

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

## LA POESIA-RELATO DE CESARE PAVESE

**Tesis**

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literatura Modernas Italianas

presenta

**Marcos Román Jiménez**

Asesora: Dra. Mariapia Lamberti

México, D.F. 2006





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>Presentación</b>	1
<b>Capítulo 1. La poesía del <i>Novecento</i></b>	2
1.1. Panorama histórico	
1.2. El debate cultural a través de las revistas	
1.3. Renovación de la poesía y tradicionalismo	
1.3.1. La renovación: Giovanni Pascoli	
1.3.2. El tradicionalismo: Gabriele D'Annunzio	
1.4. El movimiento de los crepusculares	
1.4.1. Sergio Corazzini	
1.4.2. Camillo Sbarbaro	
1.4.3. Guido Gozzano	
1.5. Crepusculares futuristas	
1.5.1. Aldo Palazzeschi	
1.5.2. Corrado Govoni	
1.6. El futurismo	
1.6.1. Filippo Tommaso Marinetti	
1.7. Los independientes, los solitarios	
1.7.1. Umberto Saba	
1.7.2. Dino Campana	
1.8. El hermetismo	
1.8.1. Giuseppe Ungaretti	
1.8.2. Eugenio Montale	
1.8.3. Salvatore Quasimodo	
1.8.4. Alfonso Gatto	
1.8.5. Mario Luzi	
1.8.6. Libero de Libero	
1.8.7. Sandro Penna	
1.8.8. Sergio Solmi	
1.9. El vínculo con la poesía-relato de Cesare Pavese	
<b>Capítulo 2. Pavese y su contexto histórico</b>	20
2.1. Sus orígenes	
2.2. Sus estudios juveniles	
2.3. <i>La mujer de la voz ronca</i>	
2.4. La guerra en la ciudad	
2.5. La guerra en las colinas	

2.6. Pavese traductor	
2.7. Pavese narrador	
2.8. <i>Ciau Masino, Racconti e Il mestiere di vivere</i>	
2.9. Reconocimiento y ocaso	
<b>Capítulo 3. La poesía-relato de Cesare Pavese</b>	<b>35</b>
3.1. Génesis de <i>Lavorare stanca</i>	
3.2. <i>Il mestiere di poeta</i>	
3.3. La influencia de Norteamérica	
<b>Capítulo 4. <i>Lavorare stanca</i></b>	<b>42</b>
4.1. Antenati	
4.2. Dopo	
4.3. Città in campagna	
4.4. Maternità	
4.5. Legna verde	
4.6. Paternità	
<b>Capítulo 5. La última poesía de Pavese</b>	<b>80</b>
5.1. Del '45 al '50	
5.2. <i>La terra e la morte</i>	
5.3. <i>Verrà la morte a avrà i tuoi occhi</i>	
<b>Conclusiones</b>	<b>90</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>93</b>

## Presentación

Cesare Pavese es conocido de manera preponderante por su notable labor narrativa. No obstante, su obra —particularmente en sus primeras incursiones en la literatura— también incluye una importante creación poética, tanto por sus aportaciones teóricas sobre el mito y el símbolo como por la innovación que representó su propuesta, denominada por él mismo poesía-relato.

El objetivo del presente ensayo es resaltar la obra poética de Pavese, la cual constituye un movimiento renovador en su época, así como su aportación para que la poesía italiana del siglo XX entrara de lleno en una etapa de sólida transformación.

El análisis contiene cinco apartados: en el primer capítulo se presenta un panorama sobre los movimientos poéticos en Italia durante las primeras décadas del *Novecento* y sus principales representantes.

En el segundo se ofrece una semblanza de Cesare Pavese y su contexto histórico. Se destaca la influencia que Augusto Monti y la literatura norteamericana ejercieron en él. Asimismo, se resalta el importante papel que *la mujer de la voz ronca* tuvo en la vida y en la obra de Pavese. Finalmente, se hace referencia a su posición ante la política, el fascismo y la guerra.

Por lo que respecta al apartado siguiente, contiene un estudio sobre la poesía-relato de Cesare Pavese, en el que se describe la ruptura con el verso y la poética tradicional en cuanto al fondo y la forma: el cambio de temas y estilo; el nuevo lenguaje y las influencias del dialecto y del *slang* norteamericano en su poesía.

En el cuarto capítulo, a su vez, se hace un análisis detallado de la obra poética de Pavese contenida en *Lavorare stanca*.

Finalmente, en el quinto apartado se presenta un panorama de la última poesía escrita por Pavese, que comprende el periodo que abarca de 1945 a 1950, entre la cual destaca *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

# Capítulo 1

## La poesía del *Novecento*

### 1.1. Panorama histórico

En la última década del siglo XIX hubo un cambio de rumbo en la historia de Italia, en los ámbitos político, social y cultural. Una serie de hechos provocó una crisis que se manifestó en acontecimientos que convulsionaron la península.

Entre ellos pueden mencionarse los siguientes: los problemas planteados y no resueltos por el *Risorgimento*; los originados después de la unificación política; los desequilibrios sociales acrecentados por el progreso industrial; la falta de voluntad de los gobernantes para atender los reclamos de las clases populares; la crisis de los ideales y los mitos de la sociedad liberal; el alejamiento –en la teoría y en la práctica– de las costumbres democráticas y el consiguiente autoritarismo, así como el recurso de las armas como instrumentos del orden público y de gobierno.

En este contexto, una de las características esenciales de la cultura italiana entre finales del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial fue el intento de los intelectuales (políticos, economistas, filósofos, escritores, periodistas, etcétera) de intervenir en la lucha política. De ahí la proliferación de revistas, el continuo intercambio de polémicas, la participación de grupos en torno de algunas revistas o de ciertas consignas; un espíritu de rebelión y activismo; una tendencia a cargar la literatura de ideología, convirtiéndola en un instrumento de discusión, de polémica, de propaganda.

### 1.2. El debate cultural a través de las revistas

Los acontecimientos de principios del siglo XX promovieron y favorecieron un intenso debate cultural, que en última instancia puede sintetizarse en algunos rasgos esenciales: polémica contra el positivismo, como hecho cultural y como hecho ideológico; nacimiento de inquietudes intelectuales y morales de carácter irracional; una visión vital de tipo espiritualista; y un acendrado nacionalismo.

El debate se desarrolló sobre todo en las revistas, que por entonces adquirieron una importancia insólita, suplantando de alguna manera, como guía de la opinión pública, tanto a la universidad (una institución dotada entonces de gran prestigio) como a las academias u otros centros de estudio, y ofreciendo a

los intelectuales una plataforma ideal en su lucha por la dirección cultural del país. De ahí –salvo raras excepciones– el carácter interdisciplinario de esas revistas, que fueron al mismo tiempo de literatura, economía, filosofía y política.

Otro instrumento importante de discusión fue la “tercera página” de los periódicos (que entonces incrementaron notablemente su cantidad y tiraje), dedicada tradicionalmente a la información cultural y a los problemas del mundo de la cultura, mientras que en la primera se publicaban los *elzeviri* (comúnmente conocidos como artículos de fondo o de opinión).

Surgida –al parecer en 1901 en *Il Giornale d'Italia*– la “tercera página” que proponía textos escritos por especialistas o reconocidas figuras públicas, se extendió a toda la prensa; indujo a intelectuales y escritores a practicar el periodismo y, al mismo tiempo, les dio gran notoriedad; aparte de acercar la cultura y sus problemas a un público más amplio que el que leía libros y revistas.

Cronológicamente la primera de estas revistas la constituyó *Il Marzocco*, el cual –fundado en 1896 y dirigido por Enrico Corradini y luego por los hermanos Angelo y Adolfo Orvieto– en sus años de mayor vitalidad conjugó las posiciones tradicionalistas con las posturas estetizantes y luego con las nacionalistas y futuristas, intervino en la polémica contra el positivismo, el cientificismo y la crítica histórica; propuso, en fin, actitudes irracionalistas. Vino luego, en 1903, *La Critica*, de Benedetto Croce, que alcanzó gran prestigio y fue el órgano de combate del naciente neoidealismo.

Surgieron después *Il Leonardo* –publicado entre 1903 y 1907 bajo la batuta de Giovanni Papini y Giuseppe Prezzolini–; *Il Regno*, que, aparecido entre 1903 y 1906, fue el órgano de las corrientes nacionalistas; *Hermes* (1904-1906), cuyos colaboradores se proclamaron “idealistas en filosofía, aristocráticos en arte e individualistas en la vida”, admiradores de Gabriele D’Annunzio, más que de ningún otro poeta italiano “vivo o muerto”; *La Voce*, fundada en 1908 por Giuseppe Prezzolini y dirigida posteriormente –desde 1914 hasta 1916– por Giuseppe de Robertis; *Lacerba* (1913-1915), encabezada por Giovanni Papini y Ardengo Soffici.

En el campo de la poesía, el siglo XX es en todas partes un periodo de transformación. Pero en Italia esta renovación es más dramática y fecunda que en otras lenguas. La tradición poética italiana había alcanzado su cumbre con Dante Alighieri y Francesco Petrarca. El prestigio de estos dos grandes dio origen a un clasicismo en lengua vulgar basado en la imitación. La repetición fría y estereotipada de modelos petrarquistas, y sobre todo el uso privativo de una

lengua clásica caracterizó durante siglos la producción literaria, particularmente en la poesía.

En verso se siguió utilizando la lengua florentina del siglo XIV, al mismo tiempo que el idioma hablado, con un vocabulario y estructuras más ágiles y cambiantes, se iba afirmando poco a poco. De este modo, el peso de un legado demasiado agobiante por su misma grandeza se volvió intolerable a fines del siglo XIX, cuando surgieron los primeros intentos de renovar el lenguaje poético, tal y como se había hecho con la prosa.

El endecasílabo es el verso natural de la lengua italiana. Pero si para el mundo esta rima y el soneto constituyen el gran legado de la “república de las letras”, en la tradición italiana se habían transformado en esclavitud.<sup>1</sup>

La lengua y las formas petrarquistas habían revelado posibilidades infinitas de dulzura y elegancia a los poetas de otros idiomas, pero en italiano se habían vuelto obligación limitante de dulzonería y amaneramiento. En un primer momento el camino alternativo se busca en el ámbito de la tradición misma: al consabido endecasílabo se prefieren otros metros, como en el caso de los experimentalismos de Carducci en su imitación de los ritmos latinos y griegos; se ensayan sonoridades nuevas sin renunciar a los metros acostumbrados y a la rima, como en el caso de Pascoli; o se tratan de superar todos los límites tradicionales de la elegancia sin renunciar al preciosismo, más bien llegando a la sensualidad musical, como en el caso de D'Annunzio. Si bien ninguno de estos tres grandes poetas de fin de siglo realiza la sustancial renovación necesaria, los tres la preparan, renovando la sensibilidad del público, abriendo los oídos y la mente a ritmos y armonías, y nuevos juegos de imágenes, aun usando abundantemente la arcaica lengua poética tradicional.

### **1.3. Renovación de la poesía y tradicionalismo**

A partir de la formación del Reino de Italia, en 1861, se siente la necesidad de una renovación del lenguaje poético, de un acercamiento a la lengua de la prosa, que se había modernizado a partir de la experiencia manzoniana.

Giosuè Carducci –el mayor poeta de la época–, preocupado por los futuros destinos de la patria, creía en el valor didáctico de la poesía, y había vertido sus contenidos fuertemente morales y educativos en la misma presentación rebuscada e irreal del lenguaje acostumbrado.

---

<sup>1</sup> Todo el párrafo anterior está libremente derivado, al igual que la cita textual, del artículo de Mariapia Lamberti, “Poesía italiana del *Novecentos*”. Anuario de Letras Modernas, Vol. 5, 1991-1992. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995, pp. 25-50.

### 1.3.1. La renovación: Giovanni Pascoli (1855-1912)

Sucesor de Carducci en la famosa cátedra de literatura italiana en Bolonia, Giovanni Pascoli inició el real proceso de renovación, acercando los temas poéticos a la cotidianidad, a la humildad entrañable de las cosas pequeñas, con una versificación cuidadosa y experimental, pero próxima a la sensibilidad musical de la tradición literaria italiana; desplazando la riqueza verbal de los cultismos arcaizantes al del minucioso vocabulario de las ciencias y de las técnicas rurales, a la amplísima nomenclatura popular cotidiana, a la infantil onomatopeya. Por ello, es considerado el padre de la poesía italiana moderna o el primer modernizador de la poesía.

Pascoli expuso su poética en su famoso discurso *Il fanciullino*, publicado en 1897, en el que afirma que en nosotros, hombres adultos, pervive un niño que no sólo tiene estremecimiento sino lágrimas y alborozos que nos enseña a mirar las cosas fuera y dentro de nosotros mismos y a nombrarlas con ojos y palabras de poeta.

La poesía –según Pascoli– es la voz de ese niño que hay en nosotros y que sabe ver en las cosas lo nuevo, no inventándolo sino descubriéndolo. Lo nuevo que, sin embargo, está presente también en lo viejo; es decir que está en todas las cosas, incluidas las más humildes.

Esto puede parecer ingenuo, pero no lo es; más aún es decadente, manifestación de una sensibilidad exasperada y morbosa, saturada de cultura. Y esas ideas son significativas porque definen en términos psicológicos y culturales muchos aspectos de la poesía pascoliana, permitiendo colocarla dentro del proceso literario, no sólo italiano sino también europeo.

Aún más revolucionario es su manejo de la lengua, lo mismo cuando lo adapta para expresar su mundo campestre, sencillo y humilde, como cuando refleja la compleja sensibilidad decadente. A veces se da el uso, e incluso el abuso, de una lengua tomada de los clásicos, un lenguaje casi cifrado, para lectores de cultura refinada; pero en general es una mezcla de lengua áulica y humilde, de tecnicismos de todo tipo, de dialectismos hasta las frecuentes onomatopeyas y la imitación del canto de los pájaros.

Sus principales obras son *Myricae* (1891), *Primi poemetti* (1897), *Canti di Castelvecchio* (1903) y *Nuovi poemetti* (1909).

### 1.3.2. El tradicionalismo: Gabriele D'Annunzio (1863-1938)

Junto con Pascoli, Gabriele D'Annunzio es otro de los poetas que sobresalen a

finis del siglo XIX y principios del XX. Aunque tiene el mérito de haber introducido nuevos esquemas en la lírica, de haber dejado un ejemplo de esplendor y refinamiento expresivos, de haber desprovincializado la poesía italiana, insertándola en las grandes corrientes europeas, D'Annunzio, representa un retroceso, precisamente por mantener, con todo y sus innovaciones y originalidades, la separación entre lengua poética y lengua hablada.

Natalino Sapegno, reconocido especialista de la literatura italiana, expresa el siguiente comentario sobre este controvertido poeta:

L'importanza storica e culturale di D'Annunzio sta tutta nella larghezza delle sue molteplici e abili assimilazioni del gusto e delle tendenze artistiche dell'Europa postromantica. Una facoltà assimilatrice davvero prodigiosa, attenta a tutte le suggestioni, pieghevole a tutti gli influssi: e per suo merito l'orizzonte della tematica letteraria si amplia, il patrimonio estetico si arricchisce, il senso dei valori linguistici metrici musicali si raffina. Ma si tratta di una conquista altrettanto rapida e splendida quanto superficiale: sia per l'assenza di un criterio rigoroso di scelta, sia anche perché l'indole del poeta lo porta piuttosto ad ornarsi delle sue esperienze innumerevoli, che non ad approfondirle e viverle con intima adesione. Nonostante l'apparente dovizia, enormemente moltiplicata, dei temi, l'ispirazione di D'Annunzio resta nel fondo povera e assai meno nuova di quanto non sembri; e con tutta la sua scaltrezza, apparentemente consumata, degli strumenti tecnici, si rivela alla fine alquanto frettolosa ed empirica, casuale ed improvvisata.<sup>2</sup>

#### 1.4. El movimiento de los *crepuscolari*

Contra esa saturación, que amenazaba con volver monótona a la poesía italiana surge la reacción durante los primeros años del siglo XX en un grupo de poetas denominados *crepuscolari* (crepusculares), que pretendían regresar a los sentimientos comunes, a las palabras simples, a la sencilla realidad. Los principales representantes de este grupo son Sergio Corazzini, Camillo Sbarbaro y Guido Gozzano.

##### 1.4.1. Sergio Corazzini

La poética de Corazzini encuentra su expresión en la más célebre de sus composiciones: "Desolazione del povero poeta sentimentale". Aquí, un fragmento de su composición:<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Natalino Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1948, p. 729.

<sup>3</sup> Todos los textos analizados en este capítulo están tomados de *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.

“Desolazione del povero poeta sentimentale”

Perché tu mi dici: poeta?  
Io non sono un poeta.  
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.  
Vedi: non ho che le lagrime da offrire al silenzio.  
Perché tu mi dici: poeta?  
Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.  
Le mie gioie furono semplici,  
Semplici, cosí che se io dovessi confessarle a te arrossirei.  
Oggi io penso a morire.(...)

En este poema, el muchacho que llora proclama la imposibilidad de ser llamado poeta, conformando por primera vez –contrariamente al dannunzianismo triunfante–, el nudo de la moderna poética crepuscular, el cual es el rechazo mismo de la poesía, enunciado, en este caso, de modo patético y doliente y en nombre de pobres tristezas comunes.

#### 1.4.2. Camillo Sbarbaro (1888-1967)

En el mismo grupo de poetas se encuentra Sbarbaro, tal vez el más rico, no sólo porque su larga vida le permitió vivir experiencias poéticas múltiples. En el poema siguiente se pueden reconocer los mismos elementos que en Corazzini, aunque con un enfoque más viril y una introspección más marcada:

“Taci, anima stanca di godere...”

Taci, anima stanca di godere  
e di soffrire –all’uno, all’altro vai  
rassegnata–.

Ascolto e non mi giunge una tua voce.  
Non di rimpianto per la miserabile  
gioinezza, non d’ira o di rivolta  
e neppure di tedio [...]

En estos versos, Sbarbaro transmite su soledad, el vacío que significa la juventud: una etapa de búsqueda, de inestabilidad, de preguntas sin respuesta. Por eso el cansancio y la resignación es todo lo que puede expresar.

---

### **1.4.3. Guido Gozzano (1883-1916)**

Gozzano es considerado el “hermano mayor” de los poetas crepusculares, quienes eludían la ampulosidad y se refugiaban en la discreción del tono menor para expresarse. Su melancolía escéptica es la de un muchacho desilusionado, un poco caprichoso y nada enérgico. Aquí, una muestra de su poesía:

“L’assenza”

...E non sono triste. Ma sono  
stupito se guardo il giardino...  
stupito di che? Non mi sono  
sentito mai tanto bambino...

Stupito di che? Delle cose.  
I fiori paiono strani:  
Ci sono pur sempre le rose,  
ci sono pur sempre i gerani...[...]

De manera similar a sus colegas, su poesía refleja la orfandad, la desvalidez en la vida cuando falta una persona que le dé sentido. Todas las cosas son iguales y están en el mismo lugar de siempre; sin embargo, todo se ve diferente cuando se sufre una ausencia.

## **1.5. Crepusculares futuristas**

La poesía italiana siguió evolucionando, y los siguientes representantes (Palazzeschi y Govoni) se enmarcan entre dos movimientos: por un lado, en el crepuscularismo, y por el otro en los albores del futurismo.

### **1.5.1. Aldo Palazzeschi (1885-1962)**

El éxito de Palazzeschi radica en su sencillez, en la creación de un mundo irónico y sentimental, pleno de alegría y como velado por una ligera tristeza. Burlona y a veces grotesca, su poesía no se separó sino esporádicamente de una línea narrativa que rechaza lo dramático y lo ampuloso. La suya fue una actitud insólita en la primera década del siglo y tal vez sea esa la causa de que perdure hasta nuestros días.

“Chi sono?”

Chi sono?  
Son forse un poeta?  
No, certo.  
Non scrive che una parola, ben strana,  
La pena dell'anima mia:  
"follia".

Son dunque un pittore?  
Neanche.  
Non ha che un colore  
La tavolozza dell'anima mia:  
"malinconia".[...]

En estos versos Palazzeschi ofrece un retrato de lo que pretende ser: no un poeta vanidoso sino un ser sencillo, normal, que busca su razón de ser, que con palabras extrañas y coloridas reconoce su tristeza, su locura, su melancolía. Aquí también, como en Corazzini, se ve la negación de la poesía.

### 1.5.2. Corrado Govoni (1884-1965)

Govoni fue un poeta autodidacta, que del acento de los poetas crepusculares derivó hacia el futurismo, aunque sin abandonar nunca su gusto por las cosas tristes, la música vagabunda, los cantos de amor entonados por los viejos en las hosterías, las plegarias de las monjas y los mendigos. El futurismo no fue para él sino una aventura del verso libre y un colorismo de imágenes muchas veces jubilosas.

"La trombettina"

Ecco che cosa resta  
di tutta la magia della fiera:  
quella trombettina,  
di latta azzurra e verde,  
che suona una bambina  
camminando, scalza, per i campi. [...]

En este poema, Govoni presenta el contraste que hay entre la algarabía de la fiesta y la soledad y los desperdicios que quedan cuando ésta termina; entre el derroche y la pobreza; entre los excesos y la gente que "vive" de las sobras de los demás.

## 1.6. El futurismo

Casi al mismo tiempo que el movimiento crepuscular surge el futurismo, violenta reacción anticipada por el anarquista Gian Pietro Lucini y encabezada por Filippo Tommaso Marinetti, cuyo manifiesto (1909) sitúa a Italia en el vanguardismo europeo.

En su fase programática, los futuristas deseaban cantar su amor al peligro y a la violencia, así como exaltar la guerra; encontraban belleza en los inventos de la tecnología y en la lucha; pretendían destruir museos, bibliotecas y academias, además de combatir la moralidad tradicional.

En cuanto a la literatura, los futuristas proclamaban como medio de expresión las “palabras en libertad” (expresión de ellos), sin limitaciones sintácticas o de puntuación, utilizando los materiales de la lengua y de los dialectos, las fórmulas aritméticas y geométricas, las notas musicales, las palabras antiguas, deformadas y nuevas, los gritos de los animales y de las fieras, así como el ruido de los motores.

Empero, el futurismo no tuvo gran éxito y se fue disgregando, tanto porque no ahondó lo suficiente en sus posibilidades y se atuvo a una superficial espectacularidad, como porque la Primera Guerra Mundial ofreció una nueva realidad a la que fue difícil adecuarse y dispersó a sus adeptos.

### 1.6.1. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)

El principal representante del futurismo fue Marinetti, quien –procedente de un inicio como poeta simbolista– durante los primeros años del siglo XX fue dando forma a este movimiento; en 1905 fundó la revista *Poesia* y en 1909 dio a conocer el famoso *Manifiesto del futurismo* en *Le Figaro*.

Fue el primero en exaltar la técnica y el progreso, y su movimiento hizo participar a Italia en las corrientes de vanguardia. Empero, su gusto por el exhibicionismo, su estrépito verbal y su ligereza al querer transformar en poesía cualquier idea o tema fueron minando su credibilidad.

La base de esta poesía se encuentra en la palabra y en su capacidad de expresión. Marinetti creía redoblar la fuerza expresiva de las palabras con una revolución tipográfica, con una variedad multicolor de caracteres y con otros elementos que distan de ser estéticos y esenciales al acto creador. Uno de sus poemas más famosos es el que dedica a exaltar los adelantos tecnológicos:

“All’automobile da corsa”

Veemente dio d'una razza d'acciaio.  
 Automobile ebbrrra di spazio,  
 che scalpiti e frremi d'angoscia  
 rodendo il morso con striduli denti...  
 Formidabile mostro giapponese,  
 dagli occhi di fucina,  
 nutrito di fiamma  
 e d'oli minerali  
 avido d'orizzonti e di predi siderali...  
 Io scateno il tuo cuore che tonfa diabolicamente,  
 scateno i tuoi giganteschi pneumatici,  
 per la danza che tu sai danzare  
 via per le bianche strade di tutto il mondo...![...]

