquista todavía fuerte[14]. De cultura admirable, pero con vigilante recelo para muchos, especialmente en la capital catalana, donde abundaban las editoriales a menudo "alternativas" (vigiladas) a las "oficiales" (Virallonga, 1992).

En definitiva, los autores italianos que en Italia publican después de la II Guerra Mundial (Pavese, Levi, Vittorini, Montale, Pratolini, etc.), en España se leen en los años sesenta, y son atraídos a la problemática entonces vigente en campo literario y sobre todo social. Creo que es éste un hecho a tener muy en cuenta a la hora de considerar la recepción de la poética de Pavese[15], su fortuna en España, que ya desde los años sesenta es creo yo al menos exigente, bondadosa. Mucho mejor quizá de lo que el mismo escritor se hubiese nunca imaginado[16].

De lo expuesto más arriba, se desprende que a nuestro poeta en España se le traduce en volumen y en distintas antologías a mitad de los años sesenta, justo en unos años en que la poesía social está desapareciendo, mientras que la poesía más politizada del grupo poético del medio siglo se encuentra en claro retroceso. En un momento en que se empieza a poner en duda la capacidad de las técnicas realistas, como modos válidos de captación de la realidad en la literatura, proclamándose (en el ambiente en que nos movemos, evidentemente, la poesía del 50) la autonomía absoluta del hecho poético, sobre la que se fundamentará una parte de la poesía más joven, y actualmente defendida por los poetas de la llamada poesía de la "diferencia como método"[17], y más parcialmente, la "poesía de la experiencia" (Gracia, 2000), tan entronizada como dispersa en los momentos actuales.

---

[14] De esta opinión es el poeta Jordi Virallonga en un trabajo que es todavía inédito y que se titula "La poesía española a partir de la transición política hacia la democracia" y que he podido leer por la amabilidad de su autor.

[15] Debemos tener en cuenta el hecho de que a menudo a partir de los años sesenta se usa para situar, contextualizar, los poemas pavesianos que van siendo traducidos (Goytisolo), por un lado, la desgraciada (Walter Binni) biografía de Davide Lajolo, (Lajolo, 1960) *Il vizio assurdo*, cuya primera edición es de 1960. Y por otro lado las notas del diario, especialmente las relativas a las crisis amorosas vividas por el poeta turinés. De modo que a menudo se han interpretado los textos desde un material poco o nada fiable. Llamo nuevamente la atención sobre el hecho de que esta romántica y novelesca biografía de Pavese que escribió el Diputado del P.C.I. Davide Lajolo a finales de los años cincuenta sigue teniendo innumerables seguidores en el mundo hispano que de manera inconsciente recurren a ella para cualquier aclaración que necesitan de la vida y la obra de Pavese sin ningún pudor, incluso en ambientes académicos.

[16] Es muy sorprendente que Pavese no hiciera ninguna alusión a España, a su cultura, literatura, etc., si exceptuamos un comentario sobre Picasso y otro sobre las Brigadas Internacionales en el diario. Era desde luego América (y después Alemania) la que ocupara sus pensamientos. Este silencio, como otros en nuestro autor, sigue siendo muy significativo.

[17] No es mi intención discutir aquí la oposición imperante actualmente entre la poesía de la "experiencia" y la poesía de la "diferencia". La influencia, o presencia más bien de Pavese llega a estos poetas siempre de las reflexiones de los poetas del 50, y muy especialmente de José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma.

ISSN: 1594-378X

A finales de los años sesenta y principios de los setenta parece evidente que la poesía social y el imperante estilo fundado en la lógica y el racionalismo está definitivamente agotado (de hecho, son muy pocos los libros "sociales" que se siguen publicando). La tendencia hegemónica, en este momento, es la que minimiza la anécdota para que no tenga ninguna importancia en el desarrollo del poema, hace desaparecer el tono narrativo, y se sustenta en una expresión fragmentaria que se desarrolla a través de una sintaxis compleja en busca de una polifonía de yuxtaposiciones y superposiciones.

La poesía social que ya había sido abundantemente discutida a nivel teórico por los poetas de la generación del 50 atrae consigo inevitablemente una revisión en las poéticas españolas del concepto de "realismo". Las palabras empiezan a cobrar así autonomía frente a la realidad que designan, y es el lenguaje quien crea su propia realidad. La muerte de la poesía social en el panorama poético español, y con ella, la del racionalismo y el de la narratividad como modo hegemónico de expresión se hace evidente en la llamada "Generación del 68", pues su poesía, a menudo gravita entre dos polos, el *narrativo* y el *simbólico*. Mientras el polo narrativo la vincularía con la poesía anterior, el polo simbólico la vincula con la "poesía novísima" que está a punto de irrumpir en la poesía española, así como la importancia que los poetas novísimos españoles (o así llamados y antologizados) tienen en común entre otras cosas la devoción por el elemento decadente, comenzando por Poe y Baudelaire, hasta llegar a la poesía del Novecientos europea.

En resumidas cuentas, se dio salida a la tendencia irracionalista que José María Castellet llamó "ilógica razonada", es decir, la que "trata de romper con la lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva" a la que había que dar respuesta, y que encuentra los inmediatos precedentes en el grupo "Postista", en el "Dau al set", en "Problemática-63", y en el grupo "Zaj", cuyos poetas inician las traducciones de los surrealistas franceses e incluso los modelos que éstos encumbraron (Lautréamont, Sade, Jarry), y que sin duda conocían los poetas más jóvenes (Castellet, 1970).