En este poema, Marinetti alaba la entrada de un nuevo siglo (el XX) y la ruptura que representa el automóvil con todo lo tradicional: ser diferentes, moverse a la velocidad de los motores impulsados por nuevos combustibles.

### **1.7. Los independientes, los solitarios**

Dos poetas contemporáneos del futurismo, pero que nada tienen que ver con él, son Umberto Saba y Dino Campana.

#### **1.7.1. Umberto Saba (1883-1957)**

Poeta muy querido en Italia, Saba supo expresar cierto tono medio que refleja, con naturalidad y sencillez, un sentimentalismo hondamente arraigado en el alma peninsular. Es el poeta lírico de la comprensión y el perdón de los males y los vicios humanos, un nostálgico cantor de la vida buena y cotidiana que exalta lo humilde con delicadeza, que siente el gozo y la pérdida al mismo tiempo.

Uno de sus poemas más conocidos es el que dedica a comparar a su mujer con las cualidades que pueden encontrarse en varios animales:

“A mia moglie”

Tu sei come una giovane  
 una bianca pollastra.  
 Le si arruffano al vento  
 le piume, il collo china  
 per bere, e in terra raspa;  
 ma, nell'andare, ha il lento tuo passo di regina,  
 ed incede sull'erba

pettoruta e superba.  
È migliore del maschio.  
È come sono tutte  
le femmine di tutti  
i sereni animali  
che avvicinano a Dio.  
Cosí se l'occhio, se il giudizio mio  
non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,  
e in nessun'altra donna.  
Quando la sera assonna  
le gallinelle,  
mettono voci che ricordan quelle,  
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali,  
ti quereli, e non sai  
che la tua voce ha la soave e triste  
musica dei pollai [...]

Saba rechazó la grandilocuencia poética de su tiempo. Compara a su mujer con la sencillez de una gallina, de una perra, de una coneja, en su contacto con el campo, con la naturaleza, como una creatura de Dios. Su poesía es el fin del petrarquismo, es la antítesis del refinado erotismo dannunziano.

### 1.7.2. Dino Campana (1885-1932)

Campana es un caso único en la poesía del *Novecento*, y lo es a tal punto que hace pensar en un hecho irrepetible de vocación y de conquista inmediata.

En la poesía de Campana se parte siempre de cero y bastan unas cuantas imágenes para encontrarnos de golpe con el ansia de la palabra que está por nacer y no encuentra su anhelada expresión. Es, por tanto, la extraordinaria tensión lírica el factor preponderante en los versos de este malogrado poeta, que terminó sus días en un manicomio.

Carlo Bo refiere el caso singular de Campana como hombre y como poeta:

La poesia ha continuato per altre vie, ha avuto illustri pretendenti, ma non ha piú coinciso con il destino di un uomo, cosi come è accaduto con Campana. Ecco perché va ripetuto che Campana resta l'ultimo poeta, il poeta toccato e divorato dal fuoco, il poeta che è entrato per sempre nel cuore stesso della notte e non è piú uscito.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Carlo Bo, "Prefazione" a Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*. Firenze, Mondadori, 1972, p. XXXIII.

## “La chimera”

[...] Non so se la fiamma pallida  
fu dei capelli il vivente  
segno del suo pallore,  
non so se fu un dolce vapore,  
dolce sul mio dolore,  
sorriso di un volto notturno:  
guardo le bianche rocce, le mute fonti dei venti  
e l'immobilità dei firmamenti  
e i gonfi rivi che vanno piangenti  
e l'ombra del lavoro umano curve là sui poggi argenti  
e ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti  
e ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

En este poema se nota una riqueza expresiva inconexa: fluyen imágenes como chispazos geniales que podrían pulirse; resalta la imperfección sintáctica, aunque no por ello no deja de apreciarse su dolor, su tristeza, su imposibilidad de alcanzar una quimera: la felicidad.

El mismo Carlo Bo recuerda el intenso drama que ofuscaba a Campana:

Ritorna, alla fine, il poeta con questo suo destino, molto piú alto e puro dell'altro pur tragico e così disperante della sua follia. E il poeta privato della voce straordinaria che lo bruciava dentro, meglio è una voce bruciata dalla stessa voce.<sup>4</sup>

### 1.8. El hermetismo

En la década de los años 20 –lo que en Italia se denomina como “la grande stagione poetica”– sobresalen los empeños de Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale. La experiencia encabezada por ambos poetas ha sido denominada hermetismo, poética de la palabra o poesía pura.

En la poesía hermética y en los teóricos del hermetismo se insiste en la concepción de una palabra liberada de su función puramente descriptiva, purificada de sus significados comunes y triviales; sustancia límpida, libre de excedentes y de ampulosidad, restituida a su virginidad primordial y esencialmente lírica. Un rasgo especialmente particular de los poetas herméticos –que Ungaretti expone con sumo rigor– consiste en su sobresaliente capacidad de síntesis.

La década de los 30 ve nacer a los adeptos de este movimiento, que se vuelve

---

<sup>4</sup> Carlo Bo, *op. cit.*, p. XXXV.

un modo vital de sentir la poesía de toda una generación y que los interpreta, porque en esa poética pura pueden expresar sus preocupaciones humanas y existenciales en contraposición a las teorías del régimen fascista .

En esta corriente deben mencionarse también a poetas más jóvenes que los dos nombrados, como Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Libero De Libero, Sandro Penna y Sergio Solmi.

### **1.8.1. Giuseppe Ungaretti (1888-1970)**

Ungaretti, poeta cuya vida se extiende hasta nuestros días, es el iniciador de una nueva aventura en la poesía italiana: el valor de la palabra como elemento puro en su más extrema síntesis. Escribió poemas intensos, que a veces no necesitan más de una sola línea, como el titulado “Una colomba” (D'altri diluvi una colomba ascolto).

Al destruir el verso, al buscar nuevos ritmos, Ungaretti antes que nada apunta a la búsqueda de la esencialidad de la palabra, de su vida secreta; y, como era necesario, a liberar la palabra de toda incrustación, tanto literaria como física.

Ungaretti toma y vive el malestar del hombre contemporáneo allí donde se manifiesta más profundo, oculto, iluminante y también más trágico: en la intranquilidad problemática, en el cansancio de la palabra.

El poeta tiene la clara conciencia de que en la lengua se realiza la civilización entera, y frente al amenazante peligro de una desintegración de la palabra, frente a las enormes dificultades técnicas, pretende dar nuevamente solidez al valor de la palabra, restablecer un contacto entre razón y misterio, y proponer al hombre nuevas razones de vida.

“San Martino del Carso”

Di queste case  
non è rimasto che qualche  
brandello di muro.

Di tanti  
che mi corrispondevano  
non è rimasto  
neppure tanto.

Ma nel cuore  
nessuna croce manca.

È il mio cuore  
il paese piú straziato.

La precisión con que Ungaretti maneja las palabras es extraordinaria: se puede decir que cada palabra es un poema completo. En este poema, describe la destrucción causada por la guerra, tanto material como humana; todo desaparece físicamente, pero muros y personas siguen vivos en su mente y en su corazón, como antes.

### **1.8.2. Eugenio Montale (1896-1981)**

Poeta mayor en toda la extensión de la palabra, su hermetismo a veces inapresable se distingue por su profundo sentido humano. Su poesía ha sido calificada como la expresión de una gran soledad, pero esa soledad refleja el drama existencial del hombre actual. La verdadera conclusión de Montale es su búsqueda permanente de un tiempo y un espacio del hombre; del valor, en suma, de la existencia humana, siempre amenazada, siempre noble también.

La esencia de toda la poesía de Montale es una lucha dramática del poeta con el objeto. "Spesso il male di vivere" es una muestra de ello:

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazato.

Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

En este poema, Montale afirma que el hombre es el que más sufre por su autoconciencia, el "mal de vivir", pero las cosas también. Entonces el mal es destino común. El bien es sólo indiferencia.

### **1.8.3. Salvatore Quasimodo (1901-1968)**

En la obra de Quasimodo se distinguen dos etapas: la primera, empeñada en un seguimiento de la poética del hermetismo; la otra, en el logro de una evidencia poética más cercana a la realidad, que se desarrolla con la influencia de la Segunda Guerra Mundial, aunque es atributo de toda su obra cierto clasicismo

formal.

Sabemos que Quasimodo fue un grecista muy destacado y también sus orígenes sicilianos lo acercaban a la herencia griega. Pero no es tanto el mito lo que lo atrae, sino la memoria y la nostalgia de su tierra cargada de herencias atávicas.

“Mai ti vinse notte cosí chiara”

Mai ti vinse notte cosí chiara  
se t'apri al riso e par che tutta tocchi  
d'astri una scala  
che già scese in sogno rotando  
a pormi dietro nel tempo.  
Era Iddio allora timore di chiusa stanza  
dove un morto posa,  
centro d'ogni cosa,  
del sereno e del vento del mare e della nube.

E quel gettarmi alla terra,  
quel gridare alto il nome nel silenzio,  
era dolcezza di sentirmi vivo.

Resulta notable el manejo de Quasimodo, tanto en la forma como en el tema: la manera de cantarle al amor, a la belleza de la mujer, a la felicidad.

#### **1.8.4. Alfonso Gatto (1909-1976)**

Gatto es un poeta que está inmerso en el hermetismo, en el que tanto Ungaretti como Montale aportaron escritos teóricos muy importantes que sugerirían si no el sentimentalismo, sí la necesidad de un nuevo lirismo. Surgido en una época en que Ungaretti y Montale eran el acento dominante de la poesía italiana, Gatto no puede evadirse de esa influencia, sobre la que construye su tono poético, más íntimo y musical. Un ejemplo de ello es “Elegía”:

Padre vinto nel sonno  
oscuro e lontano,  
il bambino ti svegli con la mano.  
Ancora nato nel tuo sogno chiede  
ricordo dell'età che ti correva  
giovane agli occhi,  
mesto al sollievo della sua semblanza

non vuole che tu creda  
la morte buia nell'eternità. [...]

Gatto presenta en este poema un contraste entre la vida y la muerte, entre la primavera y el otoño, entre el nacer a la vida lleno de energía y la vejez; en suma, el ocaso.

### **1.8.5. Mario Luzi (1914-2005)**

Luzi vierte toda su vasta cultura en su poesía, y desde una inicial actitud ubicada en el hermetismo deriva hacia una visión más realista y narrativa:

“Aprile-amore”

Il pensiero della morte m'accompagna  
tra i due muri di questa via che sale  
e pena lungo i suoi tornanti. Il freddo  
di primavera irrita i colori,  
stranisce l'erba, il glicine, fa aspra  
la selce; sotto cappe ed impermeabili  
punge le mani secche, mette un brivido.  
[...]La mia pena è durare oltre quest'attimo.

En este poema, Luzi expresa su personal visión del mundo, que consiste en dejarse absorber por la naturaleza. Expresa que el instante es feliz, pero no dura porque el pensamiento de la muerte lo acompaña todo el tiempo.

### **1.8.6. Libero de Libero (1906-1956)**

Libero de Libero es considerado un representante de la crisis del lenguaje hermético, ocurrida durante la guerra y la posguerra. Su obra había revelado una inmediata capacidad de adecuación a un verso poético que encontraba en Ungaretti y Quasimodo los exponentes más representativos y en la analogía el instrumento más usual. Aquí se reproduce una de sus poesías más conocidas:

“Post-scriptum nella bottiglia”

In questo paese il sole è un grido,  
la vita una parola mai detta,  
altro non si sa che monti e colline.  
Qui l'aurora se la mangiano bestie

con lotte che devastano il cielo  
e corre un acide odore di latte,  
la luce sfrenata dai gabbiani. [...]

El poema refleja la vida de un lugar salvaje, donde todo es oscuridad y silencio; donde no hay más que colinas y montañas. Otra vez se presenta la visión de una naturaleza no idílica sino brutal, un anticipo de Pavese.

### **1.8.7. Sandro Penna (1906-1977)**

En un tono semejante al crepuscularismo, Penna domina su pequeño pero completo discurso. Sus poemas son casi siempre breves y destacan con sutileza, dentro de su tono menor, una situación frágil y delicada. En este ejemplo aparece una vez más un instante mágico, la naturaleza que se refleja en la vida:

“La luna di settembre”

La luna di settembre sulla buia  
valle addormenta ai contadini il canto.  
[...] Altro respira qui, dolce animale  
anch'egli silenzioso. Ma un tumulto  
di vita in me ripete antica vita.  
Piú vivo di cosí non saró mai.

Penna utiliza en estos versos varias imágenes de la tradición ancestral en el campo: la luna y su influencia en los campesinos; los valles, como vínculo con la naturaleza, como sinónimo de vida y fertilidad.

### **1.8.8. Sergio Solmi (1899-1981)**

La suya es una poesía de transición, que se inserta en la historia lingüística entre crepusculares, herméticos y una apertura de espera y renovación. Su poesía constituye un momento de crisis, de agitación y de esperanza. He aquí una de sus principales expresiones poéticas:

“Preghiera alla vita”

[...] Perché piú bruci, per meglio sentire  
questo tuo bacio che torce e scolora,  
ogni mia fibra consuma al tuo fuoco,  
ogni pensiero soggioga ed annulla,

ogni tuo dolce, la pace e la gioia,  
negami ancora.

Este poema resalta la importancia que el fuego en sentido metafórico tiene en toda la vida para Solmi: todo lo transforma, todo lo purifica, todo lo cambia; es decir, para él el fuego es principio de vida y de muerte.

### **1.9. El vínculo con la poesía-relato de Pavese**

Los temas que tocan los poetas analizados (vida, muerte, fuego, soledad...) coinciden con la temática que aborda de forma profunda y novedosa Cesare Pavese en su poesía-relato, como se verá en los siguientes capítulos.

Tras el abandono de *la mujer de la voz ronca* a principios de 1935 le ocurren otros acontecimientos amargos a Pavese: las poesías de *Lavorare stanca*, su primer poemario, son ignoradas por los críticos y encuentran pocos lectores. Aquel silencio sobre su trabajo de años aumenta su soledad y desconfianza. Y se pregunta: ¿Vale la pena escribir todavía?, ¿vale trabajar todavía?

Eppure nessun altro quanto lui stesso ebbe allora coscienza di quale passo importante rappresentassero quelle poesie nella sua esperienza artistica. E non solo per il valore dell'ispirazione ma anche perché aveva inteso, con quel nuovo stile, dare battaglia a tutto il poetare del tempo immettendovi i nuovi contenuti e soprattutto per la certezza che ne aveva tratto "di valere alla penna".<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Davide Lajolo, *op. cit.*, p. 189.

## Capítulo 2

### Pavese y su contexto histórico<sup>1</sup>

#### 2.1. Sus orígenes

Cesare Pavese nació el 9 de septiembre de 1908 en Santo Stefano Belbo (Cuneo), en el Piemonte. Pese a haber nacido allí por casualidad –su familia (sus padres y su hermana María) vivía en Turín y cada año regresaba al campo durante las vacaciones de verano–, Cesare se sintió siempre muy arraigado a las colinas y valles que vio desde sus primeros años.

De carácter introvertido y tímido, a Cesare le afectó mucho la falta de su padre (quien murió cuando él sólo tenía seis años); desde entonces, la carga de la familia recayó en su madre, mujer de carácter fuerte y poco expresiva, lo que repercutió en sus relaciones con ella y derivó en inseguridad y falta de madurez afectiva. Su madre tampoco estuvo mucho tiempo con él, pues falleció en 1931, un año después de la graduación de Cesare, cuando éste contaba sólo con 22 años de edad. La muerte de su madre representó también un duro golpe para Pavese, a pesar de que la relación con ella fue siempre llena de enfrentamientos, de polémica, de largos silencios y palabras ásperas.

El escritor Davide Lajolo, amigo cercano de Pavese, hace esta afirmación sobre lo importante que para él era su madre, aunque no lo decía:

Quella della madre era la protzione che Pavese sentiva e voleva. Essa lo radicava pur sempre alla vita, alla sua terra, essa portava quel piglio di sicurezza del quale Pavese aveva bisogno (p. 131).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Todas las referencias bibliográficas del presente capítulo están tomadas del texto de Davide Lajolo *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano, Mondadori, 1960, por lo que en este apartado se indica solamente el número de página de la cita respectiva.

<sup>2</sup>Para la elaboración de este capítulo se consultaron las siguientes obras: Davide Lajolo. *Pavese e Fenoglio*. Firenze, Mondadori, 1970; Giorgio Pullini. "Cesare Pavese", in *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano, Padova, 1965.; Natalino Sapegno. *Compendio di storia della letteratura italiana*. III, Firenze, La Nuova Italia, 1947; Pietro Pancrazi, in *Scrittori d'oggi*, S. IV, Bari, 1946; Edoardo Falqui, *Tra racconto e romanzo del Novecento*, Messina-Firenze, 1950; Giacinto Spagnoletti, in *Romanzieri italiani del nostro secolo*. Torino, 1967; Antonio Briganti. "Cesare Pavese", in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani. Vol. III, Roma, 1982.

Su madre fue un ejemplo de fortaleza y determinación para sacar adelante a sus dos pequeños hijos (María y Cesare) y lograr sobre todo que su vástago aprovechara los estudios y creciera con valores morales, y esto dejó honda huella en el poeta:

Per l'ammirazione mai manifestata, e per il rimorso di non averla mai confortata con la tenerezza, la sua morte segnò un altro solco amaro nella vita di Cesare. Non ne parlò mai. Al centro del suo dolore d'allora, come di tutta la su vita, continueranno a rimanere quelle lacrime non piante (p. 131)

Pavese vivió en la Italia dominada por el fascismo de Mussolini, lo que determinó un desarrollo anquilosado de las manifestaciones culturales de su generación. En este contexto político y artístico, Pavese creció y buscó la manera de expresar su necesidad de afecto y su soledad, sus inquietudes literarias, aunque también su manía de pensar desde muy joven en el suicidio.

## 2.2. Sus estudios juveniles

El ingreso al liceo –entre 1923 y 1924– fue una de las más importantes fechas en la vida de Cesare Pavese. Y más relevante es que el liceo haya sido el Massimo D'Azeglio, porque allí conoció al profesor Augusto Monti, un hombre singular por su cultura y carácter, quien fue formador de un grupo de jóvenes que destacarían en la política e intelectualidad italiana antifascista y quien influyó de manera determinante en la formación juvenil y en las vicisitudes a lo largo de la vida de Pavese como hombre y como escritor.

Davide Lajolo resalta la personalidad de este singular personaje:

La fama di Augusto Monti –allora professore d'italiano e latino– si allarga rapidamente, e non solo tra gli allievi ed i professori del D'Azeglio, ma in tutte le scuole di Torino. Severo e paterno, inflessibile e franco, nonostante il "terrore" che sa incutere sugli allievi neghittosi, si cattiva la stima e l'affetto di tutti [...]. Ma anche sul piano politico e morale la sua adamantina figura rispecchia la dignità e la fiera di un autentico liberale piemontese. (p. 50)

Por su entereza moral, política y humana, Monti fue decisivo en la formación de un grupo de alumnos, primero, y amigos y camaradas políticos después, entre ellos Pavese. Pero Monti nunca hacía propaganda política directamente en sus clases.

La sua politica la faceva spiegando in un certo modo *De monarchia*, o *Il principe* o *Gli ultimi casi di Romagna*. Mai che, pur essendo conosciuto come antifascista,

pronunciase in classe il nome di Mussolini o di altri gerarchi del tempo e nemmeno quello di Gobetti, Gramsci o altri capi antifascisti. (p. 51)

Y, sin embargo, era tal su vocación y entusiasmo como profesor para transmitir las enseñanzas de la historia, que todos sus alumnos salían de sus lecciones odiando a los tiranos, en condiciones de discernir entre lo justo y lo injusto. Sobre su rigor académico y el impacto que lograba entre los alumnos, Lajolo escribe lo siguiente:

Monti insegnava soprattutto a prendere di petto la vita, a dire la propria opinione a viso aperto senza accettare né compromessi né viltà. Per questi insegnamenti molti dei suoi allievi precedettero addirittura il professore nel pagar di persona, finendo in carcere, condannati dal fascismo. Persino l'allievo Cesare Pavese, il piú attento alla spiegazione dei classici ed il piú sordo ad ogni appello politico, scriverà presto al professore dal confino (p. 52).

Sus alumnos no olvidaban nunca su exigencia, su profundidad y disciplina. Con dedo flamígero sentenciaba sobre sus enseñanzas:

“Non sono cose da imparare a memoria. Devi aprire le orecchie, non prendere appunti: le orecchie ed il cervello se l'hai. E rileggi il testo e assimila quello che dice. Questo si chiama studiare, non altro”. (p. 53)

La fama y entereza del extraordinario profesor trascendió fronteras:

Monti era un fenomeno, non solo come uomo, ma anche come simbolo di una libertà accademica, radicata nei secoli, tanto radicata che lui poteva valersene senza esitazioni anche sotto il fascismo; una libertà che sembrerebbe inconcepibile in America, anche nelle università piú indipendenti. (p. 56)

Según Lajolo, la preferencia de Pavese por figuras del pueblo en su narrativa y poesía, al “escogerlos” de los niveles sociales más bajos, deriva de su gusto por analizar “personajes secundarios” de los clásicos italianos en los cursos de Augusto Monti:

L'eroe pavesiano, ad eccezione di pochi personaggi, che troveremo quasi esclusivamente in *Lavorare stanca*, nel *Compagno*, e nella *Luna e i falò*, è quello che passa la vita alle osterie tra i vivi e le discussioni, con qualche donna facile e qualche amico occasionale, senza un mestiere preciso e senza fissa dimora, senza fidanzamenti e senza amore, dedito al bere e al fumare, pago di girare per le strade senza una meta fissa, capace di salire la sera in collina per cercare le balere e trovarsi una donna da

innamorare, anche se, al fondo, emerge sempre una disperante malinconia. (p. 58)

### 2.3. *La mujer de la voz ronca*

En sus últimos años de vida universitaria (1929) figura el encuentro que trastornó toda la existencia de Pavese: aparece la única mujer que en realidad amó en su vida. Con anterioridad, los encuentros o desencuentros –incluso seguidos de exaltados actos de desesperación y desmayos– eran manifestaciones de su exagerada sensibilidad, no verdadero amor. Ésta, en cambio, es la mujer del encuentro pleno y Pavese resulta atrapado por ella desde el primer día:

Dall'incontro con questa donna l'esistenza di Pavese rompe il suo ritmo, la svolta è profonda. Perdendo questa donna perderà la speranza, la tenerezza per la donna, il senso della famiglia, la sicurezza d'esser uomo, la dolcezza della paternità, l'incanto di poter avere un figlio. (p. 91)

*La mujer de la voz ronca* (así la nombra Pavese, sin revelar su nombre, que sin embargo conocemos: Tina) físicamente no era muy bella, pero tenía un carácter firme, frío, calculador. Era fuerte en el deporte como un hombre, e incluso por la carrera universitaria elegida –matemáticas– era opuesta a la vocación humanística de Pavese.

Lajolo, quien fue tal vez el único que conoció en detalle el sufrimiento interior de Pavese, revela el carácter introvertido del escritor:

Per Pavese questa donna è diversa dalle altre, proprio perché il fascino le deriva dalla forza, dagli atteggiamenti maschilini, dal fisico aspro, dal carattere deciso e sicuro. Il timido Pavese si sente accompagnato e protetto, spronato e difeso. (p. 92)

Mientras Pavese se sintió correspondido por *la mujer de la voz ronca*, vio la vida con optimismo, con certidumbre, con felicidad; en contraste, cuando se enteró de su abandono, su vida regresó –peor aún que antes de conocerla– a la oscuridad, al pesimismo, a la desgracia:

La sua tragedia, ch'egli chiamava privata, incomincerà appena sarà costretto a rendersi conto che questa donna lo abbandona e lo respinge senza pietà. Sarà la tragedia che inciderà maggiormente sul fisico, sul morale, ed anche sulla sua sorte di scrittore. (p. 93)

Luego de aquella traición, la mujer fue considerada o representada por Pavese en todos sus relatos y novelas como un fruto de la carne o como expresión de indiferencia e infidelidad. También, para olvidarse de su pena, busca refugio

en los mitos, pero la sombra que recae sobre la mujer es siempre aquella del dolor y del desprecio desesperado. La herida permanecerá abierta durante su atormentada vida y se cerrará sólo con la muerte.

El 15 de mayo de 1935, en Turín, la policía detuvo a más de 200 opositores al régimen, la mayoría miembros de aquel movimiento clandestino inspirado por Augusto Monti, así como colaboradores de la revista *La Cultura*. Con ellos, Pavese fue apresado y encerrado en la cárcel de esa ciudad, para luego ser trasladado a la de Roma. Los cargos: su participación en *La Cultura*, y el hallazgo, en su casa, de cartas comprometedoras que Pavese había recibido a su nombre y dirección a pedido expreso de *la mujer de la voz ronca*, verdadera destinataria de tales misivas. El escritor fue sentenciado a tres años de confinamiento en Brancaleone, una aldea marítima en el sur de Italia, en Calabria, donde permaneció desde agosto de 1935 hasta marzo del año siguiente, cuando le perdonaron el resto de la condena, luego de pedir gracia. Cabe señalar que Mussolini concedía la gracia a todos los que la pedían, siempre y cuando manifestaran arrepentimiento. Por tanto, era un acto de cobardía.

La incompreensión sobre la vida interior del poeta piamontés y de su drama consistente en su necesidad de afecto ha llegado hasta el extremo de que algunos consideren misógino e incluso homosexual a Cesare Pavese, lo que resulta totalmente injusto y alejado de la realidad.

Lajolo, que supo las angustias de Pavese, aclara sobre este polémico tema:

Si da per scontata la misoginia di Pavese. Si dice che al centro del suo mondo sta soltanto se stesso. Ma non è stato sempre così. La sofferenza per quella donna, si è ripercossa in tutte le altre donne... Se la donna non è la sola causa del suicidio, essa è l'ispiratrice piú immediata e piú costante dei suoi pensieri suicidi. (p. 101)

Y he aquí el secreto de su infelicidad:

A salvarlo poteva forse e solo bastare la tenerezza di una donna sua, il sentimento di un affetto, il calore di una casa. Forse bastava a lui, che non voleva essere considerato né considerarsi un uomo complesso, ma soltanto un uomo sofferente, la semplicità comune a tanti altri di una esperienza vitale. (p. 102)

Por desgracia nunca llega la mujer-complemento de su vida, por lo que

...dal tempo dell'addio alla *donna dalla voce rauca*, le donne che farà vivere nei suoi libri, saranno tutte maltrattate. Se ne avverte già l'inizio nelle liriche di *Lavorare stanca*. (p. 102)

De lo anterior, que en toda su literatura se note la ausencia de esa mujer amada:

Non c'è poesia di *Lavorare stanca* che non porti il segno di una donna, dove non si senta l'ansito della donna –e quasi sempre–, quella *della voce rauca*. (p. 51)

No obstante, esa postración moral lo hace producir obras narrativas y poéticas sobresalientes. Como por ejemplo, tras conocer a Constance Dowling, en marzo de 1950, una norteamericana frívola y ligera, a la que el poeta idealiza, renace en Pavese la fe en el amor y lo transcribe con vigor y de golpe, pero luego viene la desilusión y la desgarradora realidad al ser engañado una vez más y encontrarse nuevamente solo:

Pavese inizia la sua fatica di scrittore componendo i versi per la donna. Le prime poesie germogliano in primavera, come se con Constance, la donna americana, fosse tornata la speranza, e il gusto di vivere. Pavese le scrive nel suo studio di via Lamarmora, a Torino, e le scrive di getto, un giorno dietro l'altro, senza pentimenti di parole. Si svuota il cuore. I ricordi germinano: risente "la scintillante risata" di lei, ne rivede "il sorriso variegato". La prima poesia è scritta in inglese, nella lingua di lei, perché intenda subito. Poi la donna americana perde i suoi lineamenti e diventa soltanto la donna e tornano le colline di *Lavorare stanca*. (p. 128)

La vida golpea a Pavese sin piedad: primero sufre encarcelamiento por encubrir a la mujer amada, luego es abandonado por ésta, y al regresar de prisión no encuentra a ninguno de sus amigos cercanos a Monti:

La tragedia amorosa, in quel 1936, non è la sola che porta Pavese al distacco dai propositi che si erano maturati al liceo D'Azeglio, alla scuola virile di Monti e, dopo, nei contatti vivificatori con gli amici d'università. Quando egli torna dal confino Monti, Ginzburg, Mila sono ancora in carcere. Mancano cioè anche coloro che gli avevano insegnato con l'esempio che non si può vivere senza prospettive e senza fiducia, e che lo avrebbero potuto rincorare e scuotere ancora. (p. 187)

## **2.4. La guerra en la ciudad**

En 1939 la actividad clandestina de los movimientos y de los grupos antifascistas se refuerza y se extiende. En Turín muchas casas se transforman en verdaderos centros de reunión y de organizaciones políticas y militares.

Los grupos son diferentes, según los partidos en que se inspiran, y no siempre están vinculados y son solidarios entre sí. Pero en cada uno hay quien trabaja por la unidad de acción, y mientras el fascismo se ensancha en la guerra,

más ofrece a los protagonistas de la Unidad motivo para extender su influencia.

Los contactos culturales y políticos de Pavese se amplían entretanto en toda Italia, a través de las numerosas cartas que le llegan, sobre todo de jóvenes poetas, escritores y críticos. Responde a todos los consejos con críticas, a veces severas, pero siempre útiles y leales. Los sábados por la noche, el amigo Cinanni, que vive en la misma Via Lamarmora, lo acompaña a la reunión política en casa de Guaita, otro conspirador:

Le discussioni politiche si protraevano spesso fino alle due, alle tre; e Pavese, pur rimanendo, com'era suo costume, costantemente in silenzio, non perdeva una sola frase. Quando si scioglieva la riunione egli s'incamminava a piedi assieme a Cinanni, e da corso Orbassano, dov'era la casa di Guaita, incominciava il loro peregrinare per le strade di Torino, che durava ore ed ore, fino alle cinque o alle sei del mattino. (p. 222)

El ambiente de semiclandestinidad de la guerra permite a Pavese hablar de nuevo con mujeres, acompañarlas y hacer el amor. La sangre vuelve a correr por sus venas, la compañía de sus amigos lo regresa a vivir como en los años del Liceo D'Azeglio y de la universidad. Se siente útil para cualquier cosa, recobra confianza en sí mismo y en la vida. Pero aparece de nuevo en su vida *la mujer de la voz ronca* –que sigue viviendo en Turín–, que le hace creer que vuelve a interesarse en él, a llamarle de nuevo por teléfono, a tentarlo; entonces Pavese vuelve a escribir en su *Diario* que la herida, que apenas se había cerrado, ha vuelto a sangrar.

En esos años encuentra mujeres con las que las pláticas y el interés no acaban en la cama. Rodeado de un calor humano nuevo, siente que al fin puede convivir con los demás, y adaptarse a aquel ambiente, tener esperanzas.

Mientras el fascismo corre hacia su extinción –con la declaración de guerra–, la tensión que recorre todo Turín, la rebelión contra la matanza que Pavese descubre –vagando por las calles– en los ojos de todos, son los estímulos más eficaces para sentirse vivo:

Il dolore fa vivere in una sfera incantata e trasognata, dove le cose quotidiane e banali prendono un rilievo pauroso e *thrilling* non sempre sgradito. Dà coscienza di un distacco tra la realtà e l'anima; ci fa levare in alto e ci lascia intravedere il reale e il nostro corpo, come qualcosa di remoto e di strano assieme. È questa la sua efficacia educativa. La realtà della guerra suggerisce questo semplice pensiero: non è doloroso morire quando muoiono tanti tuoi amici. Dalla guerra nasce il senso di gruppo. (p. 224)

La guerra despierta en Pavese emociones y fortaleza moral, pero, al mismo

tiempo, la lucha interior entre su deseo y sus temores de no poder empuñar un arma y combatir codo con codo junto a sus compañeros:

Sono gesti da sottolineare nella vita di Pavese, perché denotano che non gli mancava certo il coraggio morale, anche se poi, quando sarà tempo d'imbracciare un'arma per combattere, non potrà unirsi ai compagni ed agli allievi, ai quali aveva dato lezione, in quei tempi non meno pericolosi, di dirittura antifascista. (p. 225)

El ambiente de la guerra transformó el desarrollo de la cultura y la vida de los intelectuales, quienes tenían que ser muy astutos e ingeniosos para seguir participando en la lucha y evitar caer en las garras de la dictadura:

Pavese aveva presto compreso che gli intellettuali, i quali cercavano l'evasione dal fascismo attraverso una vita autonoma nel mondo dell'arte e della cultura, non avrebbero potuto salvarsi. Era impossibile, in quegli anni, uscire dal marasma creato dalla dittatura, dividendo la politica dalla cultura. Pavese aveva faticato per anni a convincersene, ed ogni giorno sosteneva dentro se stesso questa battaglia. (p. 226)

En su *Diario*, Pavese escribe reflexiones derivadas de sus largos contactos con grupos políticos antifascistas, como ésta del 9 de julio de 1940:

Questa guerra è forse la più ricca di tradimenti che si sia mai avuta; il che indica clima rivoluzionario, clima cioè dove lo stato di cose iniziale si trasforma via via, e il criterio di giudizio diviene diverso da quello dell'appartenenza a questo o quel gruppo. (p. 233)

## **2.5. La guerra en las colinas**

A principios de septiembre de 1943 –cuando Pavese vuelve de Roma a Turín–, la situación política y militar estalla. Inmerso en la guerra de Mussolini, con Italia todavía aliada a los alemanes, Cesare se recupera de la incertidumbre mientras los bombardeos destruyen las principales ciudades italianas.

El edificio de Via Lamarmora –donde vivía– había sido destrozado por las bombas; su hermana María se había salvado milagrosamente con toda la familia, sólo porque había decidido irse con la cuñada a un pequeño pueblo de Monferrato: Serralunga, cerca de Casale. Incluso la sede de la Casa Editorial Einaudi había resultado dañada por los ataques de los nazis.

Todos sus amigos –convocados por sus compromisos políticos y militares– habían partido ya hacia la montaña. Cinanni había esperado a que Pavese retornara de Roma, y todas la tardes preguntaba en vía Lamarmora por él, pero finalmente también debió marchar con los grupos partisanos. Así, solo,

Pavese no tuvo otro recurso que refugiarse con su hermana María:

Pavese s'è dunque trovato solo nel momento piú tremendo, tagliato fuori dagli amici cospiratori e non seppe decidere altro, se non di raggiungere a Serralunga la sorella Maria. In Pavese, al coraggio morale, non aveva mai corrisposto eguale coraggio fisico. Gli spari, le armi, il sangue lo terrorizzavano. Rimase a Serralunga solo con se stesso, isolato dal mondo. (p. 257)

En su *Diario* no anotó una sola referencia a los hechos políticos o a la guerra de esos años, la cual se había trasladado a las colinas en forma de guerrilla de Resistencia antifascista y antialemana. En Serralunga se encerró bajo una trinchera de libros y sólo levantaba la cabeza para contemplar la naturaleza, las colinas y su horizonte de infancia para construir los símbolos propios. Era un modo, el de siempre, para no sufrir el remordimiento que lo atormentaba de no saber arriesgarse como los otros. Y además, como sentía que se había colocado fuera del mundo de los hombres, hurgaba entre los símbolos buscando la justificación y la búsqueda de su identidad. Se esforzaba por olvidar las voces que había escuchado atentamente en las reuniones nocturnas en casa de Guaita:

Né rimpianto, né rimorso, come se l'essersi sprofondato nella campagna e nel silenzio fosse continuare una consuetudine e potesse rasserenarlo. Ma è una serenità artefatta perché poche righe dopo erompe in un grido tragico: "Il fatto è che hai perduto il gusto di vedere, di sentire, di accogliere ed ora ti mangi il cuore" (*Diario* di Pavese, p. 258)

Aunque puede resultar incomprensible su actitud evasiva –mientras todo mundo toma alguna arma a su alcance–, Pavese busca una justificación en el estudio del mito. Lajolo cita el pensamiento del escritor al respecto:

Cipresso e casa sul taglio della collina, scuri contro il cielo rosso, luogo di passione della tua terra. L'etnologia dissemina il sangue versato irrazionalmente e miticamente in quei luoghi familiari. (p. 258)

Ante su drama interior, a Pavese, por más teorías que argumentase para validar su conducta, el remordimiento no le permitía un momento de paz. Al conocer la muerte de su amigo y maestro Leone Ginzburg, escribe:

L'ho saputo il 1° marzo. Esistono gli altri per noi? Vorrei che non fosse vero per non poter star male. Vivo come in una nebbia, pensandoci sempre ma vagamente. Finisce che si prende l'abitudine a questo stato, in cui si rimanda sempre il dolore vero a domani, e così si dimentica e non si è sofferto. (p. 258)

## 2.6. Pavese traductor

Pavese estudió Letras en Turín y se graduó, en 1930, con una tesis sobre la poesía de Walt Whitman. En esa época fue notable su labor como traductor del inglés, especialmente de Melville (*Moby Dick*) y Joyce.

Como ya se dijo, la muerte de su madre fue para Pavese un duro golpe, quien buscando un refugio contra su soledad se dedicó de lleno a la literatura inglesa, en la cual, además de ser un vanguardista, se volvió un reconocido especialista por sus traducciones al italiano, en las que no sólo reflejaba la lengua de una sociedad diferente sino una visión social y política de la vida muy diferente de la pesada tradición de la cultura italiana. Lajolo subraya que

Il mestiere di traduttore ha tale importanza, non solo nella vita di Pavese, ma per tutta la cultura, da aprire uno spiraglio ad un periodo nuovo nella narrativa italiana. Il contributo che Pavese dà come traduttore non tocca soltanto il campo culturale e quello letterario, ma anche quello politico. (p. 263)

Y Pullini:

Con queste traduzioni Pavese dà la misura di quanto sia grande la sua ansia di libertà, la sua esigenza di rompere lo schema delle retoriche nazionalistiche ed aprire a sé ed agli altri nuovi orizzonti culturali e sociali, capaci di smuovere quelle incrostazioni vecchie e nuove, che avevano "filosserato" la società italiana.<sup>3</sup>

En varios ensayos sobre la literatura inglesa, Pavese argumenta las razones académicas y políticas por las cuales era fundamental traducir los textos de una sociedad diferente, con una manera distinta de concebir el mundo y un comportamiento inédito en su vida diaria, así como en su manera de expresar sus opiniones, deseos y sentimientos:

Le sue traduzioni non erano soltanto perfette nello stile e nel rigore dell'interpretazione, ma avevano già un perché politico, per il paese di provenienza degli autori che egli traduceva.(p.132)

Y aún más:

Pavese non volle soltanto offrire, come scoperta , l'orizzonte culturale del Nordamerica, pieno di contenuti vitali, per confrontarlo con quello italiano allora vuoto

---

<sup>3</sup> Giorgio Pullini. *Il romanzo italiano del dopoguerra*. Milano, Padova, p. 187.

ed evasivo, ma intese precisare i rapporti tra letteratura e società, tra impegno sociale e impegno politico. Propose, in sostanza, in contrapposto alle estetiche del tempo, nuove misure di indagine con più vasti raffronti. (p. 134-135)

Lajolo concluye de esta manera:

Contro l'asfissia della prosa d'arte e, diversamente e in parte, dell' ermetismo, Pavese dimostrava altresì come il contatto con le grandi masse americane attraverso quei romanzi vivificasse anche il linguaggio con la parlata popolare, sì da renderlo più congeniale con i nuovi contenuti. (p. 135)

## 2.7. Pavese narrador

Cesare Pavese –junto con Elio Vittorini– constituye el primer intento de renovación de la narrativa italiana a mitad del siglo XX. En 1941 apareció su primera novela, *Paesi tuoi*, aunque precedida por *Il carcere* (1938-1939) y por algunos cuentos. El tratamiento de temas como las relaciones individuo-sociedad, naturaleza-civilización en forma de prosa y el ritmo ligero permiten clasificar la narrativa de Pavese como realismo y contraponerla al lirismo literario, formalista, de la prosa artística entre 1920 y 1940.

Pavese termina el decadentismo italiano absorbiendo las experiencias de medio siglo de literatura nacional y extranjera, y se coloca en un plano europeo. Para demostrarlo, basta mencionar su temática: el motivo de la infancia como edad ideal y perdida, que es el eje de la narrativa proustiana y al menos del *Dedalus* de Joyce –los dos autores más representativos de la vanguardia del *Novecento* en Europa–, así como la poética del “fanciullino” de Pascoli están en el origen de casi toda la obra de Pavese.

La novela de la infancia como búsqueda histórica encuentra en Pavese una fase de transición. El estilo de la narración se basa en la relación entre lo que el personaje hace hoy, en una vida de actos conscientes, y lo que lo llama a la realidad del subconsciente: las colinas de las afueras de Turín, la tierra de su infancia, el mar soñado cuando niño como el reino de la evasión. (Pavese ve el mar en Brancaleone, y lo percibe como campo estéril, frío y enemigo), la viña otoñal, el olor del aire en verano, todos los aspectos de la naturaleza que han penetrado en su sangre desde chico y que ahora, en el recuerdo, se han convertido en símbolo de felicidad, de vida, de amor, despertados por un impulso interior, gracias a un aroma, a un color, a una imagen.

Así, el protagonista de sus narraciones queda sumergido en cualquier coincidencia externa, como si fuera un extranjero: puede ser Stefano, condenado al destierro en una isla del Mediterráneo, forzado a vivir solo y como expulsado

de entre los hombres, en medio de un paisaje virgen, de agua y cielo (*Il carcere*).

Puede ser Berto, recién salido de la cárcel y huésped de su compañero de desventuras, Talino, en su casa de campo en Monticello (*Paesi tuoi*); puede ser Corrado, refugiado en las montañas durante la guerra partisana de la última conflagración (*La casa in collina*, 1949); o el escritor que pasa sus vacaciones en la casa de su amigo Oreste (*Il diavolo sulle colline*, 1949) o también el hombre que vuelve a su tierra natal después de haber vivido durante años en América y la encuentra como la meta inconsciente (y durante un tiempo ausente) de sus sueños (*La luna e i falò*, 1950).

La tierra es siempre un redescubrimiento del personaje, el cual la había rechazado o creído superados los vínculos que lo ataban a ella gracias a una vida diversa y desarraigada, pero al fin vuelve a encontrarse en ella.

El protagonista pavesiano está solo, desvinculado de la sociedad y de la historia, captado en el instante en que la vida vuelve a planteársele enteramente o, mejor aún, gravita sobre sus hombros como una desilusión integral, un fracaso irremediable. El azar lo empuja adonde no pensaba ir y le abre perspectivas inéditas sobre el reino del inconsciente. La vida le renace dentro a través de sugerencias sensibles que despiertan ecos adormecidos del pasado. Nada ni nadie puede dar al personaje de Pavese aquella emoción de la primera edad, que sólo de cuando en cuando la naturaleza despierta en él. En *La spiaggia* (Roma, *Lettere d'oggi*, 1942; después Einaudi, 1956), Pavese intenta un desdoblamiento de sus problemas subjetivos. Narra en primera persona, colocándose a sí mismo como personaje-espectador.

*La casa in collina* es una de las obras que abarcan la gama más amplia de la temática pavesiana: de la soledad al amor, de la colina a la ciudad, de la historia a la política. Todas ellas son características que representan una novedad y originalidad técnico-formal –más que sustancial– en la narrativa italiana alrededor de 1940, las cuales constituyen un “corte” de tipo norteamericano de expresiones que reflejan el habla y el clima de la provincia piamontesa.

La inalcanzabilidad de la mujer (o del amor) se ve en diversas situaciones: la mujer puede ser inalcanzable en sí, por su vanidad o su ligereza, pero también puede serlo el amor por la actitud sin compromisos del protagonista, por su actitud egoísta, de rechazo a toda relación formal.

En los héroes pavesianos de la ciudad hay cansancio, náusea de todo, huida de sí mismos. Las mujeres –sobre todo las que aparecen en *La bella estate* (1949) y *Tra donne sole* (1949) – son ejemplo de ello, y algunas pueden ponerse del lado de los desamorados protagonistas masculinos de *Il carcere* y *La casa in*

*collina*, por ciertos caracteres masculinos de su espíritu de independencia, junto con su cansada y desilusionada sensualidad (Amelia en la primera, Clelia en la segunda de las novelas citadas).

*La luna e i falò*, así como *Il diavolo sulle colline* (primera parte) son dos intentos en sentido regresivo hacia la naturaleza, la fantasía, la infancia, la edad ideal o mítica de los orígenes. En las dos novelas el tema está desarrollado con amplitud, ya no sugiere solamente una apertura lírica local.

La primera está tejida alrededor del tema del “retorno” a la tierra natal y gira sobre la doble reacción que produce en el protagonista: por un lado, el redescubrimiento de las queridas visiones antiguas, de aspectos de la realidad que habían permanecido en su corazón durante años y que en vano había entrevisto en tierras extranjeras. Por otro, el recuerdo de la inquietud con que ha deseado alejarse de aquella tierra durante la infancia para perseguir imposibles quimeras y, por tanto, la comprobación de la eterna insatisfacción humana, de la constante búsqueda, en lo nuevo y diverso, de un equilibrio perfecto:

...da ragazzo, anche quando facevo correre la capra, quando d’inverno rompevo con rabbia le fascine mettendoci il piede sopra, o giocavo, chiudevo gli occhi per provare si riaprendoli la collina era scomparsa; anche allora mi preparavo al mio destino: a vivere senza una casa, a sperare che di là dalle colline ci fosse un paese piú bello e piú ricco.<sup>4</sup>

Luego, lejos de aquella tierra, durante mucho tiempo la ha deseado, saboreando su recuerdo con nostalgia, pero cuando regresa todo es diferente:

Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna –dormivo all’Angelo e discorrevo col Cavaliere–, ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi non c’erano piú.<sup>5</sup>

El deseo es violento, pero basta un olor para que en su espíritu aparezca una atmósfera lejana y se haga palpable:

Per tanti anni mi era bastata una ventata di tiglio la sera, e mi sentivo davvero io, non sapevo nemmeno bene perché. (*id.*)

La soledad es la única solución, de la que sólo consuela al hombre el

---

<sup>4</sup> Cesare Pavese. *La luna e i falò*. Milano, Mondadori, p. 41.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 75.

recuerdo intermitente de la infancia. Pavese ha expresado esta temática con una sinceridad, en un estilo muy particular de los hechos (la ciudad) y el congelamiento de imágenes líricas (la colina) inmersas en la objetividad. Pero tanto en los fragmentos de acción “social” como en los autobiográficos, tanto en las descripciones de la ciudad como de la colina, el resultado es siempre lírico, un reflejo del estado de ánimo de Pavese.

### **2.8. *Ciau Masino, Racconti e Il mestiere di vivere***

Paralelamente a las primeras aportaciones en su poesía-relato, Pavese empezó a escribir algunos textos en prosa, como *Terra d'esilio*, en los cuales deja entrever la actitud con que afrontará su experiencia poética y narrativa.

*Ciau Masino*, publicado en forma póstuma en 1968 como “il più importante e organico degli inediti giovanili” representa la primera experiencia en prosa de Pavese; lo escribió entre octubre de 1931 y febrero del año siguiente, y constituye una especie de novela educativa, por su contenido.