Si el año 1960 se abría con una antología que rechazaba el simbolismo y las expresiones vanguardistas, apostando por una estética de "realismo crítico", el año 1970 lo hacía con otras dos de corte opuesto. Así José María Castellet publica *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970) y Enrique Martín Prado la *Nueva poesía española* (Martín Pardo, 1970), que apoyaba definitivamente una poesía del lenguaje (como quería Jorge Guillén), la que provenía para el crítico de la tradición instaurada por Juan Ramón Jiménez y la Generación del 27, frente a la heredada de Antonio Machado, César Vallejo y, en cierto modo, de Luis Cernuda (y Jaime Gil de Biedma), tendencia que veía en "el poema el medio más viable de comunicación con el lector", y que habrá que esperar otros diez años para volver a ser reivindicada globalmente, esta vez por el grupo poético de la "experiencia".

4. Este sería *grosso modo* el contexto de las poéticas españolas, la *situación* de la poesía (con Anceschi) en los años en que se traduce casi la totalidad de la narrativa

ISSN: 1594-378X

pavesiana, el diario y el epistolario, ya que los poemas estaban parcialmente traducidos en la versión de J.A. Goytisolo, y que es en la mitad de la década de los setenta cuando se traduce *Lavorare stanca* y sobre todo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, que acogía al poemario homónimo y *La terra e la morte* publicado en 1947[18] (pero preparado para la publicación en 1945). Un "cancionero" (Muñoz Rivas, 2004) que va a ser pronto famoso entre los intelectuales españoles por su espectacularidad, belleza, y por leerse desde un principio como testamento vital del poeta piamontés.

Creo importante apuntar que la narratividad en poesía, o sin ir más lejos, el elemento simbólico, que como he indicado más arriba abunda en la lírica española en las tendencias señaladas, y también de signo opuesto aparentemente, no son nada ajenos a la poética pavesiana cuyos textos se leen como ya he dicho a través de la segunda edición (la de la editorial catalana Plaza & Janés) de la *Antología poética* de Goytisolo. O mejor, que las discusiones en torno a la poesía española que se va escribiendo en la segunda mitad del siglo XX (en líneas generales, claro está) van provocando y al mismo tiempo creando una mejor condición, al menos terminológica, para acomodar la teorización del autor piamontés (y de otros poetas europeos, evidentemente). La poesía española va evolucionando con mucha velocidad, y las generaciones se suceden también rápidamente, pero los poetas conviven. Y los centros neurálgicos de la poesía siguen siendo casi los mismos, como sus actores.

Es necesario afirmar en este intento de trazar un sendero en el bosque de la poesía española de la segunda mitad del Novecientos (la expresión es de la inolvidable Lore Terracini) que las observaciones de José Agustín Goytisolo sobre la poética y poesía de Pavese son sin duda las que más repercusión han tenido en las letras españolas por ser el mismo Goytisolo un autor claramente influido por Pavese, en su poética y sus libros (Muñoz Rivas, 1996). Por lo que se hace necesaria una pequeña revisión, ya que lo que él escribe creo que condensa bastante bien las posiciones de los primeros lectores (y sobre todo poetas) en España. O al menos de los que más han contado para nuestros propósitos actuales.

Tres son los puntos sobre los que se centra Goytisolo: el realismo (populismo) en poesía, la poética del destino, y la infancia como depósito de mitos, o en palabras de Pavese, de "stampi mitici della sensibilità". No es de extrañar que Goytisolo, y su generación, viera en los versos narrativos y monótonos de *Lavorare stanca* una formalización de "realismo crítico" contrapuesto evidentemente a fascismo, cultura fascista, a la literatura creada y luego cortejada por el fascismo, patriótica y vacía, como en el caso español. Y de que intuyera un confuso paralelismo entre las situaciones de ambos países sometidos al fascismo (pero en años muy distintos). De hecho afirma:

> Son poemas de metro largo, descriptivos, de fuerte realismo […] Su realismo crítico y civil, y el regreso a una poesía de sabor popular, fue un estallido en los años en que, durante el fas-

[18] En la revista *Le tre Venezie* de Padua (Pavese, 1947), teniendo otras publicaciones en vida del autor antes de la definitiva publicación al riguroso cuidado de Italo Calvino en la editorial Einaudi en 1957.

ISSN: 1594-378X

> cismo, se glorificaba como única poesía válida el escapismo y la patriotería. (Goytisolo, 1985: 15)

Es evidente que la teorización pavesiana, con todo, se dirige mucho más ampliamente a plantear la tradición culta decimonónica realista, disolviéndola en el simbolismo mítico, como muestran los bellísimos relatos de *Feria d'agosto*, y el mismo autor explica en sus dos famosos escritos de poética "Il mestiere di poeta (a proposito di *Lavorare stanca*)" y "A proposito di certe poesie non ancora scritte", de 1935 y 1940 respectivemente. De hecho, la etiqueta de "neorrealista" la llevó colgada Pavese incluso en vida. De ella se defendió el mismo autor en la famosa "Intervista alla radio" (Pavese, 1951a) como veremos más adelante, por lo que creo en este sentido (Muñoz Rivas, 2002: 167-208) que el concepto de "realismo" (o el más abstracto aún de "neorrealismo") especialmente en el campo de la poesía, donde de ningún modo sería coherente defenderlo atendiendo a las realizaciones literarias del autor piamontés, habría que revisarlo profundamente si queremos aplicarlo a los textos de Pavese (Corti, 1978) .

En efecto, en la introducción a su antología (Goytisolo, 1985) el poeta catalán hace referencia a ciertos atisbos de temática social en los versos de Pavese (o "luchas sociales"), desde luego que relacionada con la entonces actualísima al menos en España "poesía social" que él mismo escribía. Mucho más discutible es la alusión a la poesía "escapista" en clara referencia al hermetismo italiano (el de los tres grandes poetas de la primera generación "hermética") y al hecho de que *Lavorare stanca* de Pavese hubiese significado una "purificación" del entramado hermético implantado de algún modo en la Italia víctima del fascismo. No estoy nada de acuerdo con la afirmación, pero me interesa insistir, como veremos más adelante, de que la reflexión pavesiana en este sentido no es absolutamente clara, y que sus palabras se prestan por tanto a múltiples equívocos precisamente por el alto índice de ambigüedad que en ellas hay (Muñoz Rivas, 2002).