Michele Tondo escribe ese calificativo sobre esta novela juvenil y agrega:

Infatti sette dei quattordici racconti hanno come protagonista Masino Ferrero, un giovane della borghesia che comincia la carriera di giornalista, e gli altri sette Masin Delmastro, un giovane operaio, che attraverso una serie di disavventure e di fallimenti finisce omicida in carcere; le due serie di racconti si alternano, un racconto dedicato a Masino e l'altro a Masin (ma con una disposizione a chiasmo dopo la prima coppia); ogni coppia, tranne l'ultima, è chiusa da un testo poetico (tra cui *I mari del Sud e Antenati*, in una redazione diversa da quella che apparirà poi in *Lavorare stanca*)<sup>6</sup>

Esta primera obra juvenil puede ser considerada como el antecedente de muchos de los temas y principales personajes en la literatura de Pavese.

En 1960, bajo el título de *Racconti*, la editorial Einaudi publicó todos los cuentos breves de Pavese, incluidos los de *Feria d'agosto* y *Nocte di festa*, así como algunos sin concluir, presentándolos en orden cronológico.

Por otra parte, los escritos que configuraban *Il mestiere di vivere*, con la anotación (*Diario* 1935-1950), entre paréntesis del propio Pavese, fueron dejados por el poeta sobre su mesa de trabajo ordenados y como predispuestos para su publicación (hecha por Einaudi dos años después de su muerte).

La importancia de *Il mestiere di vivere* se observa claramente en las extensas y frecuentes referencias a su diario, ya sea delineando la vida de Pavese

---

<sup>6</sup> Michele, Tondo. *Invito alla lettura di Pavese*. Milano, Mursia, 1985, p. 41.

o examinando su creación narrativa y poética. Como dice Tondo:

“Più che un diario dello scorrere dei giorni, e dei casi via via occorsigli, vi si delinea [...] la vicenda spirituale di Pavese, tra stoicismo e cristianesimo decadente”.<sup>7</sup>

## 2.9. Reconocimiento y ocaso

Al concluir la guerra, Pavese recomienza su trabajo como editor y su producción literaria. En 1946 empieza a escribir –en colaboración con Bianca Garufi– *Fuoco grande*, que permanecerá incompleto y se publicará en forma póstuma en 1953. A su regreso a Turín, se aboca a los *Dialoghi con Leucò*, que aparecen en 1947, mientras empieza a escribir *Il compagno*, al que seguirán *La casa in collina*, escrita entre septiembre de 1947 y febrero de 1948, *Il diavolo sulle colline* (junio-octubre de 1948) y *Tra donne sole*, en 1949, año en que conoce a la actriz norteamericana Constance Dowling, con quien sostiene un fugaz y fallido romance, el cual a la postre desencadena el derrumbe definitivo del poeta.

Pavese tuvo el ánimo y la frialdad de fotografiar anticipadamente su muerte en *Tra donne sole*:

“Io capisco ammazzarsi... ci pensano tutti... ma farlo bene, farlo che sia una cosa vera... Farlo senza polemica... Tu invece mi hai l'aria di una sartina abbandonata...”<sup>8</sup>

En esta época regresa a menudo a su pueblo natal, donde se reúne con su amigo Pinolo Scaglione. Con ayuda de su viejo conocido encuentra los personajes de *La luna e i falò*, que ve la luz en 1950, año en que obtiene el Premio Strega por *La bella estate*. También en 1950 entra a formar parte de la revista *Cultura Realtà*; en ese periodo un artículo suyo sobre el mito suscita críticas e incomprensión en los ambientes de izquierda en que milita.

Regresa momentáneamente a la poesía para componer los versos de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, publicados en forma póstuma en 1951. Pero, desesperado ante la insoportable soledad y su infructuosa búsqueda de amor, el 27 de agosto de 1950 se suicida en un hotel de Turín.

---

<sup>7</sup> *Op.cit*, p. 187.

<sup>8</sup> Cesare Pavese, *Tra donne sole*, Torino, Einaudi, 1949, p. 84.

## Capítulo 3

### La poesía-relato de Cesare Pavese<sup>1</sup>

#### 3.1. Génesis de *Lavorare stanca*

Pavese publica en 1936 su primer libro de poesía, *Lavorare stanca*, del cual afirma, sin falsas modestias ni soberbia, que creía “ciò che di meglio si stesse scrivendo in Italia”,<sup>2</sup> expresión que –más que vanidad– refleja la clara conciencia de estar trabajando seriamente en una poesía nueva y personal en su concepción.

Los poemas escritos entre 1931 y 1933 muestran ya los elementos temáticos que se encuentran en todas sus obras y que conforman su mito fundamental: el retorno a la naturaleza y a la infancia.

Pavese define la poesía-relato como una poesía clara, simple, objetiva, opuesta polémicamente al hermetismo que predominaba en la lírica de aquellos años. Para ello rehúye de todo rebuscamiento formal, efectos sonoros o rítmicos o introspecciones psicológicas. Dice Sanguineti.

Mentre Pavese traduceva *Moby Dick*, di Melville, la sua cultura poetica, che aveva radici in Gozzano, in Pascoli (di cui restano, in *Lavorare stanca*, alcune tracce) e in D'Annunzio, a contatto col mondo americano, generò un gusto e un atteggiamento nuovi che lo portarono di colpo al de là di tutta la poesia di sfogo e confessione romantica fin' allora scritta. Quel gusto e atteggiamento si realizzarono in una poesia del 1930, “I mari del sud”. Da allora, sebbene contemporaneamente non cessasse di scrivere racconti, Pavese per un decennio, dal 1930 al 1940, concentrò sulla poesia grandissime energie, dalle quali derivò lo sperimentalistico e singolare libro *Lavorare stanca* che Pavese considerò sempre come una poesia di “muscolosa” opposizione al rarefatto ermetismo allora dominante.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Para la elaboración de este capítulo se consultaron las siguientes obras: Horacio Armani. *Poetas italianos del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1970; R. Casselli. *El mito Pavese*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1972; Davide Lajolo. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano, Mondadori, 1960; Edoardo Sanguineti. *Poesia italiana del Novecento*. Milano, Mondadori, 1969; Michele Tondo. *Invito alla lettura di Pavese*. Milano, Mursia, 1985; Antonio Pellegrini. *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese*, in “Belgafor”, V, 1955; Fernando Riva. “Note sulla lengua della poesia di Cesare Pavese”, in *Lingua nostra*, n.2, 1956; Carlo De Michelis. “Cesare Pavese”, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, 1974; Franco Fortini. “Poeti del Novecento”, in *Letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1977.

<sup>2</sup>“Il mestiere del poeta”, apéndice a *Cesare Pavese. Poesie/ Lavorare stanca; Verrá la morte e avrá i tuoi occhi*. Milano, Mondadori, 1975, p. 157.

<sup>3</sup>Edoardo Sanguineti. *Poesia italiana del Novecento*. Milano, Mondadori, 1969, p. 51

En el aspecto formal, Pavese tiende a realizar lo que define en su estudio sobre Walt Whitman: alejamiento de la mera métrica o rima, "la musicalidad como fin en sí mismo". Con tal propósito, comienza por destruir el clásico endecasílabo, alargándolo y plegándolo al ritmo interior, a la necesidad intrínseca del relato, que es base del poema, y lo lleva indistintamente a 12, 13 o más sílabas. A la vez procura agilizar la sintaxis, siguiendo los modos coloquiales del Piamonte y del *slang* norteamericano, en búsqueda de resultados más realistas. En las primeras poesías de Pavese se encuentra también la adaptación del verso a la expresión de las ideas; cada línea de sus líricas abarca un pensamiento, una imagen o una idea completa, como si pensara por versos, lo que le imprime un sentido casi oratorio; es decir, en lugar de buscar un ritmo musical, dado por valores métricos, sigue uno interior, el de sus emociones.

*Lavorare stanca*, la primera experiencia poética de Pavese, fue publicada primero en Florencia por Ediciones Solaria en enero de 1936 (45 poemas). Una edición ampliada (70 poesías) fue realizada por Einaudi en octubre de 1943, con dos apéndices: "Il mestiere di poeta", y "A proposito di certe poesie non ancora scritte".<sup>4</sup>

Gran parte de la singularidad de *Lavorare stanca* está en su carácter de experimento único, aislado, con que aparece aún hoy en el ámbito del hermetismo italiano; su originalidad en haber cancelado el *yo* del poeta, tradicionalmente único centro de irradiación de voz, imágenes y pensamiento, para plegarlo a la tercera persona (yo se vuelve él, ella, ellos, ellas), dándole o un nombre propio (Deola, Masino, Dina) o una definición (a veces genérica: el joven escuálido, el viejo, el gigante; a menudo sociológica: el mecánico bronceado, los bañistas, los aldeanos), otras veces un nombre genérico (el muchacho, el hombre, la mujer, el borracho).

Dice Sanguineti:

Poi, questa figura umana o schema d'una esistenza, viene "riempita" da Pavese del proprio pensiero, piegato anch'esso in terza persona con tecniche -dai discorsi diretti, ai discorsi indiretti, ai monologhi interiori- sempre piú scaltrite sull'esempio dei romanzieri contemporanei europei (per esempio Joyce, di cui allora traduceva *Dedalus*). Non dimenticando la lezione dello *slang*, per individualizzare in senso anti-aristocratico il pensiero dei suoi personaggi, egli fece così la sua prima prova di sperimentalismo linguistico. L'altra

---

<sup>4</sup> La obra poética completa de Pavese se encuentra en *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962, al cuidado de Italo Calvino.

doveva essere *Paesi tuoi*. Contrasse i giri verbali sul calco del dialetto piemontese, cosicché i suoi personaggi pensano secondo il parlato popolare.<sup>5</sup>

El “yo” convertido en “él”, irresistiblemente se vuelve un personaje que no puede regir otra situación que el relato. Así nace la “poesía-relato” como primera experiencia poética en “I mari del sud”. Este poema debe su fama al hecho de que en él aparece por primera vez un equilibrio entre relato-prosa y poesía-relato, expresada en un ritmo que lo tipifica. Domina la estructura poética de un breve relato o de una situación inédita, donde radica la originalidad de Pavese. De acuerdo con Sanguineti:

*Lavorare stanca* implica davvero uno scarto con la nozione di poesia dominante nell’ermetismo. Non si trattava di “raggiungere” la poesia, ma di “farla”. È implicito un intento sperimentalistico che avrà molta importanza per poeti che verranno poi. E la stilizzazione che Pavese apporterà al romanzo, nasce dall’esperienza di *Lavorare stanca*. [...] All’interno di *Lavorare stanca* si disegna però, rispetto alla radicale partenza, una certa linea di flessione. Verso il ’34, il rigoroso taglio strofico del racconto in poesia incomincia a diventare meno “protagonista”, traspare un disegno interno che fa cerniera sui rapporti analogici delle immagini fra loro.<sup>6</sup>

Así, la imagen interna de Pavese pasará después en la narrativa a sostener una alusividad en el relato. De manera más completa, una segunda fase se diseña en *Lavorare stanca* en 1935, en las poesías escritas en Brancaleone y en aquéllas entre el ’35 y ’37 (las llamadas Poesie del disamore). A este propósito, el mismo crítico literario dice:

Nel ’40, con tre poesie (“Mattino”, “Estate”, “Notturmo”) sommesse e sfumate, la ricerca poetica muta tono, struttura metrica e figura. I contenuti diventano lirici, la soggettività si impone e si lega direttamente al sentimento amoroso: la decisione ha ceduto agli affetti attenuati, la musicalità si accentua, su toni smorzati; subentra un’atmosfera attutita. Pavese scriverà, d’ora in poi, liricamente e in dialogo con una donna, solo versi d’amore: per la donna di *La terra e la morte*, nel 1945; per Constance Dowling nel 1950: *Verrá la morte e avrá i tuoi occhi*.<sup>7</sup>

En *Lavorare stanca* se diseña poco a poco un retroceso hacia lo subjetivo y melódico. Pavese, rehaciendo él solo el recorrido histórico de la experiencia poética, descubre el valor de la imagen en poesía y comienza a trabajar en su simbolismo: del

---

<sup>5</sup> Edoardo Sanguineti. *Op. cit.* p. 51-52.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 54.

'45 al '50 su poesía se aboca completamente hacia lo subjetivo y lo lírico, como lo hace notar Sanguineti:

È per ciò che *Lavorare stanca*, nonostante la volontà oppositiva dichiarata e realizzata degli inizi (la poesia-racconto), non può essere considerata una contro-esperienza totale della poesia ermetica. Bensì, a fianco dell'ermetismo, un tentativo, una breccia aperta e storicamente importante per le due linee di influenza che libererà nella poesia nel dopoguerra e dal dopoguerra in avanti: una poesia più narrata e aperta, in grado di recuperare contenuti realistici e sociali; e una poesia progettata come "fare", sperimentalistica.<sup>8</sup>

Si se vincula *Lavorare stanca* con la última fase de su poesía del '45-'50 surge la duda de si su terca voluntad de respuesta y polémica no esgrimía, bajo la agresividad, una debilidad o un sentimiento de culpa (típico en él): no estar a la altura del hermetismo, ni como capacidad lingüística ni como madurez ideológica y moral.

En *Lavorare stanca* la afectividad y la imaginación de Pavese crean dos zonas magnéticas, y alrededor de ambas se disponen los temas. En el conjunto, todos los temas son ya aquellos que serán típicos y constantes de su obra. Pese a los rechazos entre una polaridad y otra —que indican incertidumbre, ansia del autor, decisión entre la selección— en ella se pone ya la dicotomía tan típica de Pavese; y el modo de ser y sentir la existencia tiene dos facetas: una reclamada por aquel tipo de experiencia, urbana y moderna que la ciudad libera, la otra por la agreste propia del campo.

### 3.2. *Il mestiere di poeta*

Desde 1934, para explicar su deseo de ser poeta, Pavese había elaborado sus tesis en *Il mestiere di poeta*. En él no se abocaba tanto a defenderse de las acusaciones de ciertas influencias, como a demostrar por qué quería intentar la poesía-relato. En la base de su creación está la influencia de la traducción de los autores norteamericanos, de escribir cuentos y versos, o bien de sus ejercicios en piamontés para encontrar un lenguaje capaz de resucitar una lengua amenazada con morir entre demasiadas palabras oficiales.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 55.

Davide Lajolo puntualizza la génesis de la poesía-relato:

Così egli ci spiega che la cadenza del suo verso "lungo per narrare" è cresciuto dal "mugolio" con il quale da bambino amava ripetere a se stesso le frasi che, alla lettura di un libro, gli davano l'emozione maggiore, in contrasto con il metro tradizionale della poesia ed anche con il verso libero di Whitman che pure amava profondamente. E due altri elementi esterni lo hanno spinto ad iniziare nelle poesiedi *Lavorare stanca* la traduzione in fantasia di ogni motivo d'esperienza ed alla scoperta del rapporto fantastico tra personaggi e paesaggio: lo studio di Shakespeare, postillato per anni ad ogni frase, e, sia pure su tutt'altro piano, i quadri dell'amico pittore Sturani e quelli di Spazzapan che gli fornivano l'esempio di presentare l'immagine in atmosfere rarefatte.<sup>9</sup>

Y agrega:

Siamo, qui, ad un centro focale di tutta l'opera di Pavese poeta e prosatore. La traduzione in fantasia dei fatti e dei personaggi continuerà, più o meno evidente, in tutti i suoi libri fino a divenire sostanza nell'ultima composizione-romanzo, *La luna e i falò*. Le stesse confessioni scritte nel '34 nel *Mestiere di poeta* diventeranno, come abbiamo avuto modo di constatare tanti anni dopo, nel '49, oggetto di lunghe conversazioni con Scaglione (Nuto), quando assieme costruiranno appunto la trama del romanzo di Santo Stefano.<sup>10</sup>

Pavese concluye así el segundo periodo de su obra, que puede definirse como de la poesía. Del '28 al '32 se ocupa de traducciones y ensayos; del '32 al '37 de poesía; y desde 1937 a la narrativa, salvo al final, con *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*:

Nella prefazione-commento alla seconda edizione di *Lavorare stanca*, Pavese dichiara appunto che è venuto per lui il tempo di abbandonare la poesia-racconto, perché lo assalgono i dubbi sulle possibilità di riuscire a realizzare compiutamente quel rapporto fantastico tra immagine e realtà. Si è radicato già in lui il timore che un legame diretto con la realtà lo porti al naturalismo, anziché aiutarlo a tenersi in equilibrio, com'egli ha sempre inteso, tra realismo e simbolismo.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Lajolo, *op. cit.* p. 196.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>11</sup> *Idem*

### 3.3. La influencia de Norteamérica

La asistencia a ciertos círculos, y sobre todo a los núcleos intelectuales alrededor de Augusto Monti, su profesor de Liceo, introduce a Pavese en un clima liberal, lo que exacerba su tendencia a la meditación y al macerante autoanálisis. Pero también absorbe ahí sus primeras experiencias de la problemática social.

Su preocupación por lo social se intensifica al frecuentar sectores antifascistas, lo que se vuelve más evidente luego de 1926, cuando ingresa a la universidad. Su carácter introvertido hace que sus contactos permanezcan marginales a toda acción clandestina; pero queda en él una convicción, una aceptación moral de que entendía su compromiso social, que será luego otro motivo de conflicto y de choque con la realidad.

En las aulas universitarias Pavese comienza a interesarse con entusiasmo por la literatura norteamericana, y a través de ella por los problemas que esos escritores planteaban en el aspecto lingüístico, con el uso del *slang* como elemento jergal dentro de la lengua inglesa.

Así, se documenta ampliamente en su epistolario –especialmente en las múltiples cartas que intercambia con Antonio Chiuminato, amigo que vive en Chicago– de todo lo relacionado con la lengua y literatura norteamericanas, y éste le remite las principales obras de Sinclair Lewis, Anderson y otros escritores, de los que Pavese luego será traductor y crítico.

En esa época, Pavese empieza a preocuparse por la aplicación del lenguaje en su sentido social, en su doble aspecto: tradición-habla; es decir, la lengua común de un pueblo como instrumento para la expresión artística, lo que definirá como auténtico dialectalismo.

El poeta se suma al interés por superar la oposición entre tradicionalismo y universalidad; urgencia por trazar normas morales de alcance social, justamente de la confrontación pasado-presente; preocupación en lo formal, para entroncar esas búsquedas en una expresión estilística que aproveche las experiencias lingüísticas populares, sobre todo en aspectos dialectales, y como fidelidad esencial a la manera cotidiana de pensar y expresarse del italiano.

Pavese –como luego Vittorini y otros escritores jóvenes de su generación– recoge la nueva experiencia de los narradores norteamericanos, en quienes descubre una situación existencial y cultural similar, la cual resulta útil para los italianos y europeos contemporáneos.

Al término de la Primera Guerra Mundial –particularmente entre 1918 y 1922– comienza la fuerte penetración norteamericana en el viejo continente, en un

primer momento en el plano general de las costumbres y en particular con sus influencias en aspectos industriales y financieros.

Muchos europeos de la época son influidos por una indudable atracción hacia lo que Norteamérica significaba como revolución en las formas de vida, particularmente por la transformación industrial iniciada por Henry Ford. A ello siguió, ya entre 1920 y 1922, la invasión cultural, que en lo literario se produjo más significativamente a través de las obras de Sinclair Lewis y Sherwood Anderson.

Las inquietudes particulares de Pavese –además de lo expuesto en sus cartas a Chiuminatto– se manifiestan en los ensayos que publica en la revista *Cultura*, donde comienza a colaborar en noviembre de 1930, escribiendo sobre los principales novelistas y poetas norteamericanos, desde Whitman y Melville hasta Lewis, Anderson y Lee Masters, pasando por Dos Passos, Dreiser, Henry, Stein, Matthiessen, Faulkner y Wright, ensayos reunidos luego en edición póstuma en el volumen *La letteratura americana e altri saggi*.

En momentos en que Italia –desgarrada por la Primera Guerra Mundial y avasallada por la literatura dannunziana– buscaba el reencuentro con los valores más sólidos, con la pureza de sus raíces campesinas, que hicieran renacer el mito del “buen salvaje”, la exaltación de lo primitivo, Norteamérica ofrecía el ejemplo de un país donde todas las posibilidades de realización estaban abiertas, donde la fuerza del pasado era aún ligera.

La admiración de Pavese por los personajes de la literatura norteamericana, por estos provincianos en el gran mundo moderno, se explica por su actitud vital, muy similar a los personajes del piamontés: hombres amantes de la libertad, del ocio, de la naturaleza, rebeldes individualistas que luchan por no someterse a una sociedad deprimente, pensativos, meditadores; receptivos frente a las cosas y tendientes a identificarse fantásticamente con ellas, y por ello capaces de mirar al mundo con ojos vírgenes, en perpetuo descubrimiento, con aptitud para la elaboración mítico-simbólica.

La riqueza expresiva del pueblo nacía no tanto de la búsqueda de asuntos escandalosos y en el fondo fáciles, sino de una aspiración a plasmar la vida cotidiana en la palabra. De allí su continuo esfuerzo por adecuar el lenguaje a la nueva realidad del mundo, por crear un nuevo lenguaje, material y simbólico, que se justificase en sí mismo y no en alguna tradicional complacencia.

En definitiva, la influencia que la lectura, análisis y traducción de los norteamericanos dejó en Pavese, estuvo orientada principalmente a darle un claro modelo de actitud literaria y cultural.

## Capítulo 4<sup>1</sup>

### *Lavorare stanca*

La primera obra poética de Pavese, *Lavorare stanca*, se presenta dividida en la edición de Mondadori de 1975 en siete partes: *Antenati*, *Dopo*, *Città in campagna*, *Maternità*, *Legna verde*, *Paternità* y un apéndice, que contiene los ensayos intitulados: “Il mestiere di poeta” y “A proposito di certe poesie non ancora scritte”.<sup>2</sup>

#### 4. 1.1. *Antenati*

Bajo el título de *Antenati*, Pavese agrupa once poesías.

El poema “I mari del Sud” abre el volumen de *Lavorare stanca*. Dos elementos se entrelazan en su contenido: por un lado, la figura del pariente emigrante que regresa a su tierra, luego de 20 años de ausencia, durante los cuales buscara en vano la felicidad en otros lugares –simbólicamente los mares del sur– y se reencuentra con la tierra; y por otro, el mismo poeta, que acaba a su vez de alejarse de ese mundo natal, para buscar quiméricas ilusiones en la ciudad, y que, angustiado por sus propias desilusiones y temores, proyecta su drama personal en el del primo.

La primera línea traza la figura del primo como símbolo del campesino piamontés, con su profundo arraigo e identificación con la tierra y su honda carga ancestral

mio cugino è un gigante vestito di bianco

La referencia a su ropa blanca tiene otro simbolismo, pues se trata de una vestimenta diferente, extraña al mundo campesino, y representa la influencia de otros lugares. La comunión con la tierra se define, en cambio, por la negrura o bronceado de la piel expuesta sin ningún cuidado al sol, lo que puede también observarse en el mismo primo:

---

<sup>1</sup> Para la elaboración del presente capítulo se consultaron las siguientes obras: Cesare Pavese. *Poesie. Lavorare stanca/ Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Milano, Mondadori, 1975; y *Poesie edite e inedite*. Milano, Mondadori, 1960.

abbronzato nel volto...

La tendencia hacia la soledad constituye otro tema reiterativo en Pavese, al igual que al ensimismamiento y al repliegue interior, acompañado por un silencio roto únicamente por las palabras estrictamente necesarias:

Camminiamo una sera sul fianco di un colle, in silenzio...

si muove pacato...

taciturno...

Pavese traza inmediatamente la conexión con el pasado: lo que hay –en la actitud del primo– como herencia del tradicional ser campesino:

[...] Tacere è la nostra virtù.  
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo  
–un grand'uomo tra idioti o un povero folle–  
per insegnare ai suoi tanto silenzio [...]

El mismo legado ancestral se traduce en su singular lenguaje, que resurge intacto, no obstante el largo periodo de silencio:

Tutto questo mi ha detto e non parla italiano,  
ma adopera lento il dialetto, che, come le pietre  
di questo stesso colle, è scabro tanto  
che vent'anni di idiomi e di oceani diversi  
non gliel'hanno scalfito [...]

Pese a tantos años de ausencia, el primo muestra que no ha perdido su cultura ni su lenguaje, su peculiar forma de comunicarse con los suyos. Y se reconoce en sus actitudes y en su comportamiento:

[...] E cammina per l'erta  
con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,  
usare ai contadini un poco stanchi [...]

El primo no reniega de sus experiencias en otros mundos, pero precisamente al retornar a su tierra todo adquiere sentido y se reencuentra con la realidad natal:

[...] La vita va vissuta  
lontano dal paese: si profitta e si gode  
e poi, quando si torna, come me a quarant'anni,  
si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono.

El yo poético habla de su primo como de un ser mítico, legendario, al que recuerda vagamente en su infancia, como a un gigante que logró el éxito en tierras lejanas y ricas, y al que la indiferencia de los demás ya daba por muerto:

Vent'anni è stato in giro per il mondo.  
Se n'andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne  
e lo dissero morto. Sentii poi parlarne  
da donne, come in favola, talvolta;  
ma gli uomini, più gravi, lo scordarono.

El paso de los años había oscurecido el recuerdo, pero ahora la voz poética comprende que éste subyacía en su memoria y cobra naturaleza mítica:

Un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino  
con un gran francobollo verdastro di navi in un porto  
e auguri di buona vendemmia. Fu un grande stupore,  
ma il bambino cresciuto spiegò avidamente  
che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania  
circondata da un mare più azzurro, feroce di squali,  
nel Pacifico, a sud dell'Australia. E aggiunse che certo  
il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo.

La nostalgia brota a plenitud en los siguientes versos, en los cuales la voz poética se muestra una dolorosa comparación entre infancia y vida adulta, entre la libertad y la belleza que existe en el campo, en contraste con la ciudad, donde están prohibidos muchos comportamientos o resulta imposible "vivir" como en el campo:

Oh, da quando ho giocato ai pirati malesi,  
quanto tempo è trascorso. E dall'ultima volta  
che son sceso a bagnarmi in un punto mortale  
e ho inseguito un compagno di giochi su un albero  
spaccandone i bei rami e ho rotta la testa  
a un rivale e son stato picchiato,  
quanta vita è trascorsa?

Es decir, compara el mundo mítico y esencial, inmutable del campo, con su silencio, su soledad y los juegos de la vida infantil, enfrentado con aquel otro cambiante, elusivo, del movimiento y la transformación constantes, de la multitud y las interminables luces nocturnas, con su angustiante egoísmo y soledad:

Altri giorni, altri giochi,  
altri squassi del sangue dinanzi ai rivali  
più elusivi: i pensieri ed i sogni.

Pavese reconoce que sus rivales de antes eran menos complicados que los de ahora –pensamientos y sueños- que son intangibles y a los que no sabe cómo enfrentarse y golpear:

La città mi ha insegnato infinite paure:  
una folla, una strada mi han fatto tremare,  
un pensiero talvolta, spiato su un viso.  
Sento ancora negli occhi la luce beffarda  
dei lampioni a migliaia sul gran scalpiccio.

Más adelante, Pavese habla del contraste entre el hombre que retorna a su tierra natal y se enfrenta a una realidad diferente a la que imaginaba. El progreso que ambiciona infundir en esa realidad entra en conflicto con lo tradicional como fuerza indestructible. El poeta introduce aquí el avance industrial como símbolo del progreso incrustado en el mundo campesino: el primo construye un gran taller para vender combustible, e intenta convencer a sus coterráneos de emplear automotores en sus faenas, pero fracasa ante la testarudez de los campesinos, que prefieren seguir utilizando sus métodos tradicionales:

[...] Vestito di bianco,  
con le mani alla schiena e il volto abbronzato,  
al mattino batteva le fiere e con aria sorniona  
contrattava i cavalli. Spiegò poi a me  
quando fallì il disegno, che il suo piano  
era stato di togliere tutte le bestie alla valle  
e obbligare la gente a comprargli i motori.  
“Ma la bestia”, diceva “più grossa di tutte,  
sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere  
che qui buoi e persone son tutta una razza”...

Otro motivo que emerge en “I mari del sud” es el de la mujer –pero el de una mujer diferente a las de su tierra–, pues el primo se ha casado con una joven:

... esile e bionda come le straniere  
che aveva certo un giorno incontrato nel mondo.

Sin embargo, la “compañera” de su vida permanece ajena –como era la costumbre ancestral– al acontecer de todas sus actividades cotidianas:

...Ma uscì ancora da solo.

En las siguientes líneas prosigue el sorprendente relato sobre las hazañas del primo en tierras y mares remotos:

...ha incrociato una volta,  
da fuochista su un legno olandese da pesca, il cetaceo  
e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole,  
ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue  
e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia.

Las aventuras del primo por mundos maravillosos no lo fueron tanto ni tan fáciles, pues la imposibilidad de gozarlas plenamente, en libertad, así como la necesidad de sobrevivir lo obligaron al trabajo constante y le impidieron disfrutar las bellezas de la vida y la naturaleza:

...Ma quando gli dico  
ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora  
sulle isole più belle della terra,  
al ricordo sorride e risponde che il sole  
si levava che il giorno era vecchio per loro.

En el poema “Antenati”, Pavese escribió que la soledad y la misoginia encuentran una fundamentación similar a la de “I mari del sud”: son parte de un legado ancestral y de una manera de ser impuesta por la sangre. Los primeros versos aluden a las angustias de su adolescencia, cuando el mundo le presentó como algo insalvable, contrastante, que lo aislaba en el dolor:

Stupefatto del mondo mi giunse un'età  
che tiravo dei pugni nell'aria e piangevo da solo.  
Ascoltare i discorsi di uomini e donne

non sapendo rispondere, è poca allegria.

Ve en los antiguos campesinos piamonteses a hombres que –como el primo gigante de “I mari del sud”– en su soledad y en su silencio encuentran una viril defensa de su *yo* ante la realidad:

Ho scoperto che, prima di nascere, sono vissuto  
sempre in uomini saldi, signori di sè,  
e nessuno sapeva rispondere e tutti eran calmi.

Pavese se muestra orgulloso por la herencia cultural que ha recibido; la voz poética se ufana de la forma en que ocupan el tiempo libre sus ancestros, que no se conformaban sólo con trabajar ni se dejaban humillar por nadie:

Ho trovato una terra trovando i compagni,  
una terra cattiva, dov'è un privilegio  
non far nulla, pensando al futuro.  
Perchè il solo lavoro non basta a me e ai miei;  
noi sappiamo schiantarci, ma il sogno più grande  
dei miei padri fu sempre un far nulla da bravi.

También expone virilmente su valía como ser humano, entendida como misoginia, como fuerte desprecio de las mujeres y defiende el suicidio (el “vicio absurdo” que siempre lo acompañó, según Davide Lajolo) con plena conciencia de que no se trata de una cobardía ni de un acto vergonzoso:

Siamo pieni di vizi, di ticchi e di orrori  
–noi, gli uomini, i padri– qualcuno si è ucciso,  
ma una sola vergogna non ci ha mai toccato,  
non saremo mai donne, mai ombre a nessuno.

En los versos siguientes resalta la exaltación del ocio como expresión de hombres seguros de sí, llenos de sexismo y dicotomía, para quienes el trabajo es sólo una necesidad pasajera, un medio, y que en el goce de la tierra encuentran su verdadero sentido. En esta soledad vuelve a aparecer el tema de la misoginia: la mujer, para el campesino, es sólo un complemento, destinada únicamente al hogar y a la maternidad, y no debe entrometerse en la vida espiritual del hombre:

E le donne non contano nella famiglia.  
Voglio dire, le donne da noi stanno in casa

e ci mettono al mondo e non dicono nulla  
e non contano nulla e non le ricordiamo.  
[...]  
Siamo nati per girovagare su quelle colline,  
Senza donne, e le mani tenercele dietro la schiena.

La poesía de imágenes es la concreción de una realidad que se basa no sólo en lo objetivo, sino en sus relaciones subjetivas. De esta concepción nace lo que Pavese llama la *immagine-racconto*, y sustituye el término poesía por el de imagen, que pasa a ser la base de la creación, y que consiste en sustituir la trama naturalista, narrativa de los hechos, por un conjunto de relaciones fantásticas:

...non sarà questione di raccontare immagini, formula vuota, come s'è visto, perchè nulla può distinguere le parole che evocano un'immagine da quelle ch'evocano un oggetto. Sarà questione di descrivere –non importa se direttamente o immaginosamente– una realtà non naturalistica ma simbolica. In queste poesie i fatti avverranno –se avverranno– non perchè così vuole la realtà, ma perchè così decide l'intelligenza. Singole poesie e canzoniere non saranno un'autobiografia ma un giudizio.<sup>3</sup>

El concepto de la imagen fue utilizado por primera vez por Pavese en su poema “Paesaggio I”, donde una descripción aparentemente objetiva y pictórica cobra sorprendentes dimensiones, al establecer esenciales relaciones entre el hombre y la naturaleza, entre un ermitaño y la colina, donde vive mimetizado, enraizado en ese paisaje:

L'eremita si veste di pelle di capra  
e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,  
che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta.  
Quando fuma la pipa in disparte nel sole,  
se lo perdo non so rintracciarlo, perchè è del colore  
delle felci bruciate...

Se produce así –a través de la imagen– una completa identificación, una fusión entre hombre y naturaleza, que proviene no del simple registro naturalista, sino de las relaciones entre lo humano y lo natural. Comenta el mismo Pavese:

---

<sup>3</sup> “A proposito di certe poesie non ancora scritte”, apéndice. *Poesie/ Lavorare stanca; Verrà la morte e avrò i tuoi occhi*. Milano, Mondadori, 1975, p. 174.

Che l'eremita apparisse colore delle felci bruciate non voleva dire che io istituissi un parallelo tra eremita e felci per rendere più evidente la figura dell'eremita o quella delle felci. Voleva dire che io scoprivo un *rapporto fantastico* tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio (si può continuare: tra eremita e ragazze, tra visitatori e villani, tra ragazze e vegetazione, tra eremita e capra, tra eremita e sterchi, tra alto e basso) che era esso argomento del racconto [...]. Narro di questo rapporto, contemplandolo come un tutto significativo, creato dalla fantasia e impregnato di germi fantastici possibili di sviluppo; e nella nettezza di questo complesso fantastico e insieme nella sua possibilità di sviluppo infinito, vedevo la realtà della composizione.<sup>4</sup>

En el poema “Gente spaesata”, esa serie de imágenes se establece a través de la relación interior, subjetiva, existente entre la situación real de quienes están lejos de su tierra (la gente desarraigada), en un sitio ajeno, simbolizado por el mar, cansados de vagar por lugares extraños, y la evasión, al recordar las colinas de su paisaje natal:

L'amico [...]  
si contempla, guardando il bicchiere,  
a innalzare colline di verde sul piano del mare.

En las colinas aparece una nueva imagen: la mujer, en su doble plano, sensual y simbólico. La mujer como ser humano, de carne y hueso, al natural:

...ragazze più nude dei frutti

Y en el plano simbólico la mujer como vínculo con la tierra, el sol, la vid:

Verso quelle colline, potremo incontrar per le vigne  
Qualche scura ragazza, annerita di sole

Por otra parte, en “El dio-caprone”, la naturaleza campesina de su niñez es vista bajo aparentes ojos infantiles, actitud con que se identifica por su permanente sensación de descubrimiento, aunque con experiencias de adulto, ante un bárbaro ritual de sexo y violencia, descrito en un juego alucinante de impresiones sensoriales. Animales y hombres, machos cabríos y campesinos, cabras y mujeres, se mezclan en una misma y ardorosa entrega a la instintiva lucha de los sexos, entre placer, muerte y sacrificio.

El dios-cabrío no es otra cosa que una evocación del primitivismo. El

---

<sup>4</sup> “Il mestiere del poeta”, apéndice. *Ibidem*, p. 165.

muchacho ve el campo en el verano, que se compone de calor y mies. Como la vendimia y la siega, este acontecimiento también se festeja. Es fiesta sagrada. En los campos, rito y magia persisten bajo la forma de usos, de creencias, de costumbres; y la luna es uno de estos elementos mágicos:

E le cagne, che abbaiano sotto la luna,  
è perchè hanno sentito il caprone che salta  
sulle cime dei colli e annusato l'odore del sangue.  
E le bestie si scuotono dentro le stalle.

El macho-cabrío (que sugiere la imagen del mago de la tribu) admite a los otros animales en el rito. Es como un dios. Los campesinos, por su parte, zapan bajo la luna, y al terminar la cosecha bailan y beben vino. El muchacho siente la sensualidad del campo, y en vez de expresarla con palabras, la define con la visión fantástica del macho-cabrío:

Solamente i cagnacci più forti dàn morsi alla corda  
e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,  
che li spruzza e ubriaca di un sangue più rosso del fuoco,  
e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna.

“Paesaggio II” traza una nueva contraposición entre dos realidades: alta y baja colina, sol y sombra, exuberancia frutal y escasez; pero ambas emergen subjetivamente unidas por la angustia del hombre, el campesino que, dueño de las húmedas tierras de la baja colina, sabe ser víctima de los ladrones, mientras a la alta colina no sube nadie. Angustia y desesperación del propietario e íntima ambición humana:

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta;  
si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le ripe del fondo  
i filari son tutti nell'ombra. Lassù che ce n'è  
e che è terra di chi non patisce, non sale nessuno:  
qui nell'umidità, con la scusa di andare a tartufi,  
entran dentro alla vigna e saccheggiano le uve.

En “Il figlio della vedova”, Pavese muestra la ironía de la vida en una mujer rica dueña de tierras, quien es enérgica y dura con los trabajadores. Mientras sus empleados trabajan a lo lejos, la mujer sufre y se angustia ante el futuro de su hijo, para quien tendrá que ser madre y padre. Es decir, se encuentra

desvalida, no obstante sus bienes materiales:

... la donnetta è rimasta sull'aia e li segue  
con lo sguardo, poggiata allo stipite, affranta  
dal gran ventre maturo. Sul volto consunto  
ha un amaro sorriso impaziente, e una voce  
che non giunge ai villani le solleva la gola.

En "Luna d'agosto", Pavese contrapone al mar una sensual imagen nocturna con fondo de colinas. La fuerza de la luna llena, con sugerencias supersticiosas, inunda la cima de las colinas y un campo aún ardiente por el fuego solar, unificando todo en un verdadero "mar de luna"; en ese paisaje asoma una nota de dolor y sangre: un campesino yace muerto con el cráneo roto, su mujer, imposibilitada para moverlo, se debate entre los dolores de su próxima maternidad, mientras su sangre baña la tierra:

Si precipita fuori, nell'orrore lunare,  
e la segue il fruscio della brezza sui sassi  
e una sagoma tenue che le morde le piante,  
e la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra  
e si butta sui sassi e si morde la bocca.  
Sotto, scura la terra si bagna di sangue.

Este poema está directamente emparentado con "Il dio caprone", por esa fuerza cargada de violencia y de sangre, donde entra en gran medida la atracción de Pavese por todo lo que de salvaje encierra ancestralmente la naturaleza campesina, pero tratada en una dimensión más espiritual. Tiene también relación con otros poemas, como "Maternità", donde la participación de la mujer en la vida, como madre, es vista a la misma luz de dolor y riesgo de muerte que implica.

En "Gente che c'è stata", una aparente descripción objetiva –los campesinos miran angustiados y sollozantes el campo quemado por la helada bajo la luna– aparece muy cargada de subjetividad por su naturaleza eminentemente simbólica. En esa imagen aparece la representación de lo que Pavese ya ha reiterado: la inutilidad de los esfuerzos frente a un destino adverso; el hombre debe sostener una constante lucha, una permanente guerra contra los elementos naturales, en la que saldrá irremediamente derrotado, por un sino incontrastable:

Vedranno più tardi spuntare  
qualche timido verde sul piano deserto,  
sulla tomba del grano, e dovranno lottare  
a ridurre anche quello in letame, bruciando.  
Perchè il sole e la pioggia proteggono solo le erbacce  
e la brina, toccato che ha il grano, non torna.

Aparece también el hombre barbudo, “stracciato o tremante”, de “Paesaggio III” el cual, mientras los campesinos renegridos por el sol trabajan y lo desprecian, abandona al sol su cuerpo blanco, tembloroso, tratando de identificarse con la tierra, pero a la vez consciente de su condición de extraño:

Al mattino quest'uomo stracciato e tremante  
sogna, steso ad un muro non suo, che i villani  
lo rincorrono e vogliono morderlo, sotto il gran sole.

La imagen remota que evoca la relación ventana-colina que aparece en “La notte” concluye el grupo de poesías que conforman *Antenati*. En este poema Pavese recuerda la límpida noche, el remoto estupor frente a la colina vista a través de la ventana que se ha convertido en un símbolo: desde esta ventana se puede observar el espectáculo de la vida:

Per la vuota finestra  
Il bambino guardava la notte sui colli  
freschi e neri, e stupiva di trovarli ammassati:  
vaga e límpida immobilità

### 2.1.2. *Dopo*

En la segunda parte de *Lavorare stanca*, Pavese ubica en la edición de 1945, 15 poesías bajo el subtítulo de *Dopo*, en el cual reagrupa las composiciones escritas una vez que se ha convencido de que es incapaz de mantener una relación a fondo con una mujer, con la cual habría podido romper el círculo de su soledad.

En “Incontro”, Pavese muestra su primera imagen mítica de la mujer, al trazar –estrechamente vinculada con su infancia– una representación ideal de la figura femenina. El motivo que suscita el recuerdo y la imagen son las colinas de su niñez:

Queste dure colline che han fatto il mio corpo  
e lo scuotono a tanti ricordi, mi han schiuso il prodigio  
di costei...

Es en este contexto de su paisaje campesino, revivido simultáneamente a través de la contemplación y de la memoria, que aflora la imagen de la mujer:

mi sorprende, a pensarla, un ricordo remoto  
dell'infanzia vissuta tra queste colline...

A su vez, en "Mania di solitudine" Pavese reflexiona una vez más sobre su costumbre de estar solo; describe el silencio y las cosas que él puede observar en ese ambiente de misticismo y catarsis y de un sentimiento de la vida física:

La pianura è un gran scorrere d'acqua tra l'erbe,  
una cena di tutte le cose. Ogni pianta e ogni sasso  
vive immobile. Ascolto i miei cibi nutrirmi le vene  
di ogni cosa che vive su questa pianura.

El lector siente así una íntima comunión con las cosas, a través de ese juego de relaciones fantásticas, opuesto a las estrellas, que se ven lejanas y distintas a través de la ventana. En la poética pavesiana la visión a través de la ventana es un elemento importante, pues es un contraste apertura-cerrazón, libertad-encierro, naturaleza-hombre. Como en el caso de la ventana, toda la poesía de Pavese se construye a través de imágenes:

Non importa la notte. Il quadrato di cielo  
mi sussurra di tutti i fragori, e una stella minuta  
si dibatte nel vuoto, lontana dai cibi,  
dalle case, diversa. Non basta a se stessa,  
e ha bisogno di troppe compagne. Qui al buio, da solo,  
il mio corpo è tranquillo e si sente padrone.

Por su parte, el poema "Rivelazione" nace de un estado de ánimo similar al de las anteriores composiciones. La evocación es también su centro, en este caso viéndose ya adulto, en la imagen del adolescente que empieza a conocer los secretos del amor:

L'uomo solo rivede il ragazzo dal magro  
cuore assorto scrutare la donna ridente.  
Il ragazzo levava lo sguardo a quegli occhi,  
dove i rapidi sguardi trasalivano nudi  
e diversi. Il ragazzo raccoglieva un segreto  
in quegli occhi, un segreto come il grembo nascosto.

En 1940 Pavese entabla amistad con Fernanda Pivano, estudiante de letras, por la que siente gran atracción y a la que reiteradamente pide matrimonio; empero, luego de cinco años de relaciones, el poeta sufre una nueva frustración, pues ella se casa con otro. A esta mujer dedica tres poemas breves, escritos entre agosto y octubre de 1940: “Mattino”, “Estate” y “Notturmo”. En todos ellos el juego de las imágenes tiende a establecer un nexo esencial entre el rostro de la mujer y el mar, a donde ella pertenece (Fernanda Pivano era de Génova).

Así, en “Mattino” leemos:

La finestra socchiusa contiene un vólto  
sopra il campo del mare. I capelli vaghi  
accompagnano il tenero ritmo del mare.

Por primera vez una imagen de mujer aleja a Pavese de su propio mundo de recuerdos, de sus mitos personales. El poeta presenta un contraste entre la imagen de una mujer en el mar que no evoca ningún recuerdo de su infancia ni tiene ningún nexo con la colina y el campo. Por eso, las imágenes desaparecen por la pequeña ventana sin dejar ningún rastro:

Non esiste ricordo su questo viso.  
Non esiste parola che lo contenga  
o accomuni alle cose passate. Ieri,  
dalla breve finestra è svanito come  
svanirà tra un istante, senza tristezza  
nè parole umane, sul campo del mare.

En el poema “Estate” aparece el mismo juego de imágenes del mar:

Le parole che ascolti ti toccano appena.  
Hai nel viso calmo un pensiero chiaro  
che ti finge alle spalle la luce del mare.  
Hai nel viso un silenzio che preme il cuore  
con un tonfo, e ne stilla una pena antica  
come il succo dei frutti caduti allora.

Hay, en el tono de confianza de la segunda persona empleada, una calidez y una ternura nuevas en Pavese, propias de un momento en que creyó volver a encontrar el amor. Pero no está exento, a la vez, de temores y contrastantes intuiciones; así se ve en “Notturmo”, donde la figura femenina se

mezcla con imágenes del panorama piamontés, haciendo palpable el contraste:

La collina è notturna, nel cielo chiaro.  
Vi s'inquadra il tuo capo, che muove appena  
e accompagna quel cielo. Sei come una nube  
intravista fra i rami. Ti ride negli occhi  
la stranezza di un cielo che non è il tuo.

En "Agonía", como es frecuente, Pavese vierte el desahogo a través de una mujer, que expresa en primera persona sus contrastantes sentimientos. De repente se da cuenta de que ya se le pasó la vida: que entonces era joven y dueña de sí misma y no lo valoraba. Tras convencerse de que nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve perdido, se propone, a partir de ese momento, vivir con intensidad:

Girerò per le strade finchè non sarò stanca morta  
saprò vivere sola o fissare negli occhi  
ogni volto che passa e restare la stessa...  
[...] I mattini di un tempo,  
ero giovane e non lo sapevo,  
e nemmeno sapevo [...]  
di esser io che passavo –una donna, padrona  
di se stessa. La magra bambina che fui  
si è svegliata da un pianto durato per anni:  
ora è come quel pianto non fosse mai stato.

Pavese utiliza en este poema el recurso de los colores como sinónimo de vida, de alegría, de un despertar y renacer diario. El protagonista quiere sentirse vivo entre la gente, entre las luces; anhela vivir con pasión, con energía, con decisión:

E desidero solo colori. I colori non piangono,  
sono come un risveglio: domani i colori  
torneranno. Ciascuna uscirà per la strada,  
ogni corpo un colore –perfino i bambini.  
Questo corpo vestito di rosso leggero  
dopo tanto pallore riavrà la sua vita.  
Sentirò intorno a me scivolare gli sguardi  
e saprò d'esser io: gettando un'occhiata,  
mi vedrò tra la gente. Ogni nuovo mattino,  
uscirò per le strade cercando i colori.

Durante su reclusión en Brancaleone Calabro, en 1935, Pavese comenzó a redactar su diario, *Il mestiere di vivere*, y además escribió 16 poemas. El primero de ellos, “Donne apassionate”, parte de una imagen vivida durante su confinamiento: un grupo de muchachas bañándose en el mar al crepúsculo; el paisaje marítimo desvaneciéndose en los misterios de la oscuridad y de su propia profundidad tiene mucho de connotación sensorial, de impresión directa.