Sin embargo hay que señalar que pese a la "vertiente realista" que Goytisolo descubre en los poemas que presenta a los lectores españoles (y desde luego que en Italia no han faltado los críticos que han hecho lo mismo), es detectable en la misma poesía del poeta catalán la presencia de la "poética del destino", la del Pavese no realista (por ejemplo, en *Años decisivos*). Y creo que más importante aún, la dimensión de la interiorización de la experiencia al pasado (póngase atención al título del primer libro de Goytisolo, *El retorno*), la dimensión fantástica basada en el recuerdo, y las recurrentes concatenaciones líricas e imaginativas como principal pilar de la estructura constructiva de muchos poemas de ambos poetas.

Por lo que respecta a la idea de la infancia como "depósito de mitos" a los que se vuelve siempre es necesario afirmar que es absolutamente obsesiva en los poemarios de Goytisolo (y presente también en Jaime Gil de Biedma), y ha sido evidenciada por la crítica goytisoliana más autorizada (Virallonga, 1992). Es un tema éste que nos introduce sin duda plenamente en el rico mundo cultural de la poesía del 50 española y también nos permite hablar de referentes intelectuales comunes, como Leo-

ISSN: 1594-378X

pardi (claramente en Pavese), Baudelaire, y también T.S. Eliot, un autor tremendamente importante especialmente en el grupo catalán del 50 (y sobre todo para el más anglosajón de entre ellos, Jaime Gil de Biedma) y como es bien conocido decisivo para la poesía del siglo XX en Italia a partir de Ungaretti y Montale, que fue quizá el más lúcido de sus lectores italianos (Anceschi, 1990).

Me parece importante afirmar, llegados a este punto, que Goytisolo aborda en su estudio sobre los versos de Pavese uno de los principales legados de la tradición europea vehiculado asimismo a través de Pavese (y Poe y Baudelaire, evidentemente). Me refiero a la lección tan pavesiana (pero también del admirado desde su juventud Edgar Lee Masters) de la "unidad" en poesía, la necesaria *unidad* de una obra de poesía (Goytisolo-Vázquez Rial, 1986:7). Unidad entendida como "recurrencia", en palabras de Pavese, "ritorni insistenti sotto ogni diversità". Es necesario poner atención en que la insistencia en el poema-libro y libro-poema en Goytisolo (*Claridad*, *El rey mendigo*, etc.) es realmente obsesiva, como lo fuera en el autor piamontés, como mostré hace unos años en otro lugar (Muñoz Rivas, 1996).

En resumen, y según lo apenas expuesto, me parece que a pesar de las dificultades, muchas de ellas inherentes a los mismos textos de Pavese (por ejemplo el antihermetismo de *Lavorare stanca*), la visión general que Goytisolo propone de la poética y poesía pavesiana viene a insistir en la importancia de la consideración de la literatura como oficio, sin concesiones, y que es esta la idea que consiguió transmitir a los primeros lectores de la poesía de Pavese en español en una época en la que la literatura extranjera llegaba a España, como contaba el mismo Goytisolo, en las maletas de los amigos poetas hispanoamericanos que desembarcaban en Barcelona (Virallonga, 1992).

5. En este orden de consideraciones tan generales en el que nos movemos, creo que se hace necesaria una breve delimitación crítica de la última poética pavesiana, que resulta ser según lo expuesto hasta ahora la más conocida en ámbito hispánico, justamente por estar conectada inevitablemente con la imagen del Pavese sufridor que vengo comentando que tanto ha interesado, no hay que olvidarlo, a los escritores en el ámbito hispánico. Susan Sontag alude con mucha lucidez a esta cuestión en su reseña a la traducción inglesa del diario de Pavese:

> El escritor es el sufridor ejemplar, no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar, (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación. (Sontag, 1984: 58)

ISSN: 1594-378X

Todo lector de poesía español de cultura media sabe que *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* se publicó en la editorial Einaudi de Turín en 1951, después de que su autor dejara el manuscrito (junto con el del diario) en su mesa de trabajo de la editorial Einaudi bien a la vista para que Italo Calvino se hicera con él lo antes posible tal y como ocurrió y nos cuenta él mismo, poniéndose enseguida manos a la obra para plantear al editor y amigo Giulio Einaudi la conveniencia de una publicación tan sumamente delicada en ese momento sobre todo pensando en *Il mestiere di vivere* (Pavese, 1962).

En su conjunto, el último poemario, bien lo sabía Calvino, es una pieza más que se engrana perfectamente, con toda coherencia, en la poética pavesiana gestada a lo largo de dos décadas aproximadamente. Un poemario (o cancionero amoroso), entonces, que contiene la última escritura de Pavese y que no tiene desperdicio para quien quiera seguir el itinerario artístico del escritor que nos convoca (y también el biográfico, si queremos). Se presenta decisivo, pues, para delimitar con precisión la posición de su obra en las poéticas del Novecientos en Italia, y más que esto aún, retomando la idea de antes, para delimitar coherentemente las muchas razones por las que el autor piamontés sea una de las figuras claves de la literatura contemporánea europea. Insisto en la complementariedad que mantiene con el cancionero la teorización cada vez más obsesiva en *Il mestiere di vivere* durante los últimos meses de vida, y sobre todo la colección de relatos *Feria d'agosto* (Pavese, 1947) y el epistolario.