Imágenes sensuales de cuerpos semidesnudos, temblorosos, saliendo del mar, temerosos de las fuerzas del agua, que parece querer poseerlos en sus brazos de algas o traspasarlos con misteriosas miradas, se enlazan en su mente con otras imágenes de mujeres desnudas en los prados, como las recuerda en sus visiones y sueños de adolescencia:

Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo  
alle gambe, e contemplan il mare disteso  
come un prato al crepuscolo. Oserebbe qualcuna  
ora stendersi nuda in un prato? Dal mare  
balzerebbero le alghe, che sfiorano i piedi,  
a ghermire e avvolgere il corpo tremante.  
Ci son occhi nel mare, che traspiono a volte.

El poema se cierra con otra imagen: la de una desconocida, una extranjera, que se baña desnuda en la noche, a la luz de la luna, sin pena de que la vean:

Quell'ignota straniera, che nuotava di notte  
sola e nuda, nel buio quando muta la luna,  
è scomparsa una notte e non torna mai più.  
Era grande e doveva esser bianca abbagliante  
perchè gli occhi, dal fondo del mare, giungessero a lei.

En “Terre bruciate”, proyectando su pensamiento en forma aparentemente objetiva, en el relato de un joven, contrapone al gran mar presente el recuerdo de atardeceres turineses y las mujeres entonces contempladas y deseadas:

[...] A Torino si arriva di sera  
e si vedono subito per la strada le donne  
maliziose, vestite per gli occhi, che camminano sole.  
Parla il giovane smilzo che è stato a Torino.  
Il gran mare si stende, nascosto da rocce,  
E dà in cielo un azzurro slavato. Rilucono gli occhi

di ciascuno che ascolta.

Y en ellas Pavese revive aquel juego de colores, como engeuecedora atracción de la ciudad. Los colores los escogen las costurerillas (*le sartine*, típicas de Turín) de acuerdo a las horas del día:

A Torino si arriva di sera  
e si vedono subito per la strada le donne  
maliziose, vestite per gli occhi, che camminano sole.  
Là, ciascuna lavora per la veste che indossa,  
ma l'adatta a ogni luce. Ci sono colori  
da mattino, colori per uscire nei viali,  
per piacere di notte.

En las mujeres turinesas Pavese ve una imagen de libertad, de vitalidad, de goce pleno del amor, que contrasta con la angustia de su aislamiento y prisión:

...Le donne, che aspettano  
e si sentono sole, conoscono a fondo la vita.  
Sono libere. A loro non rifiutano nulla.  
[...]  
Ce ne sono di libere che fumano sole.  
Ci si trova la sera e abbandona il mattino  
al caffè, come amici. Sono giovani sempre.  
Voglion occhi e prontezza nell'uomo e che scherzi  
e che sia sempre fine. Basta uscire in collina  
e che piova: si piegano come bambine,  
ma si sanno godere l'amore. Più esperte di un uomo.  
Sono vive e slanciate e, anche nude, discorrono  
con quel brio che hanno sempre.

Esta angustia se dirige en el poema "Tolleranza" a otra imagen femenina, como queriendo trasladar la añoranza de la mujer amada a la búsqueda del amor carnal de la prostituta. Bajo un lluvioso paisaje marítimo, en una aldea que parece sumergida por las aguas, que acentúa la hosquedad de las mujeres campesinas ante la recién llegada, emerge la figura de la rubia de cabellos parecidos a la cáscara de naranja, que rompe la monotonía y la rigidez del lugar:

Una donna in sottana si strofina la bocca  
alla fonte, e la schiuma è rosata. Ha capelli  
biondo-ruvido, simili alle bucce d'arancia

sparse in terra. Protesa alla fonte, sogguarda  
un monello nerastro che la fissa incantato.  
Donne fosche spalancano imposte alla piazza  
-i mariti sonnacchiano ancora, nel buio-

En el poema "La puttana contadina" se muestra la búsqueda del pasado infantil: una joven prostituta siente llegar un reflejo de sol, que le recuerda perfumes y aromas de su niñez en el campo. Así, mezcla imágenes pasadas y presentes: su vida actual con las evocaciones de colores, de olores en su pueblo natal. Pese a su oficio, no pierde la "virginidad" afectiva ni su pureza original:

La muraglia di fronte che accieca il cortile  
ha sovente un riflesso di sole bambino  
che ricorda la stalla. E la camera sfatta  
e deserta al mattino quando il corpo si sveglia,  
sa l'odore del primo profumo inesperto.  
Fino il corpo, intrecciato al lenzuolo, è lo stesso  
dei primi anni, che il cuore balzava scoprendo.

Una situación similar presenta el poema "Pensieri di Deola": la prostituta se evade de una realidad vergonzosa, gozando de la libertad que le ofrece el sentirse sola por la mañana, y soñar con una vida diferente a la que se dedica:

...le piaccion le orchestre  
che la fanno parere un'attrice alla scena d'amore  
con un giovane ricco. Le basta un cliente  
ogni sera e ha da vivere. (Forse il signore di ieri  
mi portava davvero con sè.) Stare sola, se vuole,  
al mattino, e sedere al caffè. Non cercare nessuno.

El poema *Due sigarette* traza el encuentro nocturno, en la ciudad, entre dos personas solitarias. La imagen de los dos cigarrillos que se encienden entre sí se entrelaza con la del hombre y la mujer que se unen buscando mutuamente un poco de calor. La noche se entrevé como liberación, como apertura al amor, luego del cansancio y la rutina del día.

Sull'asfalto c'è due mozziconi. Guardiamo nel cielo:  
la finestra là in alto -mi addita la donna- è la nostra.  
Ma lassù non c'è stufa. La notte, i vapori sperduti  
hanno pochi fanali o soltanto le stelle.  
Traversiamo l'asfalto abbraccetto, giocando a scaldarci.

El último poema de esta segunda parte de *Lavorare stanca* lleva el mismo nombre que encabeza este apartado: *Dopo*, el cual contiene uno de los poemas más cuidados por Pavese, en su búsqueda del ya definido juego de imágenes simbólicas. En este caso, volviendo a establecer la relación mujer-naturaleza: mujer-colina, cuerpo desnudo-verde, cuerpo-pasos-lluvia:

Piove sopra le case: la breve finestra  
s'è riempita di un verde più fresco e più nudo.  
La compagna era stesa con me: la finestra  
era vuota, nessuno guardava, eravamo ben nudi.  
Il suo corpo segreto cammina a quest'ora per strada  
col suo passo, ma il ritmo è più molle; la pioggia  
scende come quel passo, leggera e spossata.  
La compagna non vede la nuda collina  
assopita nell'umidità: passa in strada  
e la gente che l'urta non sa.

#### 4.1.3. Città in campagna

La tercera parte de *Lavorare stanca* contiene 19 poemas. Como en las demás secciones, se presenta un panorama de los más sobresalientes.

En "Il tempo passa" retorna la imagen del vagabundo viejo y borracho, sumido en la hostilidad e indiferencia de la ciudad; aquí, el poeta contrapone, a través de recuerdos, su pasado campesino con la ciudad, el ambiente urbano, haciendo contrastar el egoísmo de la gente de la metrópoli (por lástima le arrojan algunas monedas al pasar) con la generosidad de la naturaleza campestre, donde él tenía a su alcance todo lo que necesitaba:

Nel crepuscolo fresco marciavano sotto le piante  
imbottiti di frutta e il ragazzo portava  
sulle spalle una zucca giallastra. Il vecchione diceva  
che la roba nei campi è di chi ne ha bisogno,  
tant'è vero che al chiuso non viene. Guardarsi d'attorno  
bene prima, e poi scegliere calmi la vite più nera  
e sedersele all'ombra e non muovere fin che si è pieni.

La imagen del viejo es una clara proyección subjetiva de las experiencias vividas por Pavese, en la que revaloriza todo su mundo natal, la campiña de su infancia, frente a la dureza de ese mundo urbano que ahora enfrenta de adulto.

En “Gente che non capisce” aparece una figura que más tarde Pavese retomará en otros poemas y relatos, Gella, la joven desarraigada entre el campo y la civilización, que está cansada de viajar de un lado a otro y anhela la estabilidad del campo, pero con las ventajas de la urbe:

Gella è stufa di andare e venire, e tornare la sera  
e non vivere nè tra le case nè in mezzo alle vigne.  
La città la vorrebbe su quelle coline,  
luminosa, segreta, e non muoversi piú.

En sus versos demuestra que la ciudad es un sitio donde no puede haber vida; que las construcciones y la gente son oscuras, tristes, lúgubres; que hace falta que la lluvia y la luz penetren hasta los cimientos para que algo de vegetación nazca y entonces tenga sentido existir:

Per coprire le case e le pietre di verde  
—sí che il cielo abbia un senso— bisogna affondare  
dentro il buio radici ben nere. Al tornare dell'alba  
scorrerebbe la luce fin dentro la terra  
come un urto. Ogni sangue sarebbe piú vivo:  
anche i corpi son fatti di vene nerastre.  
E i villani che passano avrebbero un senso.

En el poema “Indisciplina”, aparece un borracho que vaga por las noches; no tiene una casa a donde llegar ni alguien que lo espere. Su libertad es pura tristeza, no tiene ganas de cantar y le da lo mismo tomar cualquier camino.

Ogni casa ha una porta, ma è inutile entrarci.  
L'ubriaco non canta, ma tiene una strada  
dove l'unico ostacolo è l'aria. Fortuna  
che di là non c'è il mare, perchè l'ubriaco  
camminando tranquillo entrebbe anche in mare  
e, scomparso, terrebbe sul fondo lo stesso cammino.  
Fuori, sempre, la luce sarebbe la stessa.

En “Ritratto d'autore” (dedicado a Leone Ginzburg), Pavese presenta a un par de pordioseros que, sentados en la tierra, observan la calle solitaria, por la que sólo pasa una perra seguida de un macho. Uno de los dos, la voz narrante, habla de la buena suerte de su compañero barbudo y piensa que se gana la comida y otros favores subiéndolo por la ventana de una mujer (“Trattan bene le donne, chi è nudo”). Él, en cambio, tiene menos fortuna con las mujeres, a

quienes menosprecia, porque –se pregunta– ¿qué no les gusta a ellas? Luego aparece un muchacho (gorba=ragazzo), con las piernas como anguila (evocando la propia figura de Pavese en varias de sus obras) con quien fuma y bromea:

Le donne vorranno spogliarlo  
un bel giorno e annusare se puzza di buono.  
Quando è qui, stendo un piede. Va subito in terra  
e gli chiedo una cicca. Fumiamo in silenzio:  
Io non puzzo perchè non ho barba. Mi gela, la pietra,  
questa mia schiena nuda che piace alle donne  
perchè è liscia: che cosa non piace alle donne?

Pavese presenta aquí la imagen de un hombre lampiño como símbolo de desnudez, de desarraigo en una tierra extraña. El personaje, como no trabaja en el campo, no transpira y no huele mal, pero irónicamente esta piel diferente atrae a las mujeres, las que dice el poeta que gustan del hombre en todas formas.

En el poema “Grappa a settembre” hay otro destacado juego de imágenes sensoriales, que tienden a establecer la ya señalada relación mujer-naturaleza. Así, la mujer se identifica con la fruta, mientras se tejen otros nexos, otras relaciones fantásticas, entre el aire, la *grappa*, el tabaco, la calle, el agua del río:

Non si vede a quest'ora che donne. Le donne non fumano  
e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole  
e riceverlo tiepide addosso, come fossero frutta.  
L'aria cruda di nebbia, si beve a sorsate  
come grappa, ogni cosa vi esala un sapore.  
Anche l'acqua del fiume ha bevuto le rive  
e le macera al fondo, nel cielo. Le strade  
sono come le donne, maturano ferme.

Todo el paisaje se funde en una misma sensualidad de verano; todo madura y fermenta simultáneamente, en una especie de ritual colectivo de la naturaleza, en que participan, identificándose, mujeres y cosas:

A quest'ora ciascuno dovrebbe fermarsi  
per la strada e guardare come tutto maturi.  
C'è persino una brezza, che non smuove la nube,  
ma che basta a dirigere il fumo azzurrino  
senza romperlo: è un nuovo sapore che passa.  
E il tabacco va intinto di grappa. È così che le donne  
non saranno le sole a godere il mattino.

En “Balletto” se da el juego de imágenes entre hombre y mujer, identificados con una roca y un ser blando, tierno; el hombre, gigante, silencioso, impasible (como el primo de “I mari del sud”, símbolo del campesino piamontés), fuerte como una roca; ella, puro movimiento y danza en el cuerpo, se oprime contra él y busca su calor en aquella mole.

Pavese contrasta el movimiento que se da entre una pareja de boxeadores y la formada por un gigante y una mujer que busca protección. La mujer es sólo un objeto en un ambiente de violencia, que ella acepta y disfruta:

Se la donna e il gigante si spogliano insieme  
-lo faranno più tardi- il gigante somiglia  
alla placidità di una rupe, una rupe bruciante,  
e la bimba, a scaldarsi, si stringe a quel masso.

El poema “Paternità” ilustra una nueva incursión de Pavese en la temática sexual; destaca una relación *sui generis* entre padre e hija, debido a que, por necesidad o por gusto, la chica –y su padre– se ganan la vida con bailes nudistas de ella. La muchacha se contonea ante jóvenes y viejos de la edad de su padre – él presente también–, seniles y decrépitos. Se da una catarsis, una proyección entre vida y muerte, entre dinamismo y pasividad. Es la misma sangre que corre por las venas de muchachos y ancianos, sólo que en los primeros es caliente e intensa, mientras que en los ancianos ya es espesa y helada:

Sembran tutti suo padre i vecchioti entusiasti  
e son tutti, malfermi, un avanzo di corpo  
che ha goduto altri corpi. Anche i giovani un giorno  
saran padri, e la donna è per tutti una sola.  
È accaduto in silenzio. Una gioia profonda  
prende il buio davanti alla giovane viva.

La paternidad del personaje de Pavese es muy particular, pues éste es un padre que explota la relación con su hija por conveniencia; lo único que le importa es sacar provecho económico del cuerpo joven y atractivo de la chica. Pero, por un hondo sentido de continuidad generacional, él y ella son la misma cosa, tienen la misma sangre. El tema de la sangre se vuelve prioritario:

Questo sangue, che scorre le membra diritte  
della giovane, è il sangue che gela nei vecchi;  
e suo padre che fuma in silenzio, a scaldarsi,  
lui non salta, ma ha fatto la figlia che balla.

En “Atlantic Oil”, Pavese describe la vida placentera y despreocupada de los empleados de un taller mecánico en un pueblo lejano de la ciudad, solitario y polvoso, donde sus habitantes están resignados a permanecer para siempre. No hay clientes durante la mayor parte del día, pero de repente bajan a la ciudad en busca de mujeres y regresan satisfechos:

Il meccanico sbronzato è felice buttato in un fosso.  
Dalla piola, di notte, in cinque minuti di prato,  
uno è a casa; ma prima c'è il fresco dell'erba  
da godere, e il meccanico dorme che viene già l'alba.

Pero el distribuidor terminará “casándose con su viñedo”. El destino de los hombres afortunados de este lugar –como el de muchas otras regiones del Piemonte– es casarse con una campesina que posea tierras, dedicarse a cavar bajo el inclemente sol toda su vida y beber vino cada que se pueda:

[...] finirà che il meccanico sposa la vigna che piace  
con la cara ragazza, e uscirà dentro il sole,  
ma a zappare, e verrà tutto nero sul collo  
e berrà del suo vino, torchiato le sere d'autunno in cantina.

“Crepuscolo di sabbiatori” es otro de los poemas donde se refleja la obsesión sexual de Pavese: los areneros que trabajan a orillas del río evocan, al concluir sus labores en el crepúsculo, y ante el río desierto, los atractivos cuerpos de mujeres que han visto durante el día corriendo por sus barcas, extendidos semidesnudos por todas partes o buscando en pareja los lugares más apartados:

Quelle donne erano belle: qualcuna scendeva  
seminuda e spariva ridendo con qualche compagno.  
Quando un qualche inesperto veniva a cozzare,  
sabbiatori levavano il capo e l'ingiuria moriva  
sulla donna distesa come fosse già nuda.

Al final de la jornada, algunos areneros, fatigados por el trabajo, sólo piensan en tirarse sobre la cama, incluso sin comer nada. Otros, en cambio, aún tienen fuerzas para irse a vagar por la noche a la ciudad en busca de aventuras:

La fatica del giorno vorrebbe assopirli  
e le gambe son quasi spezzate. Qualcuno non pensa  
cha a attracare il barcone e cadere sul letto  
e mangiare nel sonno, magari sognando.  
Ma qualcuno rivede quei corpi nel sole  
a avrà ancora la forza di andare in città, sotto i lumi,  
a cercare ridendo tra la folla che passa.

En este poema hay una clara contraposición de imágenes: entre día y noche, sol y luz artificial, cuerpos desnudos y su recuerdo en la soledad; pero todas están muy unidas por ese dominante sentimiento de deseo y frustración.

El siguiente poema –que lleva el título de “Lavorare stanca”, que se transmite al poemario entero– aparece cargado de una tremenda subjetividad, con marcado tono confesional, ya que plantea el drama fundamental de la soledad del poeta. En la imagen del hombre maduro que deambula en vano por las calles o por la plaza desierta –lamentándose de la inutilidad de todos sus esfuerzos para encontrarle sentido a su existencia– está contenida toda la angustia de Pavese, ese trágico sentimiento de frustración, esa insatisfecha necesidad de amor y de paternidad.

Este poema constituye la parte medular de “Lavorare stanca”, donde Pavese hace una vivisección de sí mismo, a través de su poesía-relato, con la que transmite soledad, desamor, esterilidad. Él es el muchacho que ha huido de casa, de manos endurecidas como las de sus ancestros, que recorre solitario las calles en las tardes de verano, o que se emborracha y habla solo por las noches:

Ci sono d'estate  
pomeriggi che fino le piazze son vuote, distese  
sotto il sole che sta per calare, e quest'uomo, che giunge  
per un viale d'inutili piante, si ferma.  
Val la pena esser solo, per essere sempre più solo?  
Solamente girarle, le piazze e le strade  
sono vuote.

En todo el poema se siente esa angustia por encontrar una compañera y una casa; el personaje (Pavese mismo) vaga todo el día por las calles y plazas vacías, llenas de plantas inútiles porque esa vida que aporta la naturaleza carece de sentido para él. Su soledad recalcitrante necesita de una compañera para no volverse loco y encontrarle sentido a la vida. Confiesa que su existencia valdría la pena si no estuviese solo. Mientras tanto, sigue caminando por las calles, con

la mirada por los suelos, con sus manos endurecidas por el trabajo, con la esperanza de encontrar a la mujer que le hace falta en su vida, que es sólo vacío:

Bisogna fermare una donna  
e parlarle e deciderla a vivere insieme.  
Altrimenti, uno parla da solo. È per questo che a volte  
c'è lo sbronzio notturno che attacca discorsi  
e racconta i progetti di tutta la vita.

“Il carrettiere” cierra el grupo de poemas de “Città in campagna”. En él Pavese retrata la soledad del hombre que trabaja en los caminos, evoca los recuerdos cálidos de voces e imágenes que reaniman al carretonero:

Lo stridore del carro scuote la strada.  
Non c'è letto più solo per chi, sotto l'alba,  
Dorme ancora disteso, sognando il buio.  
Sotto il carro s'è spenta –lo dice il cielo–  
La lanterna che dondola notte e giorno.

Aunque su vida es transcurrir entre bultos, saltos y los rigores de la naturaleza (viento, sol, lluvia...), el carretonero vive de sus recuerdos:

Anche i sacchi, nell'alba che indugia, scuotono  
Chi è disteso e li preme, con gli occhi al cielo  
Che si schiude –il ricordo si stringe ai sacchi.  
Il ricordo s'affonda nell'ombra di ieri  
Dove balza il cammino e la fiamma viva.

#### **4.1.4. Maternità**

La cuarta parte de *Lavorare stanca* se compone de 10 poemas. En el primero de ellos, titulado “Una stagione”, Pavese señala que la vida de una mujer es como una estación: que tiene primavera y otoño, simbolizando la juventud y la vejez. El poema trata de la belleza y la vitalidad de una mujer –su único patrimonio– que sólo sirve para engendrar bellos hijos; luego, por desgracia, la elegancia, la frescura y el porte femenino se pierden, se marchitan:

I vestiti diventano vento le sere di marzo  
e si stringono e tremano intorno alle donne che passano.  
Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento  
che svaniva lasciandolo saldo. Non ebbe altro bene  
che quel corpo, che adesso è consunto dai troppi figliuoli.

El ciclo de la vida continúa, pero la mujer quiere seguir siendo joven y hermosa; no desea ser madre ni tener un cuerpo deforme por el embarazo, sino ser admirada y deseada por su hombre:

Un amplesso lo fa solamente ridere e un figlio  
lo farebbe indignare. Lo sa la ragazza, che attende,  
e prepara se stessa a nascondere il ventre sformato  
e si gode con lui, compiacente, e gli ammira la forza  
di quel corpo che serve per compiere tante altre cose.

En “Piaceri notturni”, Pavese<sup>7</sup> retorna al juego de contrastes entre imágenes sensoriales: la ciudad nocturna, el viento, la ausencia de olores. Los aromas suscitan en él un mundo de recuerdos de la infancia: prados, colinas, sol, viento:

Anche noi ci fermiamo a sentire la notte  
nell'istante che il vento è piú nudo: le vie  
sono fredde di vento, ogni odore è caduto;  
le narici si levano verso le luci oscillanti.

En la última estrofa aparece la imagen de la mujer como símbolo de vida-fertilidad, que con su cuerpo transmite calor y vida a otro cuerpo. Se perciben las sensaciones, los sabores, los olores de la tierra que emite su cuerpo:

Torneremo stanotte alla donna che dorme,  
con le dita gelate a cercare il suo corpo,  
e un calore ci scuoterà il sangue, un calore di terra  
annerita di umori: un respiro di vita.  
Anche lei si è scaldata nel sole e ora scopre  
nella sua nudità la sua vita piú dolce,  
che nel giorno scompare, e ha sapore di terra.

En “La cena triste”, el simbolismo trazado de la mujer-naturaleza se presenta en un nuevo juego de imágenes, y a la vez –mediante relaciones fantásticas entre las cosas reales– va desnudando una fuerte relación sentimental, una profunda sensación de tristeza y soledad, de añoranzas, de momentos fugaces de felicidad. Dos instantes de una existencia se funden en un mismo paisaje: uno en el recuerdo, donde predomina una imagen de mujer, identificada con el goce pleno de lo natural, y otro actual, de soledad, invadido por febriles ansias de sabores perdidos:

Stiamo zitti, ascoltando e guardando il rumore  
che fa l'acqua a passare nel solco di luna.  
Quest'indugio è il piú dolce.  
La compagna, che indugia,  
pare ancora che morda quel grappolo d'uva  
tanto ha viva la bocca; e il sapore perdura  
come il giallo lunare nell'aria.

Se evoca a los muertos, que ya no pueden tocar ni oler nada:

Più diffusa del giallo lunare, che ha orrore  
di filtrare nei boschi, è questa ansia inesausta  
di contatti e sapori che macera i morti.  
Altre volte, nel suolo li tormenta la pioggia.

En "Paesaggio IV", dedicado a *la mujer de la voz ronca*, Pavese retoma la imagen que identifica el cuerpo con la naturaleza; describe los movimientos de una mujer –que es observada por dos hombres que fuman– mientras nada. La visión de los observadores es de imágenes serenas, rodeadas de hierba, agua y sol. El silencio es roto sólo por la voz ronca y fresca de la mujer:

Ora è giunta alla riva e ci parla, stillante  
nel suo corpo annerito che sorge tra i tronchi.  
La sua voce è ben l'unico suono che si ode sull'acqua  
–rauca e fresca, è la voce di prima.