La publicación de la biografía de Lorenzo Mondo ha conseguido documentar la última relación sentimental de Pavese con la actriz norteamericana de manera fulminante. La explicación que ofrece es necesariamente simple. Interesante la alusión de Mondo al "diario poético" de la última historia amorosa de Pavese:

> Cesare traspone la storia di questa stagione d'amore in una sorta di diario poetico, undici liriche che usciranno postume […] Dedicate a Connie, si aprono e chiudono con poesie nella sua lingua, datate rispettivamente 11 marzo e 11 aprile 1950 [...] La sublimazione poetica non troverà apparenti riscontri in Connie che, dopo avere esaurito le residue ambizioni di diventare una star di prima grandezza, si adatterà in America a una tranquilla vita borghese. (Mondo: 2006: 198-199)

Interesaría destacar aquí que si bien los cancioneros amorosos de Pavese han estado conectados todos a episodios reales, a idilios digamos biográficos del autor con distintas personas concretas a las que conoció en su vida, no es posible hablar absolutamente de una lírica de ocasión amorosa ni de nada parecido al menos por lo que se refiere a la elaboración textual de los poemas. Así, a nivel constructivo, el de 1950 es un cancionero amoroso conectado con la reflexión digamos estilística y textual de su primer libro, *Lavorare stanca* (1936), que Pavese fue reelaborando después a nivel de estructuración arquitectónica (Muñoz Rivas, 2004).

ISSN: 1594-378X

Para esta búsqueda (o "aventura", como él quería) Pavese se dirige a partir de 1936 a ordenaciones de orientación temática más que de contenidos. Es en la segunda edición de *Lavorare stanca* (1943) donde aparecen de manera aislada poemas ya de fuerte contenido lírico-amoroso (los deliciosos poemas *Notturno*, *Mattino*, *Estate*, dedicados a Fernanda Pivano), que se relacionan con poemas posteriores a estos también de los primeros años cuarenta de alto contenido lírico, incluidos por Calvino en *Poesie del disamore* y parece ser que dedicados a Bianca Garufi (Pavese, 1951b). Y de 1945 es la redacción del cancionero "impresionista" *La terra e la morte*, el más claro antecedente estilístico de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, con el que ha compartido volumen a partir de 1951 precisamente por las afinidades estilísticas entre ambos y la temática común (Mutterle, 1966).

El final de la II Guerra Mundial coincide en la poética pavesiana con la definitiva delimitación de las bases de su "poética del simbolismo mítico" que como bien saben los críticos de la poesía de Pavese había sido discutida desde la publicación de *Lavorare stanca* en 1936. Pavese, en efecto, se vuelve a acercar al género lírica, pero a una lírica solo temáticamente muy distinta a la anterior, como vengo defendiendo.

Si bien Pavese se aleja efectivamente de los poemas de *Lavorare stanca* tanto a nivel temático, por ejemplo disolviendo la "épica piamontesa" a la que aludía su amigo Massimo Mila (Mila, 1962), como a nivel formal, (el poema-relato), nunca abandonará la continuidad constructivo-estilística de su primera poesía.

El cambio formal y temático es solo aparentemente brusco, ya que Pavese afronta en su escritura poética la temática amorosa hasta entonces tratada en los poemas llamados juveniles (Pavese, 1998) de clara (y demostrada) influencia decididamente crepuscular, o modernista, si usamos un término que podría aproximarse en el ámbito hispánico (Mutterle, 1966).

Es importante tener en cuenta que buena parte de la crítica en Italia (la de los años sesenta y setenta) ha entendido los dos sucesivos cancioneros a *Lavorare stanca* como situaciones aisladas en el resto de producción del autor, y que esta teoría ha creado mucha confusión para el lector de la poesía de Pavese, y por supuesto para el lector español. La temática amorosa, plenamente lírica y no narrativa de los cancioneros amorosos, se ha entendido entonces solo como acorde con la situación biográfica del autor (pánica, claro está), y por tanto, como aislada al resto de producción narrativa, ensayística y poética que seguiría estando representada por los poemas integrados o no en *Lavorare stanca* como muestra Calvino en su edición pionera (Pavese, 1962).

De modo que después de la publicación de *Lavorare stanca* en 1936 y de su edición definitiva en 1943, las incursiones de Cesare Pavese en el género lírica, tanto a través de meditaciones sobre la estructuración del poemario (*Il mestiere di vivere* y los apéndices publicados en *Lavorare stanca*), como de la sucesiva publicación de *La terra e la morte*, en 1947, o de la misma preparación para su publicación póstuma de *Verrà la morte e avrá i tuoi occhi*, son absolutamente coherentes con la evolución de su poética, perfectamente documentada (como hiciera Leopardi con la suya) en las páginas

ISSN: 1594-378X

del diario que también Pavese (no se pierda de vista una vez más) está preparando para la publicación póstuma y consiguiente sorpresa añadida de los editores y amigos de Pavese, especialmente de Italo Calvino, como comentaba antes.

Y también en los deliciosos relatos "míticos" (o relatos-ensayos) que nuestro autor empieza a publicar en la primera posguerra, en un ambiente, digamos, eufórico a nivel social y sobre todo político, en el que el escritor langarolo cada vez empieza a tener menos espacio intelectual y vital. O un espacio gradualmente más incómodo para su escritura, que se apresura a prepararse para su final obsesivamente. De modo que una vez decidido el momento del "cierre" de la escritura con *La luna e i falò*, en 1949, la más "legendaria" y "langarola" de sus novelas, nuestro autor se enfrasca en varias, digamos, "direcciones escriturales", con cada vez mayor velocidad, para hacer el final efectivo: el diario, el poemario, y el nada marginal epistolario, cuidado a nivel texual-estilístico hasta el extremo.

El poemario de 1950 es sin duda de una belleza por qué no decirlo, impresionante y ya desde su publicación sus primeros lectores hicieron la lectura más fácil, la más claramente biografista, al apuntar los poemas con nitidez a un futuro de muerte esperanzadora que se corresponde con una muerte real, como también el tú poemático se corresponde con la actriz norteamericana de la que Pavese parece que se enamoró, y la historia amorosa que allí se cuenta es real (Mondo, 2006).