El ocio se centra en observar lo verde del río donde se desliza la mujer:

Pensiamo, distesi  
sulla riva, a quel verde piú cupo e piú fresco  
che ha sommerso il suo corpo. Poi, uno di noi  
piomba in acqua e traversa, scoprendo le spalle  
in bracciate schiumose, l'immobile verde.

En el poema que lleva por título "Un ricordo", Pavese traza un retrato de *la mujer de la voz ronca*, lleno de elogios, de perfección, de amor. En contraposición, ella tiene las cualidades que a él le faltan: es segura, firme, dueña de sí, fuerte, autosuficiente. No se le nota la edad, su cuerpo es vigoroso y no siente el cansancio, según los ojos amorosos de su admirador:

Nemmeno s'ammassano i giorni

sul suo viso, a mutare il sorriso leggero  
che s'irradia alle cose. Con dura fermezza  
fa ogni cosa, ma sembra ogni volta la prima;  
nemmeno s'ammassano i giorni  
sul suo viso, a mutare il sorriso leggero  
che s'irradia alle cose. Con dura fermezza  
fa ogni cosa, ma sembra ogni volta la prima;  
pure vive fin l'ultimo istante. Si schiude  
il suo solido corpo, il suo sguardo raccolto,  
e una voce sommessa e un po' rauca: una voce  
d'uomo stanco. E nessuna stanchezza la tocca.

“Un ricordo” constituye una pieza poética de relevancia, pues la firmeza de ciertos trazos se amalgama sutilmente con la ambigüedad deliberada de otros, de auténtica dimensión subjetiva. En el poema que lleva el mismo título del cuarto capítulo, “Maternità”, Pavese afronta nuevamente su obsesiva angustia por trascender a través de un hijo. A la mujer de este poema le sucede lo que a muchas otras: la tradición, la costumbre la arrastra y la convierte en un objeto, en un medio sólo para perpetuar la especie. Empero, la vida es un riesgo, y si bien engendrò a tres varones que se le parecían, al final ella murió en el parto:

I tre figli hanno un modo di alzare le spalle  
che quell'uomo conosce. Nessuno di loro  
sa di avere negli occhi e nel corpo una vita  
che a suo tempo era piena e saziava quell'uomo.

La vida golpea sin piedad al hombre, que al paso del tiempo se queda solo:

Ma, a vedere piegarsi un suo giovane all'orlo del fiume  
e tuffarsi, quell'uomo non ritrova piú il guizzo  
delle membra di lei dentro l'acqua, e la gioia  
dei due corpi sommersi...

Similares inquietudes refleja el poema “La vecchia ubriaca”, donde Pavese percibe la vejez como estado espiritual; la naturaleza campesina de la infancia resurge como elemento mítico, que permite a la mujer reencontrarse consigo misma. Sus versos están inmersos en una estremecedora sensualidad, nacida del recuerdo del gozo en plena naturaleza, que le hacen sentir nuevamente los deseos de la juventud, acrecentados por el vino:

Nel ricordo compaiono le grandi colline  
vive e giovani come quel corpo, e lo sguardo dell'uomo  
e l'asprezza del vino ritornano ansioso  
desiderio: una vampa guizzava nel sangue  
come il verde nell'erba. Per vigne e sentieri  
si fa carne il ricordo. La vecchia, occhi chiusi,  
gode immobile il cielo col suo corpo d'allora.

Uno de los poemas más desoladores de Pavese es "La voce", donde habla del recuerdo de la voz de "la mujer ronca". Estrecemen las imágenes de la pequeña ventana desde donde evoca a la mujer amada:

Ogni giorno il silenzio della camera sola  
si richiude sul lieve sciacquò d'ogni gesto  
come l'aria. Ogni giorno la breve finestra  
s'apre immobile all'aria che tace. La voce  
rauca e dolce non torna nel fresco silenzio.

Todo altera la calma del poeta. Si oyera la voz de la mujer ronca renacería el dolor y rompería el silencio que perdura desde entonces:

Ogni gesto percuote la calma d'allora.  
Se suonasse la voce, tornerebbe il dolore.

En el poema "La moglie del barcaiolo", Pavese describe los sueños de la mujer de un barquero. Es tal su desilusión como esposa, que a menudo sueña que se ha casado con otra mujer, en lugar de con un vulgar macho:

Qualche volta nel tiepido sonno dell'alba,  
sola in sogno, le accade che ha sposato una donna.

Pese a todo, en la madrugada la mujer cumple resignada sus obligaciones:

Nel freddo barlume la donna  
non attende il mattino; lavora. Trascorre  
silenziosa: fra donne non occorre parola.

La mujer imagina en sus sueños a una furtiva y pequeña pareja que, sin embargo, hace sus tareas con diligencia:

Mangia in fretta la piccola moglie furtiva  
sotto gli occhi materni, come fosse una bimba  
e resiste alla mano che le cerca la nuca.

En sus sueños la esposa evade momentáneamente su frustración como  
mujer y como ser humano necesitado de comprensión y ternura:

Se si aprisse la porta,  
entrebbe anche l'uomo, che ha veduto ogni cosa.  
Non direbbe parola: crollerebbe la testa  
col suo viso di scherno, alla donna delusa.

El último poema que integra *Maternità* se titula “Paesaggio VIII”, y en él  
Pavese habla de los recuerdos nocturnos, entre el viento y la voz del río:

I ricordi cominciano nella sera  
sotto il fiato del vento a levare il volto  
e ascoltare la voce del fiume. L'acqua  
è la stessa, nel buio, degli anni morti.

Todas las noches vuelven las voces de antes entre vagas sombras :

Come una mare notturno è quest'ombra vaga  
di ansie e brividi antichi, che il cielo sfiora  
e ogni sera ritorna. Le voci morte  
assoglian al frangersi di quel mare.

#### **4.1.5. *Legna verde***

En el siguiente apartado, en el cual Pavese incorporó siete poemas, en primer  
término aparece el titulado “Esterno”, donde un muchacho ha realizado ese acto  
de rebeldía que incubaba, y en la mañana se ha escapado hacia las colinas para  
quedarse por siempre en la tierra, bajo el sol, independiente, sin hacer nada,  
identificándose con la naturaleza, como un animal en busca de la libertad:

L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente.  
Son le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo  
l'ha sentito dall'alba. E ci sono dei cani  
che finiscono marci in un fosso: la terra  
prende tutto. Chi sa se il ragazzo finisce  
dentro un fosso, affamato? È scappato nell'alba  
senza fare discorsi, con quattro bestemmie,  
alto il naso nell'aria.

Este muchacho es el típico personaje de muchas de las poesías y narraciones de Pavese: esencialmente rebelde, y no se resigna a las ataduras de la sociedad, y en ese desahogo que le da el contacto con la naturaleza siente un reencuentro consigo mismo. Su decisión es admirada por los demás:

Ci pensano tutti  
aspettando il lavoro, come un gregge svogliato.

En “Fumatori di carta” aparece por primera vez el amigo clarinetista de su infancia (Pinolo Scaglione, a quien evoca en otros poemas y cuentos, particularmente en la novela *La luna e i falò*, con el nombre de *Nuto*).

Aquí está evocado en una dimensión simbólica: es el campesino piamontés que, tras haber intentado en la ciudad la lucha por la vida, la experiencia industrial, la solidaridad gremial, ha debido retornar inexorablemente a su mundo, atado por sus padres y sus afectos; desilusionado por tales pruebas vanas –humo de cigarrillos de papel– ahogadas en una sociedad injusta y oprimente:

Imparò a misurare  
sulla propria fatica la fame degli altri,  
e trovò dappertutto ingiustizie [...]  
Accettava il lavoro  
come un duro destino dell'uomo.

El personaje de “Fumatori di carta” es un rebelde melancólico, que en su triste música expresa los insatisfechos anhelos de su ser, sus frustraciones, sus sueños, su destino, su resignación:

La faccia severa  
fissa atenta un dolore, mordendo il clarino [...]  
E il mio povero amico accusava il destino  
che li tiene inchiodati alla pialla e alla mazza  
a nutrire due vecchi, non chiesti [...]  
Almeno potercene andare  
far la libera fame, rispondere no  
a una vita che adopera amore e pietà  
la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani.

En el poema “Una generazione” afloran los recuerdos de su infancia durante la Primera Guerra Mundial y la de los vividos durante la Resistencia partisana contra el fascismo. Con ese recuerdo Pavese evoca dos imágenes simultáneas: la de los muchachos jugando en los prados, descalzos, felices por el contacto con la naturaleza, y la de la ciudad con recuerdos de disparos, manchas de sangre, prisioneros y muertos. Es la contraposición simbólica de dos momentos contrastantes en la vida de una generación: la infancia feliz, abierta a todas las esperanzas, y la llegada a la madurez con sus violencias, frustraciones y caídas, contraposición que se acentúa en su proyección genérica; en suma, la oposición naturaleza-ciudad:

Un ragazzo veniva a giocare nei prati  
dove adesso s'allungano i corsi. Trovava nei prati  
ragazzotti anche scalzi e saltava di gioia.  
Era bello scalzarsi nell'erba con loro.  
Una sera di luci lontane echeggiavano spari,  
in città, e sopra il vento giungeva pauroso  
un clamore interrotto. Tacevano tutti.

“Legna verde” es tal vez la primera página de relevancia política de Pavese; la escribió cuando había asumido la dirección de la revista *Cultura*, y colaborado en actividades antifascistas que lo llevaron a prisión. El poema es dedicado a Massimo Mila, uno de sus compañeros, quien estaba detenido; y que se volvería uno de los máximos historiadores de la música en Italia.

Pavese se siente solo por ser diferente a los demás al tomar decisiones políticas. Del título del poema –que da nombre al quinto capítulo– se infiere el estado anímico de Pavese, consistente en querer ser como los demás, pero está imposibilitado para lograrlo: por eso es leña verde que no sirve para encender el fuego de la vida ni de la política. En suma –insiste– él es un hombre ligado a la tierra y no puede revertir esta situación:

Ora è solo. L'odore inaudito di terra  
gli par sorto dal suo stesso corpo, e ricordi remoti  
–lui conosce la terra– costringerlo al suolo,  
a quel suolo reale. Non serve pensare  
che la zappa i villani la picchiano in terra  
    come tanti nemici. Hanno pure una gioia  
i villani: quel pezzo di terra divelto.  
Cosa importano gli altri? Domani nel sole  
le colline saranno distese, ciascuno la sua.

A estos sentimientos, que surgen de lo más íntimo y angustiado de su ser, opone –llevado por su desesperada voluntad de asumir un compromiso político y moral- el deseo de ocupar un puesto activo en la sociedad en que vive:

I compagni non vivono nelle colline,  
sono nati in città dove invece dell'erba  
c'è rotaie. Talvolta lo scorda anche lui.  
Ma l'odore di terra che giunge in città  
non sa piú di villani. È una lunga carezza  
che fa chiudere gli occhi e pensare ai compagni  
in prigione, alla lunga prigione che attende.

En “Rivolta”, Pavese retrata la muerte durante la guerra partisana:

Quello morto è stravolto e non guarda le stelle:  
ha i capelli incollati al selciato. La notte è più fredda.

Sin embargo, la suerte de los sobrevivientes no es nada envidiable porque parecen muertos en vida:

Quelli ritornano a casa, tremandoci sopra.  
È difficile andare con loro; si sbandano tutti  
e chi sale una scala, chi scende in cantina.  
C'è qualcuno che va fino all'alba e si butta in un prato  
sotto il sole.

El poema “Poggio Reale” resalta el valor y la importancia que tiene la ventana para Pavese, porque a través de ella se comunica con el mundo exterior, pero desde su propio e inviolable aislamiento. En los poemas de Pavese la ventana siempre es “breve”, la comunicación con el exterior siempre reducida:

Una breve finestra nel cielo tranquillo  
calma il cuore; qualcuno c'è morto contento.

Todo aparece por la ventana: el mundo, la vida, todo, pero “afuera”, a distancia, sin participación:

Fuori, sono le piante e le nubi, la terra  
e anche il cielo. Ne giunge quassù il mormorio  
i clamori di tutta la vita.

A su vez, el poema “Parole del politico” (título que no parece corresponder con el contenido) habla del confinamiento, la esperanza de libertad y el retorno inminente; posiblemente escrito al enterarse del indulto, tiene un marcado carácter confesional por el uso de la primera persona plural, buscando una identificación con otros seres en situación similar. Se ve una rara identificación de Pavese con el paisaje marítimo, el cual en las demás poesías aparece extraño e incomunicado. Y en el goce momentáneo de bellezas, formas y colores de ese medio, aflora una imagen femenina: las mujeres del lugar:

Belle fino le donne dall’anfora in capo,  
ulivigna, foggiata sulla forma dei fianchi  
mollemente: ciascuno pensava alle donne,  
come parlano, ridono, camminano in strada.

#### **4.1.6. Paternità**

*Paternità* constituye la sexta y última parte de *Lavorare stanca*, y en ella se incluyen ocho poesías. La primera de ellas se titula “Mediterranea”; en ella Pavese utiliza una serie de imágenes y frases más complejas y diferentes que en sus anteriores poemas.

Habla de un encuentro con un negro, el cual se comporta muy diferente de la gente que él conoce. El narrador comenta que hay muchas cosas interesantes que podría comentar con el extraño, pero éste se siente fuera de lugar, en un sitio raro, y no dice palabra alguna:

Parla poco l’amico e quel poco é diverso.  
Val la pena incontrarlo un mattino di vento?  
Di noi due uno, all’alba, ha lasciato una donna.  
Si potrebbe discorrere del vento umidiccio,  
della calma o di qualche passante, guardando la strada;  
ma nessuno comincia. L’amico é lontano  
e a fumare non pensa. Non guarda.

Lugares, sabores, olores familiares para el poeta no significan nada para el negro, que se encuentra lejos de su tierra, ajeno a sus raíces:

Ma il rosso del vino  
e la nuvola vaga non erano suoi:  
non pensava ai sapori. Neanche il mattino  
non pareva un mattino di quelli dell’alba;  
era un giorno monotono fuori dei giorni

per il negro. L'idea di una terra lontana  
gli faceva da sfondo. Ma lui non quadrava.

También "Paesaggio VI" revive una visión de Turín: en este caso del amanecer, cuando la niebla comienza a elevarse sobre el río Po, sobre un fondo de prados y colinas; confluyen allí varias imágenes esenciales de Pavese, entre ellas las mujeres con su colorido:

I vapori confondono  
ogni verde, ma ancora le donne dai vivi colori  
vi camminano. Vanno nella bianca, penombra  
sorridenti: per strada può accadere ogni cosa.

Incluso un pordiosero sabe reconocer el valor de las imágenes, los olores y sabores de la ciudad en la madrugada:

...Il mattino  
si sarà spalancato in un largo silenzio  
attutendo ogni voce. Perfino il pezzente,  
che non ha una città né una casa, l'avrà respirato,  
come aspira il bicchiere di grappa a digiuno.

El poeta revive aquellas sensaciones de nieblas en el río, que vivió de niño cuando escapaba de casa, libre en la naturaleza, y a las que ahora retorna a través del recuerdo. Afirma que vale la pena el hambre o el rechazo de la mujer, con tal de vivir aquellas horas del alba (en las que hasta la ciudad se hace naturaleza).

Ogni via, ogni spigolo schietto di casa  
nella nebbia, conserva un antico tremore:  
chi lo sente non può abbandonarsi. Non può abbandonare  
la sua ebbrezza tranquilla, composta di cose  
della vita pregnate, scoperte a riscontro  
d'una casa d'un albero, d'un pensiero improvviso.  
Anche i grossi cavalli, che saranno passati  
tra la nebbia nell'alba, parleranno d'allora.

En "Mito" aparece una vez más la contraposición entre campo y ciudad, entre vida y muerte. Pavese vivió su adolescencia siempre unida a la idea del verano, sinónimo de regreso a la vida en el campo, una evasión de la ciudad hacia lo verdadero. De pronto termina el verano, y con ello su adolescencia, su

inocencia, y deja de ser dios para convertirse en hombre, para entrar en la madurez, con todo su dolor, tristeza, cansancio y resignación:

Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate,  
e negli occhi tumultuano ancora splendori  
come ieri, e all'orecchio i fragori del sole  
fatto sangue. È mutato il colore del mondo.  
La montagna non tocca più il cielo; le nubi  
non s'ammassano più come frutti; nell'acqua  
non traspare più un ciottolo. Il corpo di un uomo  
pensieroso si piega, dove un dio respirava.

En "Il paradiso sui tetti", Pavese presenta una anticipación de su suicidio:

Sarà un giorno tranquillo, di luce fredda  
come il sole che nasce o che muore, e il vetro  
chiuderà l'aria sudicia fuori del cielo.

El muerto estará más solo que nunca:

Dalla scala salita un giorno per sempre  
non verranno più voci, né visi morti.

Y presente que nadie acudirá a su funeral :

Non sarà necessario lasciare il letto.  
Solo l'alba entrerà nella stanza vuota.

El sentimiento de soledad, de vacío, de espera, que se ve en algunos de sus poemas, encuentra uno de sus trazos más agudos en "Semplicità", donde el clima invernal (simbólicamente opuesto al verano, que es sinónimo de apertura, de juventud, de esperanza) sirve de fondo a la inútil desesperación del hombre que se siente prisionero en el mundo recluido y excluido; el hombre solo –expresión con que en este periodo se define reiteradamente a sí mismo– siente la angustia de la ausencia de libertad cada vez que muerde un pedazo de pan, como aquel pedazo de pan que mordía en la celda, imaginando los placeres y gustos en la libertad, simbolizados a su vez en los cazadores que persiguen las liebres y se las comen como prueba de su triunfo en la vida. Dentro y fuera de la celda, espiritualmente el hombre solo sigue mirando a la vida sin participar de ella:

Uno crede che dopo rinasca la vita,  
che il respiro si calmi, che ritorni l'inverno  
con l'odore del vino nella calda osteria,  
e il buon fuoco, la stalla, e le cene. Uno crede,  
finche è dentro uno crede. Si esce fuori una sera,  
e le lepri le han prese e le mangiano al caldo  
gli altri, allegri. Bisogna guardarli dai vetri.

Es el desahogo de la sensación de desarraigo que le provoca la permanencia en una tierra extraña, donde le parece vivir. Pero el poema no se cierra en total desesperanza; hay una apertura, aunque tenue, en la última estrofa: el ansia de evadir alguna vez ese estado de prisión espiritual:

L'uomo solo ripensa a quei campi, contento  
di saperli già arati. Nella sala deserta  
sottovoce si prova a cantare. Rivede  
lungo l'argine il ciuffo di rovi spogliati  
che in agosto fu verde. Dà un fischio alla cagna.  
E compare la lepre e non hanno più freddo.

Por su parte, el poema "L'istinto" nace de un estado de ánimo similar, sólo que proyectado desde ese particular ángulo que muchas veces ha asumido Pavese para expresar la inalcanzabilidad del amor: los recuerdos de un hombre viejo, desilusionado de todo, que añora el tiempo en que tenía mujer y la amaba libremente. Una fuerte sensibilidad reprimida se expresa en estos versos cargados de rabia sexual:

L'uomo vecchio ricorda una volta di giorno  
che l'ha fatta da cane in un campo di grano.  
Non sa piú con che cagna, ma ricorda il gran sole  
e il sudore e la voglia di non smettere mai.  
Era come in un letto. Se tornassero gli anni,  
lo vorrebbe far sempre in un campo di grano.

Con un título ya utilizado en otro poema, "Paternità", revive la dramática obsesión de Pavese por la paternidad, en este caso aunada al tedio que lo invade en la soledad del confinamiento ("ma quest'uomo vorrebbe lui/ averlo un bambino e guardarlo giocare").

La angustia de la soledad se exagera en el poeta durante las noches, busca evadirla, pero lo agobian las imágenes de niños que lloran y se caen de sueño,

contrastando con lo cansado e inútil de su espera a la hora incierta del alba o en las noches vacías bajo las estrellas:

Poi la notte, che il mare svanisce, si ascolta  
il gran vuoto ch'è sotto le stelle. I bambini  
nelle case arrossate van cadendo dal sonno  
e qualcuno piangendo. L'uomo, stanco di attesa,  
leva gli occhi alle stelle, che non odono nulla.

Se siente en el poema un ansia desbordada de vida, de amor, exasperada terriblemente por la situación personal de soledad y de ausencia de Pavese.

Ci son donne a quest'ora che spogliano un bimbo  
e lo fanno dormire. C'è qualcuna in un letto  
abbracciata ad un uomo. Dalla nera finestra  
entra un ansito rauco, e nessuno l'ascolta  
se non l'uomo che sa tutto il tedio del mare.

La serie de poemas que integran el capítulo encabezado como "Paternità" se cierra con "Lo stedazzu", citado por Pavese como representativo del sentimiento de tedio que domina al escritor en este periodo. A la hora del alba, cuando el lucero de la mañana ("lo stedazzu" en el dialecto de Brancalione) anuncia que está por empezar una nueva jornada, el hombre solo se interroga despiadadamente acerca de la inutilidad de su existencia vacía, sin nada que lo motive a seguir adelante:

Non c'è cosa piú amara che l'alba di un giorno  
in cui nulla accadrà. Non c'è cosa piú amara  
che l'inutilità. Pende stanca nel cielo  
una stella verdognola, sorpresa dall'alba.  
Vede il mare ancor buio e la macchia di fuoco  
a cui l'uomo, per fare qualcosa, si scalda;  
vede, e cade dal sonno tra le fosche montagne  
dov'è un letto di neve. La lentezza dell'ora  
è spietata, per chi non aspetta piú nulla.

Pavese se lacera una y otra vez con su estremecedora soledad y vacío que ahogan toda su existencia:

Val la pena che il sole si levi dal mare  
e la lunga giornata cominci? Domani

tornerà l'alba tiepida con la diafana luce  
e sarà come ieri e mai nulla accadrà.

De nuevo, como en toda su obra, en esta serie de poemas que componen el capítulo "Paternità", Pavese hace una vivisección de lo que fue su desgarradora existencia, sobre todo ante la imposibilidad de tener un hijo, y compara despiadadamente lo bello de la naturaleza con lo inútil que siempre creyó y sintió que fuera su vida tras alejarse de la infancia.

## Capítulo 5

### La última poesía de Pavese

#### 5.1. Del '45 al '50

En 1940, al interior de *Lavorare stanca* se había ya realizado un cambio en la búsqueda poética, una flexión lírica: mientras las últimas poesías (10, reagrupadas en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*) que aparecieron póstumas en 1951, y fueron escritas para Constance Dowling en 1950, son un desahogo de infelicidad, extravío, esperanza desilusionada, donde reaparece la lírica de juventud, el grupo de nueve poesías de *La terra e la morte* que Pavese escribió en 1945 condensan el clima mitológico griego de los *Dialoghi con Leucò* y también una musicalidad envolvente.

##### 5.1.1. *La terra e la morte*

Los nueve textos que integran el conjunto de poemas titulado *La terra e la morte* permiten observar en la creación poética de Pavese una visible evolución hacia imágenes más simbólicas, conducidas por la evocación nostálgica de elementos esenciales del pasado, con un desplazamiento, en lo formal, de la primera a la segunda y tercera personas, más propicias para un nuevo tono de diálogo, con desaparición de todo lo narrativo y dialectal, así como del anterior desahogo.

El juego fundamental de imágenes está dado por la identificación básica de la mujer con los dos polos más importantes de su obra: lo eterno e inmutable de su pasado, la tierra, y la certidumbre de lo efímero y perecedero, la muerte.

El primero de esos poemas, "Terra rossa terra nera", traza ya el paralelo simbólico mujer-tierra:

...tu vieni dal mare,  
dal verde riarso,  
dove sono parole  
antiche e fatica sanguigna  
e gerani tra i sassi.