Esta adecuación a la realidad de elementos biográficos y "elementos escriturales", casi plena, creo yo, ha sido motivo de que se haya atendido, como vengo defendiendo, más al elemento biográfico que al meramente textual. Y que este hecho haya oscurecido en la crítica pavesiana ya desde el principio una visión de conjunto, homogénea, de toda la poesía de Pavese en el panorama (sin duda complejo) de la lírica del siglo XX en Italia. Y creo que es precisamente la falta de visión homogénea de los textos pavesianos la que ha ido distorsionando desde el principio la recepción de los poemas de Pavese en Italia primero, y luego en el resto del mundo. Y muy decididamente en el ámbito hispano en que nos movemos, menos en contacto evidentemente con las publicaciones tanto de la obra creativa como de la crítica pavesiana.

6. Si realizamos un pequeño recorrido histórico-crítico de la obra de Pavese veremos enseguida que el escritor piamontés llega a la poesía de sus tres cancioneros (si exceptuamos *Poesie del disamore*), desde el descubrimiento de la poesía crepuscular (o modernista con matizaciones) que le fue en buena medida contemporánea a su etapa de formación, y casi simultáneamente, a través de un enfrentamiento directo y mucho más provechoso de lo que parece a primera vista, con la literatura europea "decadente" cuanto se quiera y sin duda la literatura norteamericana (Sontag, 1984). La tradición europea, canalizada a través de Pascoli y D'Annunzio, la materializaron en el siglo XX como es bien conocido justamente los poetas herméticos, especialmente los dos más lúcidos lectores de la poesía simbolista francesa de la Italia de esa época: Ungaretti y Montale (Andreoli, 1977). De modo que si es posible situar la poesía pavesiana con toda coherencia en el sistema poético iniciado a finales del siglo XIX por

ISSN: 1594-378X

la obra de estos inteligentes desencantados que fueron los poetas crepusculares, a los que Pavese recurre eficazmente, funcionalmente, en 1950, para elaborar su cancionero, es también posible establecer una clara línea de derivación hacia la poética que propone Pavese (Anceschi, 1990), es decir, la tendencia a la "poética de los objetos", o "tensión objetual", los emblemas presentes en los poetas y transmitidos en la cadena Gozzano-Montale-Pavese (Muñoz Rivas, 2002: 14-25).

Del mismo modo que es posible relacionar la poesía pavesiana con el otro sistema institucional que cruza las poéticas del Novecientos en Italia: el símbolo y la analogía, representado primeramente por D'Annunzio, y evolucionado, a través de la obra de Ungaretti (y posteriormente de Montale), con o sin mediación dannunziana, como una lectura de *La terra e la morte* y *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* evidencia sobradamente. Aunque, como veremos, no sin problemas.

No es nada marginal para delimitar la escritura última de Pavese, aunque sea de manera tan rápida la famosa "estación del mito", que afianzada y apuntalada por Pavese no sin mucho esfuerzo, coincide con los años de la guerra y con el inicio por parte del escritor piamontés del interés por la etnología e historia de las religiones, señalando en su poética un giro importante, aunque en realidad, ya residiera en una etapa embrional en algunas "zonas" de *Lavorare stanca* como ha señalado la crítica más atenta a este proceso.

Con la estación del mito y del símbolo coincide el segundo gran encuentro serio y concienzudo de la poesía y narrativa de Pavese, en una cultura literaria envuelta entonces en lo que en la Italia de la posguerra se llamó el "neorrealismo" (haciéndose enseguida extensivo también al cine). Pues bien, es esta etiqueta de "neorrealista", que Pavese mismo rechazara la que ha creado una de las mayores confusiones a la mayor parte de la crítica ha ocupado de la obra del autor piamontés, y como vimos, muy especialmente entre los intelectuales españoles en los años sesenta y setenta. Es Pavese quien habla a este propósito en su famosa "Intervista alla radio":

> Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà. (Pavese, 1951a: 185)

El nuevo cancionero de 1945, *La terra e la morte*, si para muchos críticos significó una vuelta ocasional a la más pura tradición literaria es necesario interpretarlo, según lo afirmado, como una coherente evolución de la poesía pavesiana plenamente consecuente con el proyecto de poesía futura que leemos en el segundo escrito de poética que acompaña la edición Einaudi de *Lavorare stanca* de 1943 (y a todas luces

ISSN: 1594-378X

"manifiesto" pavesiano) "A proposito di certe poesie non ancora scritte", donde la absoluta presencia de Gabriele D'Annunzio combinada con la experiencia de *Lavorare stanca* (al que continuamente remiten todos los poemas), quiere significar, más que un encuentro con la tradición, una recreación poética de los nuevos intereses que ahora mueven la poética madura, definitivamente segura, del poeta de Santo Stefano Belbo, dirigida durante estos años a la recreación minuciosa, armoniosa, de un clasicismo cargado del mejor "decadentismo" del que Pavese era ya maestro absoluto en la escritura de sus *Dialoghi con Leucò* (1947), un libro contemporáneo al menos en su redacción y proyecto obsesivo (como leemos en el diario) al cancionero *La terra e la morte* en muchos aspectos, de entre los que habría que resaltar la inmersión en la vertiente más impresionista de su obra.

Sorprende el constatar hasta qué punto dependa la lírica del último cancionero pavesiano, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, a nivel interdiscursivo (Segre) y más que éste aún intertextual (Bajtine) con el D'Annunzio de *Alcyone*, *Maia* y el *Poema paradisiaco*, así como es también sorprendentemente grata la enorme similitud, acompañada de una nítida evolución formal, temática y métrica, entre ellos y con respecto a la poesía monótona y narrativa (o épica) de los poemas de *Lavorare stanca*, que los dos últimos cancioneros presentan entre sí (Mutterle, 1966).

Me parece evidente que lo único que los distingue es la acentuación cada vez más acelerada y trepidante de la contaminación de escritura, que es también un modo de acelerar necesariamente el que he llamado aquí "cierre" de la escritura. Es decir, Pavese, a través del último cancionero (preparado minuciosamente para su publicación como por lo demás hacía con todo tipo de textos, incluso epistolares, no hay que olvidarlo), realiza un claro proceso de implicación de las razones vitales en las artísticas. Un proceso que por lo demás Pavese tendiera a realizar desde su adolescencia, y con los años cada vez con más fuerza y coherencia interna. Es decir, realiza un complejo juego de "ficción poética"[19] apoyado en otros textos escritos durante el mismo periodo de tiempo (epistolario y diario) según el cual, las razones de la Vida rozan la frontera de las razones del Arte, entremezclándose y contaminándose ambas, en un importante y a la vez inteligente proceso de simbolización mítica que de ningún modo le fuera extraño a D'Annunzio, para quien, como afirmara Ezio Raimondi (1980), su Vida llegara a ser ella misma una obra de arte, a la búsqueda de un estetismo sublime, dionisiaco[20], que es el que en último término preside los poemas de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

---

[19] Cfr. el análisis de Ettore Perrella (1979: 60-69), especialmente las páginas que dedica al cancionero último "Il luogo oltre lo specchio": "In *Verrà la morte* … si tratta di sapere che cosa sarà una donna in questione quando, *senza di lui*, avrà finalmente con se stessa quel rapporto 'vero' che il godimento sessuale – fallico - esclude. Si tratta cioè di restituire l'Altro nella sua pienezza, producendo un 'sapere assoluto'".

[20] En su biografía, Mondo (2006) documenta con detenimiento esta última etapa vital de absoluta debilidad mental y física de nuestro autor en estos últimos meses, que pese a esto conseguía, o mejor, exageraba tanto los trabajos editoriales como los textos que preparaba (poemas, diario, epistolario). Había que hacer el "último viaje", y por tanto, que despedirse de los "compañeros" de un modo ab-

ISSN: 1594-378X

Elio Gioanola ha entendido de manera muy inteligente el proceso que estoy documentando. De hecho, en su capítulo sobre la última escritura pavesiana separa con coherencia la poética que el autor somete a prueba y las vicisitudes (entremezcladas) vitales, siendo la muerte la que se presente discretamente como alternativa:

> La lirica di Pavese, che era riuscita a trovarsi uno spazio vitale entro i margini delle pure essenze mitiche, ora mostra la sua crisi nell'impossibilità di ritrovare l'angolo intatto delle antiche suggestioni. Nell'ultimo canzoniere ritorna la nuda biografia interiore dopo aver tentato l'estrema risorsa del canto: per questo tanto più suggestive sono le superstiti aperture immaginative quanto più risultano insediate dall'onda montante del dolore e della morte. Si direbbe che proprio la presenza discreta della morte conferisca, nel suo offrirsi come suprema alternativa, una specie di malinconia alta e pudica ai versi che chiudono la vicenda poetica di Pavese. (Gioanola, 1971: 165)

La señalación de la cadena Pascoli-D'Annunzio-Thovez que efectúa en su estudio clásico Anco Marzio Mutterle (Mutterle, 1966) vuelve a ofrecer muchas ventajas hermenéuticas a la hora de dar un lugar al último cancionero dentro del lenguaje poético de la primera mitad del Novecientos. El último Pavese lírico se coloca así, como vengo defendiendo, en una situación de gran dependencia del sistema creado por los poetas crepusculares del área piamontesa, y a través de éstos, del sistema dannunziano (y lo que éste arrastra). Una dependencia altamente sospechosa, en mi opinión, por lo muy evidente que es, y que sabe mucho a una vuelta a la situación de inicio, como si el "eterno adolescente" Pavese de tanta crítica monográfica (católica o comunista) que ha asimilado a Eliot y a Montale quisiera a través de su lenguaje lleno de guiños intertextuales (Andreoli, 1977)[21] acomodar el cancionero a una estructura no naturalista sino simbólica, y esto a costa de la simplicidad "lírica".

Pero sigue sin estar resuelta la cuestión de la funcionalización que el poeta hace de las fuentes para su última lírica. Del hecho de que Pavese convoque en el cancionero que cierra su producción artística y vida, a un nivel intertextual e interdiscursivo intensísimo a Gabriele D'Annunzio (la alta lírica) y enigmáticamente, a los poetas menores turineses (la antilírica en la lírica). Y ello en un proceso que desfuncionaliza la carga irónica (Guglielminetti, 1984) que en los poemas de los autores "crepusculares" como Amalia Guglielminetti, Giovanni Cena y Enrico Thovez se

---

solutamente cotidiano.

[21] Cfr. el informadísimo libro de Annamaria Andreoli donde la autora desentraña los tres grandes campos de tensiones (con María Corti) que hay en la poesía de Pavese, es decir, la poesía de Piero Jahier (narratividad en poesía), la poesía de derivación hermética y lo que ella llama creo que acertadamente la memoria leopardiana.

ISSN: 1594-378X

puede atisbar de manera muy débil, si pensamos por ejemplo en la poesía de Guido Gozzano (Muñoz Rivas, 2006).

Abundan significativamente las alusiones a la poesía futura en Pavese desde la etapa del confinamiento (que coincide con el inicio del diario, 1935). En *Il mestiere di vivere*, en los apéndices de 1935 y 1940 a los poemas de la edición definitiva de *Lavorare stanca* (1943), en los mismos poemas de después del confinamiento (*Il paradiso sui tetti*), es decir, y en la época de *Poesie del disamore*, es decir, en los años en que toma consistencia su concepción del mito, de la realidad entendida como simbólica. Y luego progresivamente hasta 1950.