Edoardo Sanguineti resalta la importancia de estos versos de Pavese:

Questi versi brevi, sospinti dal fiato di lunghe strofe, traggono una autenticità in direzione del linguaggio ermetico, per la loro ricerca dell'essenzialità lirica, dell'espressione armoniosa. Donna, terra e morte, le tre grandi figure della fantasia di Pavese, si abbracciano in un unico definitivo ma struggente amplesso, dove risulta cancellata la crudeltà dell'immagine antica, della terra ferina e divoratrice.<sup>1</sup>

También puede verse ya otra novedad en lo formal: del verso largo, casi prosístico, eminentemente narrativo de *Lavorare stanca*, Pavese pasa a un metro corto, de casi siempre de hexasílabos o eptasílabos.

Con el uso de esta nueva poesía, Pavese aprovecha la riqueza que el habla popular podía brindarle; la emplea porque en su brevedad se presta más a la esencia de imágenes que busca, basadas no ya en las semejanzas sensoriales entre las cosas, sino en la analogía poética; en el acercamiento entre palabras aparentemente diferentes, lejanas, considerando las correspondencias del mundo interior del poeta.

La mujer reencontrada por Pavese reúne la esencialidad, la pasión que él siempre encarnó en el mito de su tierra. De allí la analogía *terra rossa, terra nera*, donde, mientras *terra* se refiere a la esencia, al seno materno, los adjetivos *rossa* y *nera* nos hablan de sangre, de pasión, por un lado, y de sus raíces por el otro (su reiterativo tema de la piel quemada como reencuentro ancestral con la naturaleza).

Un elemento más que prueba la búsqueda de un lenguaje poético simbólico, más que narrativo o descriptivo, es la presencia de dos casos en que Pavese combina sustantivos concretos con abstractos: "parole e fatica", "ricordo e stagione".

Intentos parecidos se encuentran en el poema siguiente, "Tu sei come una terra": en este caso por la repetición del pronombre de segunda persona singular, tu:

Tu sei come una terra  
che nessuno ha mai detto.  
Tu non attendi nulla  
se non la parola  
che sgorgherà dal fondo  
come un frutto tra i rami.

---

<sup>1</sup> Edoardo Sanguineti. *Poesia italiana del Novecento*. Milano, Mondadori, 1969. pp. 56-57.

En el tercer poema, “Anche tu sei collina”, Pavese extiende la identificación mujer-tierra, de valor universal, a la identificación particular con su propio paisaje, simbolizado fundamentalmente en la colina:

Anche tu sei collina  
e sentiero di sassi  
e gioco nei canneti,  
e conosci la vigna  
che di notte tace.  
Tu non dici parole.

Esta nueva imagen femenina –como lo hiciera con *la mujer de la voz ronca*– se proyecta también sobre el escenario de su mundo campesino e infantil, en otra identificación fundamental de la mujer:

C'è una terra che tace  
e non è terra tua.  
C'è un silenzio che dura  
sulle piante e sui colli.  
Ci son acque e campagne.  
Sei un chiuso silenzio  
che non cede, sei labbra  
e occhi bui. Sei la vigna.

El poema concluye con una imagen también de claro valor mítico, que introduce un recuerdo esencial de las fogatas tradicionales:

Un acceso silenzio  
brucerà la campagna  
come i falò la sera.

El cuarto poema, “Hai viso di pietra scolpita”, reitera la analogía entre la mujer, la tierra y con el mar, tendiendo a lo largo de su estructura el juego musical del verbo de segunda persona *sei* y de la preposición *come*:

Hai viso di pietra scolpita,  
sangue di terra dura,  
sei venuta dal mare.  
Tutto accogli e scruti

e respingi da te  
come il mare. Nel cuore  
hai silenzio, hai parole  
inghiottite. Sei buia.  
Per te l'alba è silenzio.

El quinto poema, "Tu non sai le colline », presenta una nota distinta, donde el diálogo esencial con la mujer se entrecruza con el recuerdo doloroso de circunstancias históricas, en este caso la sangre esparcida en las colinas durante las luchas de la resistencia partisana ante los fascistas. Por ello, no es aplicable a este poema el calificativo de político, ya que se aborda un problema moral que corre a Pavese:

Tu non sai le colline  
dove si è sparso il sangue.  
Tutti quanti fuggimmo  
tutti quanti gettammo  
l'arma e il nome. Una donna  
ci guardava fuggire.

El profundo dolor moral que reflejan estos versos confiere al poema una gran subjetividad, que hace que Pavese no se resista a retomar la primera persona, aun cuando lo haga en la forma más colectiva e impersonal del plural.

Uno solo di noi  
si fermò a pugno chiuso,  
vide il cielo vuoto,  
chinò il capo e morì  
sotto il muro, tacendo.

Al mismo tiempo, hace un paralelismo entre las vicisitudes de la guerra y la figura de una mujer-colina que ha sido testigo de su actitud ante las circunstancias bélicas y que siempre espera que vuelva :

Ora è un cencio di sangue  
e il suo nome. Una donna  
ci aspetta alle colline.

En el siguiente poema, “Di salmastro e di terra”, vuelve a predominar la figura femenina. Pavese insiste ahora en la presencia de lo marítimo en su personalidad, pero intentando, mediante analogías, unirlo a su imagen mítica de *tierra*:

Di salmastro e di terra  
è il tuo sguardo. Un giorno  
hai stillato di mare.  
Ci sono state piante  
al tuo fianco, calde,  
sanno ancora di te.

La comparación de la mujer con la naturaleza muestra los aspectos agradables, pero también la fatiga y el dolor que sufre quien vive en el campo.

Sei la voce ronca  
della campagna, il grido  
della quaglia nascosta,  
il tepore del sasso.  
La campagna è fatica,  
la campagna è dolore.  
Con la notte il gesto  
del contadino tace.

En el poema siguiente “Sempre vieni dal mare”, el poeta evoca nuevamente la mítica figura de la mujer de su vida y su frustrado amor por ella:

Sempre vieni dal mare  
e ne hai la voce roca,  
sempre hai occhi segreti  
d'acqua viva tra i rovi,  
e fronte bassa, come  
cielo basso di nubi.

El recuerdo de su frustrado amor por Tina, *la mujer de la voz ronca*, revive en todo momento ante una imagen o al escuchar su nombre, y una vez más reaviva su eterno sufrimiento:

Ogni volta è uno strappo  
ogni volta è la morte.

Noi sempre combattemmo.  
Chi si risolve all'urto  
ha gustato la morte  
e la porta nel sangue.

En el poema "E allora noi vili", el poeta habla del dolor de la ruptura y la falta de valor y decisión para cambiar su postración afectiva:

[...] noi strappammo le mani  
dalla viva catena  
e tacemmo, ma il cuore  
ci sussultó di sangue,  
e non fu piú dolcezza,  
non fu piú abbandonarsi  
al sentiero sul fiume [...]

Pavese concluye esta serie de textos con un breve poema, donde sintetiza los motivos y las imágenes en su comparación entre la mujer y la tierra:

Sei la terra e la morte.  
La tua stagione è il buio  
e il silenzio. Non vive  
cosa che piú di te  
sia remota dall'alba.

La comparación entre la tierra como símbolo de la vida y la muerte muestra descarnadamente el dolor de Pavese ante la inconciencia e indiferencia de la mujer, y la desgarradora insensibilidad de ella que le hace despertar vanas ilusiones.

E ti vestono sogni  
movimenti singulti  
che tu ignori. Il dolore  
come l'acqua di un lago  
trepida e ti circonda.  
Sono cerchi sull'acqua.  
Tu ti lasci svanire.  
Sei la terra e la morte.

Como se puede observar en esta serie de poemas, la característica general de Pavese es una descripción natural de imágenes sobre la tierra, la colina, la mujer, la muerte y su desolada existencia.

Su poesía fluye de una manera narrativa donde la cadencia la da la sucesión de imágenes de sus míticos temas.

### **5.1.2. *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi***

El último grupo de poemas de Pavese, reunidos póstumos bajo el título de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, representa una experiencia muy distinta respecto a la que se empeñó el poeta en sus aportaciones con la poesía-relato.

Ello se debe a que, a pesar de los éxitos y el reconocimiento a su obra literaria, la vida afectiva de Pavese llegó al punto en que le resultaba imposible mantener la ecuanimidad. Así, sus últimas poesías están cargadas de una desesperación exasperante, donde transpira su soledad y falta de amor.

En los dos primeros textos, "To C. from C." y "Lo spiraglio dell'alba", el poeta no habla más que de la obsesión por "la mujer de la voz ronca", aunque esta vez sustituida por la norteamericana Constante Dowling, la cual con su traición acabó por destruir sentimentalmente a Pavese.

En el segundo poema, "Lo spiraglio dell'alba", elogia los ojos de la mujer amada, que lo iluminan y guían por la oscura colina; su paso y su aliento es lo único que le importa:

Luce grigia i tuoi occhi  
dolci gocce dell'alba  
sulle colline scure.  
Il tuo passo e il tuo fiato  
come il vento dell'alba  
sommangono le case.

El estado de ánimo del poeta gira siempre en torno a la imagen de esta misma mujer, que es todo para él:

Hai un sangue, un respiro.  
Vivi su questa terra.  
Ne conosci i sapori  
le stagioni i risvegli,  
hai giocato nel sole,  
hai parlato con noi.

Pavese ve a la mujer viva con ojos de hombre enamorado, lleno de temblores, de miedo, dolor, angustias y presentimientos. Los símbolos surgen directos, casi sin nexos comparativos:

Acqua chiara, virgulto  
primaverile, terra,  
germogliante silenzio,  
tu hai giocato bambina  
sotto un cielo diverso,  
ne hai negli occhi il silenzio,  
una nube, che sgorga  
come polla dal fondo.

La desgarradora incertidumbre de Pavese acerca de su destino lo hace identificar a esta nueva mujer con las anteriores, y a recalcar en ella la irremediable presencia de lo destinado a perecer, como se ve en la poesía que da título al libro.

Es estremecedora la descripción que hace de lo inútil que ha sido su vida, de su predestinado fin que lo persigue desde siempre y del “vicio absurdo” del suicidio que lo acecha en todo momento. En suma, se reconoce insignificante ante la contundencia de la muerte

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi  
-questa morte che ci accompagna  
dal mattino alla sera, insonne,  
sorda, come un vecchio rimorso  
o un vizio assurdo. I tuoi occhi  
saranno una vana parola,  
un grido taciuto, un silenzio.

Entre los textos que evidencian la desgracia interior del poeta, reaparece brevemente la poesía-relato en “La casa”, “You, wind of March” y “Passerò per Piazza di Spagna”. En el primero de ellos se narra el recuerdo ancestral de sus antepasados, el olor cercano y conocido de la casa-mujer, la voz de los que lo antecedieron:

L'uomo solo ascolta la voce calma  
con lo sguardo socchiuso, quasi un respiro  
gli alitasse sul volto, un respiro amico

che risale, incredibile, dal tempo andato.

Es la voz que han escuchado, por generaciones, sus antepasados:

È la voce che un giorno ha formato il padre  
di suo padre, e ciascuno del sangue morto.  
Una voce di donna che suona segreta  
sulla soglia di casa, al cadere del buio.

En el poema “You, wind of March” se reabre la herida de amor provocada por *la mujer de la voz ronca*, la cual con el tiempo había casi cicatrizado. La desgracia amorosa del poeta vuelve a resurgir por la traición de la “americana”, que se convierte en instrumento de su anunciada muerte por suicidio:

Hai riaperto il dolore.  
Sei la vita e la morte.  
Sopra la terra nuda  
sei passata leggera  
come rondine o nube,  
e il torrente del cuore  
si è ridestato e irrompe  
e si specchia nel cielo  
e rispecchia le cose  
e le cose, nel cielo e nel cuore  
soffrono e si contorcono  
nell’attesa di te.

En el poema titulado “Passerò per Piazza di Spagna”, Pavese hace una alabanza de la mujer que cree que por fin ha traído a su vida el amor que siempre ha esperado:

S’aprirà quella strada,  
le pietre canteranno,  
il cuore batterà sussultando  
come l’acqua nelle fontane  
sarà questa la voce  
che salirà le tue scale.

Un dolor esencial cierra el volumen, con los atormentados versos de “The cats will know”, estremecidos de angustia y de refinado fatalismo:

Ancora cadrà la pioggia  
sui tuoi dolci selciati,  
una pioggia leggera  
come un alito o un passo.  
Ancora la brezza e l'alba  
fioriranno leggere  
come sotto il tuo passo,  
quando tu rientrerai.  
Tra fiori e davanzali  
i gatti lo sapranno.

Pavese está plenamente lúcido y consciente de cada uno de sus actos y palabras, luego de tomar la decisión de quitarse la vida. Su muerte no es un acto visceral ni repentino, sino que corresponde a la convicción de que la vida ya no tiene ninguna razón de ser. Con frialdad, el poeta pone de manifiesto su voluntad de renuncia y autodestrucción, esperando tal vez en el retorno a la tierra un reencuentro con lo esencial. Y esto lo expresa en varios poemas:

"I mattini saranno chiari", "Tu eri la vita e le cose", "The night you sleep", anche la notte ti somiglia, un giorno lontano eri l'alba.

Todo esto lo manifiesta también en una de sus últimas cartas, escrita días antes de suicidarse, a Davide Lajolo:

Visto che dei miei amori si parla dalle Alpi a Capo Passero, ti dirò soltanto, come Cortés, mi sono bruciato dietro le navi. Non so se troverò il tesoro di Moctezuma, ma so che nell'altipiano di Tenochtitlan si fanno sacrifici umani. Da molti anni non pensavo piú a queste cose, scrivevo. Ora non scriverò piú! Con la stessa testardaggine, con la stessa stoica volontà delle Langhe, farò il mio viaggio nel regno dei morti. Se vuoi sapere chi sono adesso, rileggiti "La belva" nei Dialoghi con Leucó: come sempre, avevo previsto tutto cinque anni fa.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Davide Lajolo. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano, Mondadori, 1960, p. 340.

## Conclusiones

La poesía-relato de Cesare Pavese constituye una gran aportación a la literatura italiana contemporánea; incluso, no pocos lo consideran el mejor escritor italiano de la época moderna, por su originalidad.

Su magistral manejo del mito –como retorno del hombre a sus raíces, como memoria que se lleva en la sangre– y de la soledad humana, proyecta su obra hacia un plano europeo y universal, a la altura del genio de James Joyce y de Marcel Proust.

La aportación de Pavese aparece en momentos en que Italia –desgarrada por la Primera Guerra Mundial y avasallada por la literatura dannunziana– buscaba el reencuentro con los valores más sólidos, con la pureza de sus raíces campesinas. Ante ello, el poeta considera que Norteamérica ofrecía el ejemplo de un país donde todas las posibilidades de realización estaban abiertas, donde la fuerza del pasado no pesaba tanto.

No está por demás señalar que la de Pavese fue una generación infeliz que vivió tiempos muy difíciles, debido a que le tocó vivir entre las dos guerras mundiales y bajo el avasallante fascismo de Mussolini, acontecimientos que en cierta medida obstaculizaron y condicionaron su desarrollo intelectual.

La originalidad de Pavese radica en que en su estructura poética domina un breve relato o una situación inédita. La influencia que la lectura, análisis y traducción de los norteamericanos dejó en el poeta, estuvo orientada principalmente a darle un claro modelo de actitud literaria y cultural.

Los poemas escritos entre 1931 y 1933 muestran ya los elementos temáticos que se encuentran en todas sus obras y que conforman su mito fundamental: el retorno a la naturaleza y a la infancia.

En las primeras poesías de Pavese se encuentra la adaptación del verso a la expresión de las ideas; cada línea de sus textos abarca un pensamiento, una imagen o una idea completa, como si pensara por versos; es decir, en lugar de buscar un ritmo musical, dado por valores métricos, sigue uno interior, el de sus emociones.

En *Lavorare stanca* se diseña paulatinamente una línea de retroceso hacia lo subjetivo, lírico y melódico. Pavese, rehaciendo él solo entre infinidad de sufrimientos el recorrido histórico de la experiencia poética, descubre el valor de la imagen en poesía y comienza a trabajar en su simbolismo; del '45

al '50 su poesía se aboca completamente hacia lo subjetivo y lo lírico. Asimismo, empieza a preocuparse por la aplicación del lenguaje en su sentido social, en su doble aspecto: tradición-uso; es decir, la lengua común de un pueblo como instrumento para la expresión artística, lo que él define como auténtico dialectalismo.

También se suma Pavese al interés por superar la oposición entre tradicionalismo y universalidad; a la urgencia por trazar normas morales de alcance social, justamente de la confrontación pasado-presente; a la preocupación en lo formal, para entroncar esas búsquedas en una expresión estilística que aproveche las experiencias lingüísticas populares, sobre todo en planos dialectales, y como fidelidad esencial a la manera cotidiana de pensar y expresarse del italiano.

Pese a su conocido drama interior, Pavese supo orientar toda su energía y talento para crear un verso libre y diferente al del hermetismo—, un verso que sin embargo representó una ruptura con el tradicionalismo porque, entre otros aspectos, recurrió al lenguaje hablado —plasmando su cultura y experiencia de la literatura norteamericana— para dar vida a nuevos personajes, los cuales también fueron distintos de los hasta entonces tratados: seres más reales, más vivos y cercanos al pueblo y a la tierra, con temáticas humanas, cotidianas, de gente pobre de la ciudad y del campo.

Davide Lajolo destaca la aportación de Pavese a la literatura de la siguiente manera:

Quello che mi pare d'aver documentato con evidenza è che la sua dimensione mitica, riscoperta principalmente su Melville, così come il suo simbolismo, non hanno mai voluto né potuto essere un aristocratico distacco, ma la fiducia che un colloquio con le masse era possibile anche nel campo del mito e del simbolo.<sup>1</sup>

Igualmente, al elegir a los personajes de sus obras, Pavese lo hizo creando seres vinculados con la vida común, sencilla; prefirió utilizar el “yo” en lugar del acostumbrado “él”, de la tercera persona. Supo plasmar artísticamente en su poesía y narrativa sus angustias, su soledad, sus remordimientos políticos, su decepción de la vida, en valores universales con los que aún hoy es posible identificarse plenamente.

Lamentablemente, Pavese fue un renovador solitario en la poesía, pues

---

<sup>1</sup> Davide Lajolo. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano, Mondadori, 1960. p. 343.

no tuvo seguidores; realizó un gran esfuerzo para transformarla –al igual que la narrativa– pero su propuesta fue incomprendida y menospreciada por mucho tiempo.

Así, una vez agotado todo lo que podía aportar a la literatura, la vida de Pavese resultó más vacía que nunca.

Lajolo describe el epílogo de la vida de Pavese de la siguiente manera:

Terminati i grandi dialoghi, tra la città e la campagna, tra la collina ed il mare, tra l'infanzia fantastica e il mondo reale, tra il vizio e la virtù, tra la politica e la solitudine, tra la luna e i falò, si decise a compiere il gesto supremo come un sacrificio umano, non tanto come fuga dagli uomini, quanto per rientrare interamente in se stesso (pág. 344).<sup>2</sup>

En la posguerra, ya pasados el peligro de muerte y el encarcelamiento, y llegado el tiempo de cosechar éxitos literarios –como el Premio Strega, recibido en 1950 por *La bella estate*–, Pavese, consciente de haber dado todo lo que tenía a la literatura, y de que su vida ya no tenía sentido, decidió dar el paso definitivo para desaparecer de este mundo, en la inteligencia de que – como él decía– para ser alguien en la vida hay que morir.

Así lo había expresado el mismo Pavese en *La casa in collina*:

Esser qualcuno è un'altra cosa. Ci vuole fortuna, coraggio, volontà. Soprattutto coraggio di starsene soli come se gli altri non ci fossero e pensare soltanto alla cosa che hai. Non spaventarsi se la gente se ne infischia. Bisogna aspettare degli anni, bisogna morire. Poi, dopo morto, se hai fortuna, diventi qualcuno...<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Idem*, p. 344.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 343.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras de Cesare Pavese

*Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941.

*La spiaggia*, Roma, "Lettere d'oggi", 1942; después Torino, Einaudi, 1956.

*Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946.

*Il compagno*, Torino, Einaudi, 1947.

*Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.

*Prima che il gallo canti* (contiene: *Il carcere* e *La casa in collina*), Torino, Einaudi, 1949.

*La bella estate* (contiene: *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*), Torino, Einaudi, 1949.

*La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

### Obras aparecidas en forma póstuma

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* ( contiene: *La terra e la morte* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*), Torino, Einaudi, 1951.

*La letteratura americana e altri saggi*, al cuidado de Calvino, Italo, Torino, Einaudi, 1951.

*Il mestiere di vivere* (Diario 1933-1950), Torino, Einaudi, 1952.

*Notte di festa*, Torino, Einaudi, 1953.

*Fuoco grande* (escrito en colaboración con Bianca Garufi), Torino, Einaudi, 1959.

*Racconti*, Torino, Einaudi, 1960.

*Poesie edite o inedite*, al cuidado de Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1962.

*Ciao Masino*, en *Tutte le opere* (vol. 13º, t. I), Torino, Einaudi, 1968.

### **Traducciones de Pavese**

Lewis, Sinclair, *Il nostro signor Wrenn*, Firenze, Bemporad, 1931.

Melville, Herman, *Moby Dick*, Torino, Frassinelli, 1932.

Joyce, James, *Dedalus*, Torino, Frassinelli, 1932.

Dos Passos, John, *Un mucchio di quattrini*, Milano Mondadori, 1937.

Steinbeck, John, *Uomini e topi*, Milano, Bompiani, 1938.

Dickens, Charles, *David Copperfield*, Torino, Einaudi, 1939.

Faulkner, William, *Il borgo*, Milano, Mondadori, 1942.

Henriques, R. *Capitano Smith*, Torino, Einaudi, 1947.

### **Estudios consultados sobre la obra de Pavese**

Armani, Horacio. *Poetas italianos del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1970.

Bo, Carlo, Prefazione, en *Dino Campana, Canti orfici e altri scritti*, Firenze, Mondadori, 1972, p. XXXIII.

Briganti, Antonio. "Cesare Pavese", en *Letteratura italiana contemporanea*, al cuidado de Mariani Giuseppe e Petrucciani Mario. Vol. III, Roma, 1982.

Casselli, Roberto. *El mito Pavese*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1972.

De Michelis, Carlo. "Cesare Pavese", en *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, 1974.

Falqui, Edoardo, en *Tra racconto e romanzo del Novecento*, Messina-Firenze, 1950.

Fortini, Franco, "Poeti del Novecento", en *Letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1977.

Lajolo, Davide. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano, Mondadori, 1960.

Lajolo, Davide, *Pavese e Fenoglio*, Firenze, Mondadori, 1970.

Lamberti, Mariapia, "Poesía italiana del Novecientos", *Anuario de Letras Modernas*.

Volumen 5, 1991-1992. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995. pp. 25-50.

Pancrazi, Pietro, in *Scrittori d'oggi*, S. IV, Bari, 1946.

Pavese, Cesare, *Poesie. Lavorare stanca. Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Milano, Mondadori, 1975.

Pavese, Cesare., *Poesie edite e inedite*. Milano, Mondadori, 1960.

Pellegrini, Antonio. "Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese", *Belfagor*, V, 1955.

*Poesia italiana del Novecento*, al cuidado de Sanguineti, Edoardo, Milano, Mondadori, 1969.

*Poeti italiani del Novecento*, al cuidado de Vincenzo Mengaldo, Milano Mondadori, 1978.

Pullini, Giorgio. "Cesare Pavese", *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano, Padova, 1965.

Riva, Francesco. "Note sulla lingua della poesia di Cesare Pavese", *Lingua Nostra*, n.2, 1956.

Sapegno, Natalino. *Compendio di storia della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1947, Vol. III.

Sapegno, Natalino. *Disegno Storico della letteratura italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 1948.

Spagnoletti, Giacinto, *Romanzieri italiani del nostro secolo*. Torino, 1967.

Tondo, Michele. *Invito alla lettura di Pavese*. Milano, Mursia, 1985.

Ventura, Giacinto. "La prima poetica pavesiana: *Lavorare stanca*", *La Rassegna della letteratura italiana*, n. 1, 1964.