Se podría incluso decir con los textos en la mano que Pavese, desde la adolescencia está pensando en su futuro personal mediado siempre por los logros alcanzados en el terreno artístico y los fracasos sexuales, y siendo él su único juez pese a las interferencias que quieren ser protectoras y terminan siendo banales, como las que realiza su maestro y amigo Augusto Monti (1949). Las continuas meditaciones sobre el suicidio pasan gradualmente de ser literarias en la adolescencia a ser un tema recurrente (tópico) en la etapa de desenvolvimiento artístico (coincidente con la publicación de *Il compagno*, su falsa novela neorrealista). Y después a ser una temática enormemente familiar hasta para el lector y estudioso, inconfundiblemente pavesiana. Pero sólo cuando Pavese considera que ha terminado su misión artística plenamente, con toda la coherencia de la que es capaz, se decide a culminar el destino vital que él se impone, y lo hace como si de algo cotidiano y familiar se tratara, sin ningún contratiempo en este sentido. De manera automática más bien[22].

7. Comentaba más arriba, a propósito de la recepción de Pavese en la poética y poesía de J.A. Goytisolo, y de su difusión solidaria en la literatura española de la obra del autor piamontés, que el olfato del sorprendido traductor de los poemas pavesianos en los lejanos años sesenta va mucho más allá de la reducción efectuada aquí. Hay que decir, ante todo, que se trata de elementos de poética que tienen una realización en los textos, luego no flotan sólo a nivel teórico en ambos poetas. De la introducción que he comentado más arriba a su *Antología poética* (que no tiene precio para el asunto que nos convoca, todo sea dicho) J.A. Goytisolo señala su preferencia por la primera poesía pavesiana, pero no obstante esta constatación, llega incluso a detectar el redescubrimiento dannunziano en los dos últimos cancioneros de Pavese,

[22] No falta desde luego la teatralidad en el Pavese de 1950, como no le faltó casi nunca en su corta vida (Mondo, 2006). Cesare Segre se ha referido con extremada lucidez al suicidio de Pavese, desentrañándolo me parece que muy acertadamente. De hecho, hasta suicidándose fue torpemente teatral, y en este sentido, póngase atención a que Pavese imita, copia como puede, incluso con gran torpeza, al dejar en su chaqueta de suicida la nota de la famosa cita textual de Maiakovski en la que perdona a todos y a todos pide perdón. La imposibilidad de plenitud vital (amorosa) va acompañada de una imposibilidad en Pavese (1950) de decir más, ya que todo está dicho. Una vez descargado de la responsabilidad de la escritura, Pavese sigue el camino de tantos otros de su generación, eso sí, de manera voluntaria: ya no hay que entretenerse más, no hay tiempo (Homero), hay sólo que terminar porque es la hora del momento salvador (Segre, 2003).

ISSN: 1594-378X

o sea, el Pavese no narrativo, y sin duda, la vocación al dolor eminentemente lírica de los últimos deliciosos y duros poemas a los que me he referido extensamente. O sea, que predice seriamente incluso algo que la crítica italiana ha tardado años en corroborar, es decir, la mucha obsesiva continuidad que existe en el lenguaje poético pavesiano de 1935 (e incluso antes, en los poemas juveniles) a 1950. O dicho en otros términos, la absoluta unidad que es posible encontrar en la obra del poeta piamontés desde cualquier vertiente que la miremos.

Muchos son los lectores de lujo sorprendidos en España e Hispanoamérica por los textos pavesianos. Con toda probabilidad Elías Canetti es uno de ellos cuando afirma no sin mucha inquietud:

> Cesare Pavese es mi estricto contemporáneo. Pero él comenzó a trabajar antes y hace diez años se suicidó. Su diario es una suerte de hermano gemelo del mío. Pavese se dedicó a la literatura. Yo, en cambio, le di poco tiempo. Pero llegué antes que él a los mitos y a la etnología […] El 14 de marzo de 1947, Pavese escribe: 'Hemingway es el Stendhal de nuestro tiempo'. La frase me aterró y me indignó. Acaso haya algo cierto en ella, pero estoy bastante irritado para juzgarla. Me indigna que alguien sea capaz de formularla, como si el misterio de Stendhal, la fuente de su grandeza, se diluyera en un manifiesto americanismo. Pavese quedó a merced de los Estados Unidos de América, yo no. Pavese se define como un escritor moderno, yo no. Yo soy un español, un antiguo español contemporáneo. (Pérez Gay, 2004)

No termina evidentemente aquí la fortuna de Cesare Pavese en la poesía española ya que las actuales generaciones de escritores disponen de un material bibliográfico enorme desde hace años sobre la obra de Pavese, así como recientemente de una edición crítica, comentada más bien (2003), de las obras que aceleran con creces las posibilidades de acceso a los textos. Sólo hay que dar un vistazo a esta bibliografía crítica reciente para afirmar con toda rotundidad que los estudios pavesianos están actualmente en el mejor de sus momentos, después de bastantes años de estancamiento por causas que se salen claramente de nuestros intereses ahora.

Soy entonces de la opinión de que si la recepción de la obra pavesiana en España ha estado enturbiada desde un principio por algunos de los motivos que he expuesto más arriba, y es una presencia en la mayoría de los casos aislada, cercada, a pesar de todo, la obra de Pavese ha conseguido imprimir una huella en la cultura literaria española que se ajusta a la verdadera importancia que el autor piamontés tiene ya efectivamente en las letras universales, y no sólo italianas o europeas.

Bibliografía

AA.VV. (1972) *Cesare Pavese y los intelectuales italianos*, Caracas, Monte Ávila Editores.

ALEXANDRE, Vicente (1950) "Poesía y comunicación", en *Ínsula*, 59, pp. 1-2.

----- (1977) "Poesía, moral, público", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 656-666.

ANCESCHI, Luciano (1990) *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. de L. Vetri, Venezia, Marsilio.

ANDREOLI, Anna Maria (1977) *Il mestiere della letteratura. Saggio sulla poesia di Pavese*, Pisa, Pacini.

ARMANI, Horacio (1974) *Poetas italianos del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.

BADOSA, Enrique (1958) "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento", en *Papeles de Son Armadans*, XXVIII y XXIX, pp. 32-46 y 135-159 respectivamente.

BARRAL, Carlos (1953) "Poesía no es comunicación", en *Laye*, 23, pp. 23-26.

BOUSOÑO, Carlos (1952) *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.

CASTELLET, José María (1970) *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.

CELAYA, Gabriel (1974) "El arte como lenguaje", en *Poesía y verdad*, Barcelona, Planeta.

COLINAS, Antonio (1977) *Poetas italianos contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional.

CORTI, Maria (1976) *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.

----- (1978) *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.

FERRATER, Gabriel (1995) *Cartes a l'Helena i residu de material dispersos*, ed. de J. Ferraté y J. M. Martos, Barcelona, Empúreis.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1955) "Poesía y comunicación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67, pp. 96-101.

GIOANOLA, Elio (1971) *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati.

----- (1993) "Monti, Pavese, Fenoglio scrittori piemontesi", en *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, pp. 151-164.

GIULIANI, Alfredo (1965 [1961]) *I novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, Torino, Einaudi.

GOYTISOLO, José Agustín (1985) "Vida y poesía de Cesare Pavese" [1971], en C. Pavese, *Antología poética*, versión de J.A. Goytisolo, Barcelona, Plaza & Janés.

----- y Horacio Vázquez Rial (1986) "Mostrar supone ver", en Jordi Virallonga, *Perímetro de un día*, Barcelona, Laertes.

GRACIA, Jordi ed. (2000) *Historia y crítica de la literatura española 9/1*, al cuidado de F. Rico, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, primer suplemento, Barcelona, Crítica.

GUGLIELMINETTI, Marziano (1984) *La scuola dell'ironia. Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschi.

GUILLÉN, Claudio (1989) *Teoría de la historia literaria (ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa Calpe.

LAJOLO, Davide (1960) *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore.

MARTÍN PARDO, Enrique (1970) *Nueva poesía española*, Madrid, Escorpio.

MILA, Massimo (1962): "Introduzione" a C. Pavese, *Poesie*, Torino, Einaudi.

MONDO, Lorenzo (2006) *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli.

MORAVIA, Alberto (1951) *L'uomo come fine e altri saggi. A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani.

MUÑOZ RIVAS, José (1995-96) "El americano E. A. Poe y el legado europeo de Ch. Baudelaire en la poética y poesía de Cesare Pavese", en *Cuadernos de filología francesa*, 9, pp. 179-194.

----- (1996) "Presencia y difusión de la literatura italiana en la obra de J. A. Goytisolo", en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, ed. de A. Pérez Laceras, Gobierno de Aragón, pp. 417-428.

----- (2002) "Reflexiones sobre el hermetismo de Cesare Pavese y la poesía italiana del Novecientos", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXV, pp. 315-326.

----- (2002) *La poesía de Cesare Pavese (Atravesando la mirada en el espejo)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

----- (2004) "Teoría del género cancionero y arquitectura de *Lavorare stanca* de Cesare Pavese", en *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 2, pp. 119-140.

MUTTERLE, Anco Marzio (1966) "Appunti sulla tecnica poetica di Pavese lirico", en *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana.

----- (1987) "Da Gozzano a Pavese", en *Cesare Pavese Oggi. Atti del Convegno Internazionale*, ed. de G. Ioli, San Salvatore Monferrato.

PANERO, Juan Luis (1998) "A la mañana siguiente Cesare Pavese no pidió el desayuno", en *El último tercio del siglo: 1968-1998. Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.

PASOLINI, Pier Paolo (1972) *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.

PAVESE, Cesare (1946) *Feria d'agosto (1941-44)*, Torino, Einaudi.

––––– (1947) "La terra e la morte", en *Le tre Venezie*, Padua, XXI, 4-5-6.

––––– (1951a) *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi.

––––– (1951b) *Poesie del disamore*, Torino, Einaudi.

––––– (1962) *Poesie edite e inedite*, ed. de I. Calvino, Torino, Einaudi.

––––– (1975) *Poemas inéditos*, ed. de I. Calvino, trad. de Horacio Armani, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.

––––– (1976) *Poemas elegidos*, trad. de Horacio Armani, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.

––––– (1985b) *Poemas*, ed. I. Calvino, trad. de C. J. i Solsona, Barcelona, Taifa.

––––– (1991) *Poesía completa*, ed. de G. Fernández, México D.F., UNAM.

––––– (1993) *Poemas*, ed. de I. Calvino, trad. de C. J. i Solsona, Madrid, Visor.

––––– (1998) *Le poesie*, ed. de M. Masoero, Torino, Einaudi.

––––– (2003) *Il mestiere di vivere 1935-1950*, ed. de M. Guglielminetti y L. Nay, Torino, Einaudi.

PÉREZ GAY, José María (2004) "La desconfianza en la posteridad. Elías Canetti", en *Almargen.net*.

PERRELLA, Ettore (1979) *Dittico: Pavese-Pasolini*, Milano, Sugarco.

RAIMONDI, Ezio (1980) *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli.

RIERA, Carmen (1988) *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación del 50*, Barcelona, Anagrama.

RUBIO, Fanny (1980) "Teoría y polémica de la poesía española de posguerra", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, pp. 211-213.

SALINAS, Pedro (1983) "Poe en España e Hispanoamérica", en *Ensayos completos*, vol. III, ed. de S. Salinas de Marichal, Madrid, Taurus.

SANZ VILLANUEVA, Santos ed. (1999) *Historia y crítica de la literatura española 8/1*, al cuidado de F. Rico, y el apéndice *Época contemporánea: 1939-1975*, Barcelona, Crítica.

SONTAG, Susan (1984) "El artista como sufridor ejemplar" [1966], en *Contra la interpretación y otros ensayos,* Barcelona, Seix Barral.

VALENTE, José Ángel (1961) "El moribundo", en *Índice*, 146.

VIRALLONGA I EGUREN, Jordi (1992) *José Agustín Goytisolo: vida y obra. De la luz del retorno a las noches proscritas*, Madrid, Libertarias.